

Zbigniew Nowak

"Wokół teatru i literatury. (Studia i szkice)"... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/3, 305-311

1972

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.

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki LXIII, 1972, z. 3

Stefania Skwarczyńska, WOKÓŁ TEATRU I LITERATURY. (STUDIA I SZKICE). (Warszawa) 1970. Instytut Wydawniczy „Pax”, ss. 366, 2 nlb. + 3 wklejki ilustr.

Nowy tom Skwarczyńskiej zawiera 23 studia i szkice, w tym 4 dotąd nie publikowane: *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej*; *Miejsce Wyspiańskiego w literaturze światowej*; *Nieznaną wypowiedź Heleny Modrzejewskiej o sztuce i o sobie jako artystce*; *Helena Modrzejewska we wspomnieniach wnuczki*. Na omawiany tom złożyły się prace powstałe głównie w latach sześćdziesiątych.

Do tomu Stefani Skwarczyńskiej wolno odnieść to, co autorka powiedziała o zbiorach prac Juliusza Kleinera: „W zbiorach zamieszcza się z reguły te z dawniej już ogłoszonych studiów, które odpowiadają aktualnym poglądom i które zamykają się w pewną całość myślowo-tematyczną” (s. 276). Analizę książki — poza tym wyznaniem — ułatwia także *Słowo wstępne*, w którym autorka m. in. precyzuje swoje *credo* i zaznacza, że tom, zawierający także studia o Wyspiańskim, został oddany wydawnictwu w r. 1969, miał być więc hołdem złożonym poecie w setną rocznicę urodzin. Obok teorii literatury, która w tomie dominuje, znajdujemy też prace z historii literatury i teatru.

Skwarczyńska od lat jest promotorką teatralnej teorii dramatu¹, podkreślającej, że dramat dociera do odbiorcy w kształcie scenicznym, toteż w dramacie widzieć należy nie tylko twór słowny, ale dzieło wielotworzywowe, na które składają się takie czynniki, jak aktor, ruch, przestrzeń i czas. Teza ta nie była szczególną nowością, bo niemal równocześnie podobny pogląd głosił Kleiner: „Dramat nie jest budowaniem konstrukcji słownych, sugerujących pewne zespoły przedstawień, lecz jest kształtowaniem rzeczywistości teatralnej”². Ale Skwarczyńska była tą, która postulowała wysnucie wniosków z głoszonej przez siebie teorii. Przede wszystkim zaś zmianę w dotychczasowej systematyce genologicznej, która tradycyjnie dramat uważała za rodzaj literacki. Przypomina o tym artykuł pt. *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu* z r. 1961, przedrukowany w omawianym przez nas tomie. Wyłożywszy raz jeszcze w skrócie swą teorię dramatu teatralnego (tj. sztuki dramatyczno-teatralnej), badaczka zwraca uwagę, że dramaturg stając na gruncie takiego poglądu winien w kształtowaniu utworu dramatycznego uwzględnić wszystkie

¹ S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*. „Przegląd Filozoficzny” t. 45 (1949). Przedruk w: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953. — O Skwarczyńskiej jako teoretyczce dramatu pisały: M. Jasińska, *Stefania Skwarczyńska jako teoretyk literatury*. „Prace Polonistyczne” 1964. — W. Lipiec, *Problematyka dramatu w pracach Stefani Skwarczyńskiej*. Jw.

² J. Kleiner, *Istota utworu dramatycznego*. „Listy z Teatru” 1948, nr 24. Przedruk w: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956.

