

Lesław Eustachiewicz

"Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie", Irena Sławińska, Kraków 1960, Wydawnictwo Literackie, s. 298, 6 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 52/1, 246-250

1961

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Irena Sławińska, *SCENICZNY GEST POETY*. Zbiór studiów o dramacie. Kraków (1960). Wydawnictwo Literackie, s. 298, 6 nlb.

Książka Ireny Sławińskiej przynosi szereg studiów, które — poza kilku wyjątkami — dobrze są znane specjalistom z pierwodruków w *Pamiętniku Teatralnym*, *Pamiętniku Literackim* itd. Potrzeba zebrania ich w jeden tom świadczy zarówno o szacunku autorki dla własnych osiągnięć badawczych, jak i o niewątpliwym zapotrzebowaniu czytelniczym. Źródło owego możliwego i słusznie przewidywanego rezonansu tkwi w aktualnej sytuacji badań nad historią i teorią dramatu w Polsce. W ostatnich latach prace edytorskie — rzadziej interpretacyjne — przybliżyły nam teatr staropolski i dramat Oświecenia. Przedmiotem wielu studiów był Fredro i dramat romantyczny aż po Norwida włącznie. Nieco mniej uwagi poświęcono okresowi pozytywizmu, jeszcze nikłej przedstawiają się badania dramatu Młodej Polski.

Irena Sławińska kilkakrotnie wniosła do badań literatury dramatycznej cenny wkład naukowy. Jej *Tragedia w epoce Młodej Polski* (Toruń 1948) pozostała jedyną — jak dotąd — poważną pracą rzutuującą szereg wybitnych utworów dramaturgii polskiej przełomu XIX i XX w. na podwójne tło: literackiej komparatystyki i estetycznych teorii tragizmu. Powszechnie niemal doceniono walory obszernej monografii *O komediach Norwida* (Lublin 1953). Ostatnia część analizy Sławińskiej we wspomnianej książce przyniosła dość oryginalnie ujętą konfrontację Norwida i polskiej komedii pozytywistycznej. W tym kręgu zainteresowań szukać prawdopodobnie należy genezy rozprawy o komediach Bałuckiego.

Część — koncepcyjnie najciekawszą — charakterystyki komedii Bałuckiego, ogłoszonej jako „posłowie“ do trzech tomów komedii w *Pismach wybranych* (1956, edycja Wydawnictwa Literackiego), znajdujemy i w recenzowanym zbiorze. W budzącym rozliczne zastrzeżenia wyborze pism Bałuckiego, w którym kwestionować można kryteria doboru i prostować usterki komentarza, owo skromnie ukryte „posłowie“ Sławińskiej jest najcelniejszym osiągnięciem. Zrozumieć też w pełni można niechęć autorki do pozostawienia uwag o komizmie Bałuckiego w starannie zakonspirowanym miejscu, gdzie trafi tylko czytelnik-szperacz. Mimo to w kompozycji *Scenicznego gestu poety* owa *Egzegeza komunalów* między wizją teatralną Wyspiańskiego a definicją dramatu poetyckiego trochę zaskakuje.

Słedząc chronologię powstawania poszczególnych rozpraw Sławińskiej widziemy, jak efektywnym łukiem zamyka się koło badawczej problematyki. Punktem wyjścia były zagadnienia teoretyczne, po czym poprzez Młodą Polskę, romantyzm, pozytywizm i znów Młodą Polskę dotarła autorka ponownie do prymatu teorii nad ujęciem historycznym. Wydaje się, że taka droga ewolucji zainteresowań jest prawidłowa i konstruktywna. Z teoretycznej deklaracji, opartej na stosunkowo szczupłym zasobie faktów i na bardzo systematycznym podporządkowywaniu tekstów syntetycznym szufladkom definicji, wysnuwało się szukanie historycznoliterackiego sprawdzianu. Gromadzące się złoże erudycyjnych asocjacji i argumentów stawały się przesłankami do nowych uogólnień i nowej systematyki teoretycznej. „Tak było“ zmieniło się więc w „tak być powinno“, „tak być musi“.

Za najciekawszy rozdział *Scenicznego gestu poety* uznałbym *Główne problemy struktury dramatu* (referat na Kongresie Filologów Nowożytnych w Heidelbergu, sierpień 1957), zarówno ze względu na krytykę metody genetycznej, jak i z uwagi na bardzo obszerną część informacyjną, referującą poglądy badaczy rosyjskich, angielskich, amerykańskich, niemieckich i szwajcarskich. Określenie struktury jako integralnej całości, „w której wszystkie elementy zmierzają ku jednemu celowi, związane wzajemną zależnością i współpracą“ (s. 12), jest jasne i przekonujące.

