

## PROBLEMATYKA BADAŃ NAD JĘZYKIEM DRAMATU

Temat, określony tytułem, jest na terenie polskiej wiedzy o literaturze ledwo dotknięty. Dyskusja o języku poetyckim, w ostatnich latach obejmująca co raz szerszy zasięg, zostawiła go długo niemal poza burzą. Nic dziwnego: zaatakowano zrazu problemy kluczowe i bardzo ogólnej natury. Język dramatu to jednak sprawa szczegółowsza, dotycząca jednego rodzaju literackiego, z nim integralnie związana.

I to jest, właśnie teza wstępna: że sprawy języka w dramacie nie można oderwać od całej problematyki tego rodzaju. Próby izolacji – spojrzenia na język konkretnego dramatu in abstracto, próby opisu statycznego dostrzeżonych właściwości leksykalnych, morfologicznych itp., w oderwaniu od innych, elementów tegoż utworu, muszą prowadzić do wielkich nieporozumień. Oczywiście nie wolno zapominać o innych kontekstach, ustalonych już dla języka poetyckiego, a więc aktualnych i dla tego zagadnienia: kontekście historycznym – danej fazy rozwojowej systemu językowego, o języku poetyckim grupy literackiej itp. Na tym miejscu chodzić nam będzie jednak nie o pokład wspólny, który sprawia, że język dramatu wchodzi w zakres języka utworów artystycznych i całej jego problematyki, lecz o to, co stanowi jego differentiam specificam, co tylko jemu właściwe.

Rozważania te będą się wiązały ściśle z tym założeniem metodycznym, nawet w partii sprawozdawczej. Zaczniemy od przypomnień: jak wyglądała sprawa języka w pracach monograficznych dwudziestolecia, wchodzących na teren dramatu.

Spotykane tam często impasy – to właśnie konsekwencje takiej »izolacjonistycznej« metody badawczej.

Przyjrzymy się dalej narastaniu zagadnień tak na gruncie polskich opracowań historyczno-literackich jak i wypowiedzi teoretycznych. Wypadnie tu też wziąć pod uwagę propozycje i osiągnięcia obcej wiedzy o literaturze – przede wszystkim rosyjskiej, czeskiej i angielskiej. Tę ostatnią reprezentuje szekspirologia i jej nowsze tendencje metodyczne.

Z przeglądu tego wynikną pewne postulaty badawcze, sformułowane przy końcu artykułu.

## I

Oczywiście nie zamierzam dać tu pełnego stanu badań nad językiem dramatu w Polsce. Uwzględnione zostaną tylko nowsze prace – z zakresu międzywojennego, które temu zagadnieniu poświęcają więcej uwagi, czy też próbują własnych ujęć.

Za punkt wyjścia niech nam posłuży monografia Chrzanowskiego *O komediach Aleksandra Fredry*, monografia, która w swojej epoce (r. 1917) była niewątpliwie wielkim wydarzeniem naukowym. Chrzanowski, świadomy faktu, że jego własna praca nie może przynieść rewelacji w zakresie języka komedii fredrowskiej właśnie ze względu na brak prac przygotowawczych pisze: »Brak osobnego studjum o tym języku jest jednym z więcej niż siedmiu śmiertelnych grzechów historii naukowej polskiego języka literackiego« (l. c., str. 137). Autor wychodzi od pytania: »... O ile forma zewnętrzna komedij Fredry czyni zadosyć wymaganiom realizmu artystycznego?« (str. 128). (Oczywiście *realizm artystyczny* jest tu rozumiany iluzjonistycznie). W świetle tego jedynego kryterium obejrzy Chrzanowski dialogi i monologi, sprawdzając ich żywość, naturalność, humor. Ostateczny osąd wypada dla Fredry, jak wiemy, bardzo pozytywnie. Fredro jest wielkim artystą, w niczym nie łamie iluzji scenicznej.

Szerokość horyzontów badawczych, wnikliwość autora sprawia, że świetna monografia o Fredrze wykracza jednak poza tę postawę normalną i poza wspomniane wyżej zagadnienia. Chrzanowski uwzględni także i rodzaje monologu

(ekspozycyjny i psychologiczny), dotknie problemów funkcjonalnych, podkreśli związek wypowiedzi z postaciami utworów — wprowadzi więc kapitalny i często zresztą omawiany problem indywidualizacji języka dramatu. Ten aspekt zagadnienia tak przesłoni później badaczom inne sprawy języka, że nieraz o indywidualizacji dialogu przeczytamy w odniesieniu do dramatów, które wcale takich założeń nie mają — gdzie charakter dramatu determinuje jednolity język (np. w symbolicznych utworach Przybyszewskiego — wszystkie postaci mówią tam jednakowo!).