tworzywa, jakie są tu do dyspozycji. „Stąd niewątpliwie sztuka dramatyczno-teatralna, wymagająca od artysty równoczesnej gry na kilku klawiaturach, jest jedną z warsztatowo najtrudniejszych sztuk” (s. 30). Inny rys owej sztuki polega na tym, że kształt teatralny dramatu jest z reguły realizowany nie przez dramaturga (poza przypadkami wyjątkowymi), ale przez artystów teatru. Pod tym względem zachodzi analogia ze sztuką filmową. „Do tego rysu dołącza się rys drugi, tym razem bez analogii w sztuce filmowej, ten mianowicie, że — zgodnie z naturą dramatu teatralnego — owych postaci ostatecznych dramatu, wyrażonych formą teatralną, może być ilość niemal nieskończona” (s. 31). Dotyka także autorka bardzo subtelnej sprawy, jaką jest stosunek artysty teatru do dzieła dramaturga. Pada w związku z tym formuła, która ujmuje istotę tego zagadnienia, niejednokrotnie nas niepokojącego z okazji różnych „twórczych” inscenizacji: „teatr nie może być uważany ani za sługę literatury, który mierzy swoje zasługi niewolniczym posłuszeństwem wobec litery tekstu literackiego, ani z drugiej strony za dziedzinę sobiepańskiego kunsztu” (s. 31). Zaczyna się tutaj, jak słusznie zauważa autorka, problematyka etyki artysty teatru. Ważną także konsekwencją tak pojmowanej sztuki dramatyczno-teatralnej jest konieczność przebudowania dotychczasowej teorii literatury i uformowania nowych narzędzi badawczych.

Chyba najbardziej nowatorskie w omawianym tomie jest studium *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej*. Skwarczyńska rozpatruje najpierw rozmaite koncepcje jednostki znaku teatralnego, przy czym opowiada się za koncepcją „frazową”, która opiera się na spostrzeżeniu, że pewne znaki sztuki teatralnej trwają dłużej czas (np. scenografia, kostium teatralny, rekwizyty), inne zaś szybko przemijają (np. muzyka, gesty, słowa). Znaki stabilne są dla komunikatu teatralnego bazą semantyczną, na której rozgrywać się będzie fabuła, zawdzięczająca najwięcej znakom „przepływowym”. Znaki stabilne docierają do odbiorcy za pośrednictwem wzroku; znaki „przepływowe” — głównie za pośrednictwem słuchu. Ale gestyka znajduje się jakby poza tym podziałem: choć przynależy do znaków przepływowych, jest uchwytna wzrokiem. Gestyki nie da się odłączyć od człowieka; ona jest jego wyrazem, podlegającym przemianom kulturowym.

Budowaniu własnej teorii sztuki dramatyczno-teatralnej towarzyszy pilna obserwacja podobnych wysiłków obcych. Stąd wyczerpujący szkic o koncepcji sztuki teatralnej formułowanej przez profesora Sorbony, Étienne Souriau, wyrastającej z założeń egzystencjalizmu, odsłaniającej w związku z tym dziwność i humanizm teatru oraz jego wysokie miejsce w hierarchii innych sztuk. Teoria Skwarczyńskiej wykazuje niejedną zbieżność z koncepcjami Souriau, choć o wpływie francuskim w tym wypadku mówić nie można (por. uwagę autorki na ten temat w przypisie na s. 36).

Jak wiadomo, dziedziną szczególnego zainteresowania badaczki, poczynając już od lat przedwojennych, jest genologia, i to zarówno ogólna jak i szczegółowa. Referowany przez nas tom, rozpatrywany z tego właśnie punktu widzenia, jest jakby pewnym repetytorium, a przede wszystkim dopełnieniem wielkiej sumy genologicznej, którą autorka pomieściła w tomie 3 *Wstępu do nauki o literaturze*³.

Rozprawa z r. 1966 *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*⁴ w ślad za

³ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3, cz. V: *Rodzaj literacki*. A. *Ogólna problematyka genologii*. Warszawa 1965.

⁴ Ogłoszona najpierw po francusku, pt. *Un Problème fondamental méconnu de la génologie*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1966, z. 2. Przekład polski w zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1967.

ogłoszoną o rok wcześniej sumą genologiczną ponownie przypomina, że źródłem chaosu panującego w genologii są nieporozumienia w sprawie przedmiotu jej badań. Wbrew rozpowszechnionemu przeświadczeniu, że tym przedmiotem są rodzaje czy gatunki literackie, Skwarczyńska głosi co innego — bo naprawdę w obrębie badań genologów znajdują się twory trojaki: 1) przedmioty genologiczne, tj. rodzaje, gatunki i odmiany literackie; 2) pojęcia genologiczne, które odzwierciedlają je poznawczo; 3) nazwy genologiczne, które są nosicielkami pojęć genologicznych. Ponownie — z naciskiem — uwydatnia autorka obiektywny i rzeczowy charakter przedmiotów genologicznych, które istnieją tylko w materiale literackim i mają charakter form będących strukturami. Jedne z tych form są naturalne — to rodzaje literackie; drugie — historyczne, to gatunki literackie.