Uznanie, że podstawowym problemem badawczym w analizie tekstu dramatycznego jest „dotarcie do owej zasady pierwszej utworu poprzez analizę elementów dzieła i odsłonięcie ich funkcji i ukształtowania“ (s. 13) to instruktywna obserwacja i atrakcyjna propozycja metodyczna. Przyjąwszy, że zasadą pierwszą utworu może być zarówno postawienie problemu, jak jego rozwiązanie, jak również cel dydaktyczny, cel moralizatorski, poszukiwanie formalnych modyfikacji, udialogowana liryczna konfesja, konstrukcja teatralnego libretta, realizacja merkantylnych zamierzeń autora — musimy wyprowadzić z określenia struktury odpowiednie wnioski. Oznaczenie struktury z konieczności wyprzedza sądy wartościujące. Tych ostatnich bowiem nie można stosować mechanicznie. Nie można np. do utworu proponującego konwencję naturalistyczną stosować ocen wynikających z wyłącznego uznania poetyki symbolizmu. Nie można zarzucać farsie lub wodewilowi, ukształtowanym na zasadzie merkantylnych potrzeb rynku teatralnego, że nie są programowym dziełem udialogowanej publicystyki literackiej. Szacunek dla trafnie odnalezionej struktury dzieła to rozsądna i właściwa podstawa metodyczna wszelkiego krytycznego wartościowania, wprowadzająca w chaos subiektywnych kryteriów rzeczowe normy.

Sławińska podkreśla, że w teorii dramatu od Freytaga aż do studiów Lidii Łopatyńskiej trwa żywe zainteresowanie akcją. Nie negując jego istotności, można je uzupełnić pytaniem: dlaczego takie właśnie zdarzenie wybrał sobie autor? Proponuję jeszcze jeden krok w stawianiu podobnych pytań. Jak w różny sposób można było rozwinąć i rozwiązać dane zdarzenie? Dla badania struktury utworu wyłoniłyby się zatem w refleksji krytycznej dwa etapy badawczej dociekliwości: 1) określenie założeń, 2) określenie potencjalnego pluralizmu rozwoju fabularnego i rozwiązań fabularnych. W konkretnej analizie utworu zjawilyby się wtedy wersje hipotetyczne; konfrontacje wielości fabuł tkwiących w ekspozycyjnej warstwie utworu pozwoliłyby na wykazanie, że droga fabularna wybrana przez pisarza była: najbardziej słuszna, częściowo słuszna lub wreszcie — stanowiła nieporozumienie, wynikię z nieudolności czy z wewnętrznego fałszu, ze sprzeczności między świadomie eksponowanym zamiarem twórczym a ukrytą dynamiką ideową dzieła.

Obawiając się, że powyższe sformułowania mogłyby spotkać się z zarzutem niejasności, spróbuję je zilustrować jakimś przykładem.

Skiz Zapolskiej. Sprawa pierwsza: co należy przyjąć jako fundamentalną grupę założeń utworu? Wierność poetyce werystycznej, a więc psychologicznemu prawdopodobieństwu postaci, realistycznej prawdzie fabularnej scenerii dramatu. Następnie: supremację dialogu nad sytuacjami, prezentację charakterów osób działających (akt I; sc. 1—5). Wreszcie chyba i tytuł jako maskę tezy psychologicznej zaliczyć wypadnie do tych elementów dzieła, których w żaden sposób nie można pominąć. Sprawa druga: jakie były możliwości rozwoju tych założeń?

A. Wersja melodramatyczna: paralelny, szybki przebieg obu postulowanych romansów (Lulu — Wituś, Tolo — Muszka), dramatyczna zmiana dam, powrót do sytuacji wyjściowej, tj. do tryumfu skiza poprzez szereg zderzeń dramatycznych, poprzez dysonanse i gorycze dłuższych rozczarowań. W takim ujęciu akcja wymagałaby dłuższego czasu, nabrałaby narracyjnej rozwlekłości, wiele spraw istotnych rozgrywałoby się w antraktach (jak to się np. dzieje między III a IV aktem *Czajki* Czechowa) i widzowie otrzymaliby tylko relację o nich.

B. Wersja farsowa: dużą rolę musiałyby w niej grać przypadkowe spotkania, zaskoczenia, balansowanie na groteskowej krawędzi, np. Tolo mający stoczyć z Wituśiem pojedynek itp.

C. Wersja liryczno-refleksyjna: nie doszłoby do niczego — do żadnej wymiany gestów sentymentalnych. Wszystko rozegrałoby się tylko w cieniu narastających

możliwości miłosnej gry, w cienkich aluzjach dialogu, bez sprawdzenia w gorętszej temperaturze sytuacyjnej. Tryumf skiza byłby wtedy głębszy, a przynajmniej bardziej niesamowity.

D. Wersja ironiczna: o rozwiązaniu rozstrzygnąłby nie atut przyzwyczajenia, ale atut finansowy (rozegrany przez Lulu wobec Toła lub przez Witusia wobec Muszki, lub w jakimś innym jeszcze układzie). Mimo że ustaliliśmy sc. 1—5 aktu I jako ekspozycyjne, możemy zawsze w teatrze Zapolskiej przyjąć już ibsenowską technikę, ukrywając pewne informacje ekspozycyjne niemal do końca sztuki. W wersji ironicznej tytułowy skiz byłby zatem skompromitowany, a finał zaprzeczyłby sugestiom ekspozycji.

Te cztery proponowane wersje to tylko część możliwości tkwiących w układzie elementów wyjściowych dramatu. Nie doprowadzam przykładu do końca, bo nie jest on celem sam w sobie, ale stanowi tylko ilustrację wcześniejszych teoretycznych rozważań. W wypadku *Skiza* wersja, którą przyjęła Zapolska, jest całkowicie jasna w świetle psychologii twórczości tej pisarki. Stopień solidarności między autorką dramatu a Lulu jest tak wielki, że sukces skiza, dowód na jego realność musi być przeprowadzony możliwie szybko i bezboleśnie. Bo ten pozornie zobiektywizowany utwór jest w istocie znakiem lirycznej tęsknoty i lirycznej nadziei; stąd jego wyjątkowe, niepowtarzalne miejsce w twórczości dramatycznej Zapolskiej.

Kończąc dygresję-przykład, chciałbym jeszcze wydobyć z recenzowanej rozprawy inne — bardziej istotne dla stanowiska Sławińskiej — twierdzenie: „W pełnym monograficznym studium dramatu winno się znaleźć miejsce i na jego dzieje sceniczne“ (s. 29). Historia dramatu i historia teatru idą niestety zazwyczaj odrębnymi ścieżkami, przy czym historia dramatu opierając się o obfitszą i łatwiej sprawdzalną dokumentację historyczną, są nią bowiem teksty, narzuca swoje poglądy, swój system periodyzacyjny, system definicji i wartościowania — historii teatru, z czym nie zawsze można się zgodzić. Na przykład eklektyzm w teatrze oznacza co innego niż w literaturze. Eklektycznie dobrany repertuar może być jednolity jako estetyczna propozycja teatru, blok nowej konwencji inscenizacyjnej.

O ile trafnie rozumiem intencje autorki *Scenicznego gestu poety*, nie są one akcesem do teoretycznego stanowiska Stefani Skwarczyńskiej, stawiającej dramat poza obrębem literatury. Sławińska dąży zapewne jedynie do zaakcentowania konieczności wyostrenia narzędzi krytycznej analizy i rozszerzenia badania dzieła dramatycznego także na badanie jego kształtu teatralnego. Ponieważ ów kształt bywa rozmaity, analiza krytyczna powinna uwzględnić przede wszystkim kształt intencjonalnie wierny tekstowi, zawarty w nim, wymagający jednak w odczytaniu pewnej dozy wyobraźni reżyserskiej. Przykładem postulowanego typu analizy jest zarówno rozprawa: „*Ciąg scenicznych gestów*“ w teatrze Norwida, jak *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny“*, jak wreszcie studium *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*. We wszystkich trzech próbach nowej estetycznej interpretacji tekstów uwaga autorki skupia się przede wszystkim na gestyce, konstrukcji przestrzeni scenicznej (lub jej poetyckim sugerowaniu) i dramatycznej funkcji kolorów i światła. Szczególnie bogata w cenne obserwacje jest opisowa charakterystyka *Sędziów* (uwagi o gestycznej symbolice oraz o kolorystycznej i świetlnej metaforyce). Nieobojętny rezultat krytyczny wymienionych rozpraw stanowi unaocznienie ścisłych związków między analizowanymi elementami techniki teatralnej a problematyką danych utworów. W odniesieniu do teatru Norwida udało się autorce przekonywająco zarysować jego ewolucję. Konsekwentne zastosowanie takiej metody do dłuższych odcinków historycznego rozwoju dramatu pozwoli prawdopodobnie na rewizję wielu sztywnych klasyfikacji i ocen. Twórczość

dramatyczna Kasprowicza, Staffa, Żuławskiego, poddana podobnej analizie, ujawnić mogłaby swe teatralne walory.