Struktury rodzajowe wyprowadza badaczka ze struktury komunikatu językowego, który jest pewnym szczególnym wypadkiem aktu porozumienia międzyludzkiego. Ponownie także podkreśla Skwarczyńska, że przedmiot genologiczny nie powstaje dopiero w wyniku powtarzania się w szeregu utworów. Wystarczy jedno zaistnienie np. formy gatunkowej, by mówić o danym przedmiocie genologicznym. Pierwszy egzemplarz danego przedmiotu genologicznego jest owym modelem, do którego się przykłada późniejsze egzemplarze. W ten sposób unika się niebezpieczeństwa polegającego na mniemaniu, że właściwym reprezentantem gatunku jest okaz „szczytowy” w rozwoju tegoż. Byłoby to echo dawnej genologii, która za Brunetière'em stosowała kategorie biologiczne do zjawisk rodzajowo-gatunkowych.

Z innych problemów tej rozprawy wymieńmy jeszcze problem społecznej świadomości dotyczącej pojęć genologicznych. Trafnie podkreśla badaczka, że owa świadomość jest nie tylko bierna: bo może mieć charakter przetwórczy czy nawet twórczy.

Rozprawa *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*, formułując ponownie najważniejsze tezy Skwarczyńskiej w zakresie genologii ogólnej⁵, stanowi dobre wprowadzenie do szczegółowych rozważań nad gatunkami literackimi i do ich analiz. Wolno w tych szczegółowych roztrząsaniach widzieć zapowiedź oczekiwanej przez wszystkich zainteresowanych drugiej części tomu 3 *Wstępu do nauki o literaturze*, która zawierać ma problematykę szczegółową genologii.

Z prac dotyczących już genologii szczegółowej wypada zwrócić uwagę przede wszystkim na rozprawę *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, przynoszącą po raz pierwszy w polskiej nauce o literaturze (i chyba nie tylko polskiej) opis tych form ze szczególnym uwzględnieniem formy *silva rerum*. Tak charakterystyczna dla staropolszczyzny forma została ukształtowana przez dwa rodzaje elementów. Są więc najpierw takie, jak wielość jednostek literackich tworzących dany zbiór, ich różnorodność co do treści, formy i rodzaju literackiego; jak „niewspółmierność w ważkości ich tematyki”; jak forma otwarta zbioru; itp. Wyliczone elementy cechuje — według określenia autorki — „dynamika ekstrawertyczna”. Przeciwstawiają się im elementy o „dynamice intrawertycznej”, dominując nad pierwszymi, dzięki czemu istnieje struktura rodzajowa. Zawdzięcza ona swoje istnienie osobie twórcy, który wprowadza do zbioru pewną jedność i decyduje o jego zakończeniu, oraz „sfera życia społecznego, do którego zdarzeń i okoliczności odnoszą się wszystkie zawarte w *silva rerum* twory piśmienne [...]” (s. 185).

Opis staropolskiej formy rodzajowej został dopełniony przez dociekania nad genezą (jeszcze antyczną) form typu *silva* i ich dalszym rozwojem, który trwa aż po dzień dzisiejszy — by wymienić *journal intime*, proweniencji jeszcze romantycznej,

⁵ Dochodzą one do głosu także i poza tą rozprawą, por. np. s. 253—254.

czy niektóre formy powieściowe, jak np. powieść „strumienia własnej świadomości”. Omawiana rozprawa przynosi wyjątkowe bogactwo informacji, przy czym jest to nie tylko wynik refleksji teoretycznej, ale i badania historycznego.

Sporo uwagi poświęciła Skwarczyńska zjawisku nazwanemu przez siebie „instrumentacją rodzajową” utworu. Powstaje ono wówczas, gdy w utworze literackim spotykają się różne struktury rodzajowe, decydując o charakterze indywidualnym tego utworu. Zajęcie się zjawiskiem instrumentacji rodzajowej prowadzić może do wyjaśnienia niejednej zagadki historycznoliterackiej, np. tej, którą następcza *Le Réve* Emila Zoli, powieść z cyklu *Rougon-Macquartów*, epatująca krytykę swym dziwnym charakterem; znajduje on wyjaśnienie w swoistej strukturze rodzajowej, w której obok form epickich badaczka wykryła istnienie form lirycznych. Dziwna w formie i tonie jest także powieść *La Jalousie* Alaina Robbe-Grilleta z roku 1957. Kształt rodzajowy tej powieści został określony nie tylko przez współlistnienie form epickich i lirycznych, ale i przez dominację tych ostatnich. Oba te pokazowe rozbiory uświadamiają nam ważność analizy genologicznej w badaniach historycznoliterackich.