W jaki sposób ów „reżyserski“ stosunek do tekstu oświetla problematykę utworu, o tym przekonuje rozprawa *O rozmowach w III cz. „Dziadów“*, która przynosi znacznie więcej niż analizę stylistyczną dialogów. Świetną syntezę zamaskowanego symbolizmu *Dziadów* daje Sławińska omawiając przestrzeń sceniczną sc. 8:

„Przebieg sceniczny 8 sc. to nie tylko przedpokój; obejmuje ona dwa przyległe skrzydła — salę balową i gabinet śledczy. Te przyległe przestrzenie nieustannie włączają się w dramat; scena rośnie — nie tylko przestrzennie. Wzrasta znaczenie: oto cała ówczesna rzeczywistość gra się między balem i śledztwem, między pałacem i więzieniem. Symbolizm tej sceny utrwała się, wybiega poza chwilę historyczną. Uogólnia tragizm i gorycz dziejów narodowych — wiecznie między balem i więzieniem“ (s. 123).

Jeżeli zgodzimy się z pierwszym zdaniem cytowanej rozprawy, że z powodu *Dziadów* „popłynęły już rzeki atramentu“, to wynik strząśnięcia do nich jeszcze kilku kropel jest tym razem szczególnie podniecający. Dowodzi bowiem, że nie ma tekstów do tego stopnia percepcyjnie zbanalizowanych, by nie można w nich odczytać czegoś nowego.

Mniej przekonujące są dwa ostatnie człony *Scenicznego gestu poety: Ku definicji dramatu poetyckiego i Spór o tragedię redivivus*. W obu studiach zawarła autorka dużo ciekawych informacji, zwłaszcza w oparciu o trudno dostępne u nas pozycje naukowe angielskie i amerykańskie. W natłoku spraw referowanych zgubiła się jednak tym razem jakaś krytyczna nitka Ariadny. Mamy np. wątpliwości, czy istotnie „gramatyka dramatu poetyckiego wymaga czasu teraźniejszego“ (s. 253). Dramatem poetyckim mógłby być więc tylko dramat wystarczająco uogólniony, odarty z rodzajowego konkrety. Takiemu ograniczeniu zakresu definicji opiera się zarówno *Wesele*, jak i same *Dziady*.

W *Sporze o tragedię* — który, lojalnie to trzeba przyznać, określony jest jako aneks do książki, co zakłada jakąś większą szkieletowość, pewne niedopracowanie krytycznej problematyki — gubimy się w natłoku definicji, w bogactwie referowanego materiału, ale nadaremnie oczekujemy jakiegoś konsekwentnego krzyżowania szpad. Autorka nie tylko sama nie walczy, ale nawet swoich idealnych partnerów dyskusji nie ustawia w wyraźnych pozycjach kontrowersyjnych. Polemizować tu można z większością twierdzeń, ale byłby to ryzykowny rodzaj polemiki poprzez neutralne medium z antagonistą nieznanym bezpośrednio. Dla przykładu tylko wskażę na twierdzenie Williama O'Connora, że tragedia wędnie w klimacie Freuda czy naturalistów. Chyba przeciwnie: założenia psychologii Freuda przeciwstawiając świadomość sferze ukrytych, potężnych motywów postępowania stwarzają atmosferę intensywnego napięcia dramatycznego. Odnajdywanie w sobie samym kogoś obcego moralnie, próba wydarcia temu komuś destrukcyjnych sekretów — to właśnie klimat tragiczny. Podobnie w ramach poetyki naturalistycznej doskonale mieści się pojęcie tragedii. Wszelka sceneria werystyczna zakłada bowiem jednorazowość doświadczenia i działania, nie ma w niej miejsca na romantyczne inne płaszczyzny rzeczywistości (finał drugiej części *Fausta*, pieśń Solveigi wybawiająca Peer Gynta). Nieodwracalność czasu, nieodwracalność procesów biologicznych, faktyczna bezsilność jednostki wobec powolnego rytmu ewolucji społecznej — oto przykładowo tylko wskazane kręgi potencjalne tragedii naturalistycznej.