Z prac o charakterze bardziej ogólnym trzeba wspomnieć rozprawę *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*. Skwarczyńska — w zgodzie zresztą z niektórymi innymi teoretykami — jest zdania, że zjawiska stylizacji nie należy ograniczać tylko do sfery językowej: obejmuje ono bowiem także sferę tematyczną i sferę konstrukcyjną. Przy czym stylizacja tematyczna jest rezultatem koncepcji utworu, a stylizacja konstrukcyjna — wynikiem komponowania. Tak więc stylizacja może się pojawiać na trzech polach utworu literackiego. Prowadzi to autorkę do wyróżnienia rozmaitych typów stylizacji (jest ich w ogóle siedem).

Szczególnie ciekawa jest propozycja klasyfikacji pewnych układów stylizacyjnych: np. układ wzorców skupionych, polegający na tym, że w utworze literackim stosuje się równocześnie większą liczbę wzorców, na których opiera się stylizację; albo układ wzorców kolejnych, z którym mamy do czynienia wówczas, gdy wprowadza się do utworu kolejno szereg wzorców będących podstawą stylizacji.

Skwarczyńska mocno akcentuje ten fakt, że stwierdzenie występowania stylizacji w utworze literackim nie obniża jego wartości. Istota zagadnienia polega na tym, jaką konkretną ideowo-artystyczną funkcję pełni stylizacja w utworze literackim. Prowadzi to do pewnej rehabilitacji zjawiska stylizacji a w konsekwencji do nowego spojrzenia na literaturę np. modernizmu, która tak często posługiwała się rozmaitymi formami stylizacji. Propozycjom teoretycznym autorki towarzyszą wnikliwe i subtelne analizy, zwłaszcza układów stylizacyjnych.

Tej bardzo interesującej rozprawie można by postawić jeden zarzut: ten mianowicie, że pomija ona stosunek stylizacji do aluzji literackiej. Bo, jak się zdaje, stylizacja jest szczególnym typem aluzji, która stanowiłaby w tym wypadku kategorię nadrzędną. Pominęto też w konsekwencji sprawę chyba oczywistą, ale wartą podkreślenia, że stylizacja — tak jak w ogóle wszelka aluzja — egzystować może dopiero na podłożu pewnej kultury literackiej, posiadanej nie tylko przez twórcę, ale i przez odbiorcę.

Wyprawą w dzieje polskiej nauki o literaturze jest znakomita rozprawa o Juliuszu Kleinerze jako metodologu i teoretyku literatury. Rozprawa stanowi hołd uczennicy złożony pamięci uczonego i człowieka. Jest to chyba ostateczne słowo o teorii literackiej Kleinera. W wyniku dociekań autorki okazało się, że rozwój myśli teoretycznej wielkiego znawcy romantyzmu nie przebiegał w sposób bezkonfliktowy, przeciwnie: dostrzec można w tym rozwoju dramatyzm wynikający ze starcia wypracowanej przez Kleinera postawy z nowymi tendencjami filozoficznymi czy metodologicznymi. Ewolucja teorii literackiej Kleinera zmierzała więc ku pewnej integracji,

ale za wynik ostateczny trzeba było płacić niemałą cenę. Bo Kleiner — jak słusznie zaznacza monografistka jego myśli — nigdy nie przyjmował gotowych systemów z zewnątrz, odrzucając stare, jak to czynił np. Zygmunt Lempicki.

Między metodologią a teorią literacką Kleinera zachodził zawsze, jak się okazuje, ścisły związek: bo Kleiner wyprowadzał swoją metodologię z przemyśleń nad naturą dzieła literackiego. Rzecz też znamienita, że o ile w metodologii Kleinera obserwować można dużą ewolucję, o tyle w jego poglądach teoretycznoliterackich zachodziły stosunkowo niewielkie zmiany.

Postawę metodologiczną Kleinera określiła Skwarczyńska jako pluralistyczną: dopuszczał stosowanie wielu metod badawczych, bo literatura była dlań zjawiskiem, na które można i trzeba spojrzeć wieloaspektowo. Wypowiadał się jednak wcale ostro przeciwko formalizmowi i metafizyce literackiej. W stosunku do marksizmu zajmował postawę wstrzemięźliwą — już choćby dlatego, że spotykał się z tą metodą głównie w jej postaci zwulgaryzowanej.

To byłyby najważniejsze wnioski wysnute z rozważań nad drogą przebytą przez Kleinera, którą autorka szczegółowo opisała, wyróżniając w niej cztery etapy: gdy Kleiner walczył z krytyką impresjonistyczną o naukowość badań literackich i troszczył się o ujęcia analityczne i syntetyczne literatury; gdy pozostawał pod urokiem neoidealizmu, zwłaszcza zaś poglądów Diltheya, Bergsona i Crocego; gdy pasjonowało go zagadnienie wartości oraz osobowości twórczej i syntezy historycznoliterackiej; gdy wreszcie wracał do swej dawnej tezy o historyczności dzieła literackiego i postulował stosowanie metod historycznych.

Wśród prac historycznoliterackich tomu na plan pierwszy wysuwają się studia o twórczości Wyspiańskiego oraz o echem czy recepcji tej twórczości.

Studium o strukturze dramatycznej *Klątwy* pokazuje złożoność tego dramatu, w którym — obok antycznej tragedii przeznaczenia — dostrzegła badaczka takie formy, jak naturalistyczna tragedia ludowa, środowiskowa tragedia obyczajowa, symboliczna tragedia ludowa, forma romantycznej sceny czy forma awangardowej sztuki teatralnej. W złożonym kształcie dramatycznym *Klątwy* dominują: antyczna tragedia przeznaczenia i romantyczna scena. Tego rodzaju łączenie w jedność zjawisk różnego pochodzenia przypomina autorce poetykę awangardową E. Pounda i T. S. Eliota. Zaś dwufinałowość *Klątwy* tłumaczy badaczka prekursorstwem Wyspiańskiego w stosunku do późniejszej awangardowej poetyki, wciągającej niejako odbiorcę do interpretacji utworu literackiego, ponieważ są w nim zawarte rozmaite wersje, pomiędzy którymi odbiorca dokonuje wyboru. Dwufinałowość *Klątwy* — według autorki — ma polegać na tym, że niezależnie od ulatujących znad stosu trzech gołębi (jeden z nich miałby symbolizować Młodą), co by można uważać za jeden finał, spotykamy się jeszcze z innym zakończeniem, w którym Młoda ginie ukamienowana. Skwarczyńska wyklucza w tym wypadku niedopatrzenie pisarza, skoro kształtował on tekst w wydaniu 3 *Klątwy*, a jednak te dwa finały zostawił. Może jednak teza autorki o prekursorstwie Wyspiańskiego jest zbyt śmiała; dowód nie wydaje się zbyt mocny: ostatecznie poeta mógł przeoczyć ten szczegół tekstu.

Nowe spojrzenie na *Wesele* przynosi wszechstronna analiza dwóch elementów scenograficznych tego dramatu, tj. wizerunków Matki Boskiej Częstochowskiej i Ostrobramskiej wiszących na ścianach świetlicy. Autorka udowodnia, że owe wizerunki łącznie z Archaniołem (który ma przyjechać z Wernyhorą i jest patronem Ukrainy) są wariantem trójwizerunkowego godła Polski z doby powstania styczniowego, godła symbolizującego Polskę jagiellońską, godła bliskiego Gospodarzowi, pogrobowcowi roku 1863. Nie sposób tutaj szczegółowo streszczać doskonale udokumentowanego wywodu Skwarczyńskiej, warto jednak podkreślić, że swój sukces

zawdzięcza ona podnietom idącym głównie od teatralnej teorii dramatu, nie pomijającej żadnego z tworzów spożytkowanych przez dramaturga, oraz od strukturalnego ujęcia dzieła sztuki, rozpatrującego każdy element dzieła pod kątem jego całości.