Krótką konkluzją rozważań nad *Scenicznym gestem poety* dałaby się ująć w trzy refleksje. Pierwsza podkreślić mogłaby wyższość studiów szczegółowych tego tomu nad próbami z zakresu wielkiej systematyki. Druga poczuwa się do obowiązku przypomnieć, jak wiele znajdujemy tu ciekawych informacji komparatystycznych

w związku z badaniem struktury dramatu, definicją tragizmu i kilku innymi jeszcze teoretycznymi zagadnieniami. Trzecia chciałaby widzieć w *Scenicznym geście poety* zapowiedź bardzo potrzebnego dzieła: techniki dramatu współczesnego w powiązaniu z techniką teatru.

Lesław Eustachiewicz

WŁOSI SŁOWACKIEMU

Krzywdę bolesną, sięgającą daleko poza grób, wyrządził Słowackiemu Mickiewicz przemilczając w Kursach paryskich jego wspaniałą twórczość, nie wymieniając nawet jego imienia. Wobec rodaków zgromił jego poezję i skazał ją na anheliczne osamotnienie; przeredził i tak szczupłe grono jej wielbicieli do nielicznej garstki; skazał na czas długi Muzę Słowackiego jakby na wygnanie poza granice kultury polskiej. Zamykał jej drogę do zachodniej Europy. Przez swoje przemilczenie „zdusił, jakby wbił do ziemi“ na długo pamięć o Słowackim tak wśród rodaków, jak i cudzoziemców. Wszakże jego Kursy były dla obcych przez wiele lat głównym źródłem wiadomości o literaturze polskiej i słowiańskiej.

Kult Mickiewicza we Włoszech, sięgający czasów *Ksiąg pielgrzymstwa*, bezpośrednio i pośrednio czerpanie z Kursów paryskich wiadomości o naszej literaturze — długo nie pozwalają Włochom zająć się bliżej Słowackim. Kursy te torują drogę do Włoch Kraszińskiemu, ale zamykają ją przed twórcą *Anhellego*. Nawet Giuseppe Mazzini, tak żywo jak może nikt z jego współczesnych na Zachodzie interesujący się polską kulturą i literaturą, informujący o niej Włochów i Anglików w swoich studiach i szkicach — nawet Mazzini przemilcza Słowackiego. Przyczyna leży znów w prelekcjach Mickiewicza. Nie zajmował się też Słowackim Tankred Canonico, bo i on z Kursów i z ust Towiańskiego o nas się dowiadywał.

Słowacki docierał do czytelników włoskich najpierw poprzez francuskie przekłady. Ale i w tej mocno odbarwionej postaci zdobył sobie wśród Włochów paru wielbicieli. Do najwcześniejszych wśród nich należała Giannetta Rosselli. „*Il tuo prediletto poeta Słowacki*“ — tak się do niej odzywa Mazzini w liście z września 1870¹.

Szukając śladów znajomości Słowackiego we Włoszech przy pomocy starannej bibliografii Marii i Mariny Bersano Begey² odnajdujemy najpierw artykuł Aglauro Ungherinię w turyńskim piśmie *La Farfalla* (1882), następnie dwa drobne utwory w *Il libro dell' Amore* (Venezia 1885) przełożone przez Marco Antonio Caniniego, a potem przekład prozą *Ojca zadżumionych*, pióra Ugo Norsa, w bolońskim periodyku *Lettere e Arti* (1890)³.

Pod koniec zeszłego wieku rozczytywał się w naszych romantykach i z oryginałów tłumaczył Malczewskiego, Goszczyńskiego, Mickiewicza, a w końcu także Słowackiego — wspomniany już Ungherini. Jego dosłowny przekład *Mindowego* i *Ojca zadżumionych* ukazał się w r. 1902 w Turynie i miał na celu „ułatwić czytanie oryginału“ włoskim czytelnikom.

Te raczej sporadyczne tylko wypadki w stronę Słowackiego zmierzają tuż po I wojnie światowej ku wyższym regionom przekładu artystycznego. W roku 1919

¹ Nazwisko jej z przebogatej korespondencji Mazziniego wydobył G. Maver, *Mazzini e Mickiewicz*. *Ricerche Slavistiche*, 1955/1956, s. 29.

² Maria e Marina Bersano Begey, *La Polonia in Italia*. Saggio bibliografico 1799—1948. Torino 1949. *Pubblicazioni dell' „Istituto di Cultura Polacca Attilio Begey“*. Università di Torino. N. 2.

³ Pomija tę pozycję bibliografia W. Hahna w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. T. 3. Warszawa 1952, s. 225.