Wesela dotyczy także studium następane, które pokazuje żywotność obrazu-symbolu chocholego tańca w literaturze i sztuce polskiej ostatniego trzydziestolecia. Zawierają go takie utwory, jak *Słowo o Jakubie Szeli* B. Jasińskiego, *Domek z kart* E. Zegadłowicza, *Trans-Atlantyk* W. Gombrowicza, *Ziele na kraterze* M. Wańkowicza, *Popiół i diament* J. Andrzejewskiego, *Zabawa i Tango* S. Mrożka, *Wesele na osiedlu* J. Broszkiewicza, *Rzecz listopadowa* E. Brylla. Motyw ów wtargnął także do filmu — wystarczy wskazać takie utwory, jak *Salto* T. Konwickiego czy *Wszystko na sprzedaż* A. Wajdy.

Znamiennym rysem prac historycznoliterackich Skwarczyńskiej jest zainteresowanie światową rangą literatury polskiej. Usiłuje więc autorka np. określić „miejsce Wyspiańskiego w literaturze światowej”, widząc w poecie zarówno prekursora w głoszonych przez niego ideach teatralnych, jak i jednego z żywiołowych i tytanicznych kreatorów, który ma prawo przebywać w gronie twórców o znaczeniu powszechnym. Przeprowadza dalej Skwarczyńska wnikliwą paralelę w studium „*Treny*” *Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda* „*Sur la mort de Marie*”. Z porównania wynika bezsporny wniosek, że nie może być mowy o wpływie Ronsarda, ale co najwyżej o zbieżnościach, od których ważniejsze są różnice zachodzące między obu cyklami. Uwydatnia więc badaczka, że w przeciwieństwie do Ronsarda polski poeta dał środowiskowy portret Orszulki; ukształtował swój cykl jako poemat filozoficzny, w którym spotykamy styl eseistyczny i orientację myślową spod znaku chrześcijańskiego humanizmu Erazma z Rotterdamu. Wywód zamyka konkluzją, że „*Treny* to utwór liryczno-filozoficzny, który nie ma równego we współczesnej sobie poezji światowej. Przyznać mu w niej należy rangę najwyższą” (s. 219).

Studia tego typu (a jest ich więcej, ograniczyliśmy się do wymienienia tylko najważniejszych) pokazują Skwarczyńską jako komparatystkę, której nie o ustalenie wpływów idzie (jest jak najdalej od tradycyjnej „wpływołogii”!), ale o swoistość i oryginalność opisywanych zjawisk literackich. Dlatego bardzo często rozpatruje zjawiska literackie na szerokim tle porównawczym, zwłaszcza obcym.

Chyba wolno powiedzieć, że Skwarczyńskiej — podobnie jak i jej mistrzowi Juliuszowi Kleinerowi — bliski jest pluralizm metodologiczny, który stanowi nie przejaw indyferentyzmu czy sceptycyzmu metodologicznego, lecz wyraz przeświadczenia, że na literaturę należy patrzeć z wielu punktów widzenia. Do tego dołącza się pogląd autorki, bardzo doniosły, który warto przytoczyć *in extenso*: „nie sposób uznać jakiegokolwiek sfery wiedzy o utworze za zamkniętą, a to choćby dlatego, że każda nowa perspektywa badawcza przynosi szanse — dzięki nowym narzędziom i nowym założeniom problematyki — reinterpretacji i rewaluacji utworu w stosunku do dawniejszych orzeczeń. Od nowych horyzontów mogą szczególnie wiele oczekiwać takie aspekty i takie szczegóły utworu, których dotąd krytyka bądź nie dostrzegała, bądź je — *expressis verbis* lub milcząco — lekceważyła” (s. 88).

Te nowe perspektywy badawcze stwarzało autorce zwłaszcza strukturalistyczne ujęcie dzieła (doszło ono do głosu szczególnie w analizach genologicznych), a także semiologiczna problematyzacja utworu. Niekiedy spotykamy się również z kategoriami metody filologicznej, gdy Skwarczyńska np. objaśnia niektóre realia *Wesela* lub dokonuje interpretacji notatki Heleny Modrzejewskiej z roku 1880.

Podkreślić też trzeba ścisły sojusz zachodzący między teorią literacką uprawianą przez badaczkę a jej pracami historycznoliterackimi. Każda teza z teorii literatury jest ilustrowana wieloma przykładami historycznoliterackimi; i odwrotnie: każde

studium historycznoliterackie wyrasta z wyłożonej uprzednio teorii. Ten związek jest wyrazem celowego działania ze strony autorki, która daje wyraz przeświadczeniu, że „rygory badań historycznoliterackich chronią teoretyka literatury przed pokusą odhistorycznienia teorii literatury na rzecz oderwanej od historycznej bazy materiałowej jakiejś »czystej sztuki myślenia«” (s. 6).

Skwarczyńska wkracza nie tylko na teren przeszłości literackiej. Interesuje się w równym (a może nawet wyższym) stopniu literaturą współczesną, na temat której wypowiada niejedną opinię godziwą w naszym sprawozdaniu odnotowania jako swoista próba diagnozy. Tak więc, jeśli idzie o epikę, autorka stwierdza, że „jednym z najbardziej wydatnych rysów współczesnej prozy epickiej jest konstrukcja wielorodzajowa, i to na bazie, wbrew pozorom, struktury lirycznej, która — mimo iż niekiedy starannie ukrywana — panuje nad całą wiązką struktur epickich. [...] żyjemy w epoce pomysłowego arcyzmu w dziedzinie konstrukcji rodzajowej utworu literackiego, a także w epoce tryumfu, dyskretnego w wyrazie, lecz niemniej zupełnego, głębokiego liryzmu” (s. 274). Ponadto poetyka współczesna „zdaje się kultywować dwie przeciwstawne tendencje, a mianowicie tendencję do maksymalnej obiektywizacji utworu literackiego oraz tendencję do jego maksymalnej subiektywizacji” (s. 256). Podstawowe elementy tej poetyki — to stylizacja, parafraza, cytaty, aluzja (s. 151).

Tom Skwarczyńskiej przynosi nie tylko nowe twierdzenia; sprawozdawca winien zarejestrować także stawiane przez autorkę problemy, które czekają na rozwiązanie. Tak więc dalszych badań wymaga gestyka teatralna. Chodzi tutaj o takie sprawy, jak „twórczy wkład artysty-aktora (i reżysera) w konwencję teatralnego gestu” (s. 73); „zagadnienie formy gestów i jej stosunku do ich funkcji w związku z otaczającym światem” (s. 73); zagadnienie formy teatralnego gestu w stosunku do estetyki wyznawanej przez aktora czy inscenizatora (s. 74); itd. Stałym motywem przewijającym się przez książkę Skwarczyńskiej jest problem konsekwencji teoretycznych i historycznoliterackich wynikających z teatralnej teorii dramatu. Dalej: mnóstwo zagadnień rodzi się w związku z rehabilitacją zjawiska stylizacji, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki literackiej doby modernizmu; należałoby się np. zająć Wyspiańskim jako wielkim stylizatorem (s. 26). W związku z Wyspiańskim sformułowano także potrzebę opracowania tak pospolitego u poety chwytu ożywiania obrazów i posągów (s. 96). Z okazji analizy obcego zwrotu językowego w sonecie Mickiewicza padł postulat badań nad literackimi funkcjami frazeologii (s. 232), także frazeologii obcej (s. 240). Stwierdza również autorka, że „zagadnienie [...] jednej poetyki historycznej, działającej na terenie wszystkich sztuk, czy też tych samych orientacji ideowo-estetycznych przenikających poetyki różnych sztuk — wysuwa się obecnie na czoło problematyki badawczej teorii literatury. W konsekwencji przynosi to teorię literatury na pole młodej i trudnej semiotyki, zmuszonej krążyć tutaj dokoła pytania o istnienie lub nieistnienie jednego języka sztuki [...]” (s. 5—6).

Nie sposób tu zresztą wyliczyć wszystkich problemów sygnalizowanych przez autorkę. Książka Skwarczyńskiej przynosi bogactwo faktów i zagadnień. Wypada tu powtórzyć uwagę recenzenta wypowiedzianą z okazji tomu 3 *Wstępu do nauki o literaturze*: „obszar wiedzy, nad którym autorka panuje, niejednego czytelnika wpędzi w kompleks analfabetyzmu”⁶.

Zbigniew Jerzy Nowak

⁶ E. Balcerzan, *Humanistyczna teoria rodzaju literackiego*. „Studia Estetyczne” 1968, t. 5, s. 470.