Warto też spojrzeć na ambitną pracę Reutt-Witkowskiej o Korzeniowskim (*Studia nad utworami dramatycznymi Korzeniowskiego*, cz. 1–3, Kraków 1922, Prace Historyczno-Literackie Nr 18). Praca nosi ślady wielkiej erudycji, nie rezygnuje z żadnych kwestyj, które weszły w pole widzenia autorki. Zawiera też obszerną część pt. »Wartości językowe«. Co tam znajdziemy? Uspółrzednione w poszczególnych punktach następujące sprawy: a) rytm i rym, b) strona stylistyczna, c) dowcip, d) strona gramatyczna, e) sentencja. W punkcie b (»strona stylistyczna«) omawia — a raczej wymienia — autorka tropy Korzeniowskiego, w punkcie d (»strona gramatyczna«) — archaizmy, prowincjonalizmy i barbaryzmy. Wypunktowana klasyfikacja jest oczywiście wynikiem dezorientacji i bezradności metodycznej w okresie, gdy polscy badacze literatury obchodzili jeszcze z daleka problem języka artystycznego. Nie dyskwalifikuje to autorki, dowodzi jednak zupełnego pomieszania pojęć, stąd właśnie taki przydział zagadnień do »strony gramatycznej« i »strony stylistycznej«. Naturalnie tak przeprowadzona charakterystyka języka dramatów (pomijając w tej chwili już rżące nas niekonsekwencje metodyczne i terminologiczne) dałaby się przenieść bez reszty na utwory powieściowe, gdyż opiera się na spostrzeżeniach bardzo ogólnych — przede wszystkim na właściwościach leksykalnych.

Zasięg problematyki badawczej niewiele się poszerza i w następnym dziesięcioleciu. W studiach o dramacie przeważnie powtarzają się uwagi tego samego typu. Dotyczą one:

1) leksyki (rejestrują neologizmy, archaizmy, prowincjonalizmy – a więc trzymają się i pod tym względem utartych szablonów),  
2) indywidualizacji języka (także zazwyczaj w zakresie leksyki),  
3) jeśli zahaczają o dialogi czy monologi, to poprzestają zazwyczaj na ogólnikowej formule: »dialog jest bardzo żywy«. Charakteryzuję w tej chwili sytuację typową: oczywiście i wówczas pewne prace wyłamują się spod szablonu – przede wszystkim wypowiedzi Kleinera.

Wyraźnym nurtem przepłynął przez badania polskie wpływ niemieckiej szkoły psychologicznej. Co prawda w studiach o dramacie ślad jest może mniej wyrazisty – wart jednak odnotowania. Stąd nowy 4) kierunek dociekań, wyznaczony przez »Motiv und Wort«, szukanie refleksów słownych zasadniczych obsesji autora. Zdaje się też pogłębiać świadomość różnicy między »tworzywem słownym« a wyższymi strukturami językowymi. Na ogół jednak badacze krążą dokoła tego tworzywa, koncentrując się na zagadnieniach zupełnie statycznych – na charakterystyce warstw leksykalnych. Z tym samym typem zainteresowań spokrewnia się analiza »obrazowości« języka poetyckiego, przeniesiona również i na teren dramatu (por. odnośny rozdział w monografii Z. Szymdtowej *O misteriach Cypriana Norwida*). I te badania mają jednak mniej lub bardziej uchwytnie zaplecze psychologizmu – zmierzają do wniosków o autorze.

Zadziwiająca też, jak długo w badaniach polskich pokutują kanony zeszlowieczne: ideał »żywego dialogu«, ideał iluzji scenicznej! Stoi za tym niewątpliwie poetyka XIX w., lat 1850 – 1870; okresu Freytaga, z pojęciem »pièce bien faite« jako normą doskonałości technicznej, do której musi dążyć »prawdziwy« dramat.

Ta normatywna postawa ujawnia się bardzo wyraźnie w pracy Ireny Szczygielskiej o Przybyszewskim (*Przybyszewski jako dramaturg*, Poznań 1936). Autorka podaje tam przepis na »dobry«, »właściwy« dialog i monolog w imię nie sformułowanego zresztą nigdzie *expressis verbis* ideału »czwartej ściany«, iluzji scenicznej: »Dialog w dramacie służy przede wszyst-

kim do pośuwania akcji naprzód... wielką wadą są dialogi nic nie mówiące« (str. 9) Monolog... »nie powinien być opowiadaniem o przebiegu wypadków« (str. 10) »w syntaktyce wskazana jest raczej zwięzłość, prostota« (str. 10). Schematyzm ciąży również i nad wyborem zagadnień: »W stylistyczno-językowym opracowaniu dramatu na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie indywidualizacji języka...« (s. 10).

Całe studium powstało zresztą pod znakiem pracy St. Adamczewskiego o Zimorowiczu — kalkuje też stamtąd tytuły rozdziałów, przenosząc żywcem na teren badań nad dramatem koncepcję Adamczewskiego: 1) statyka — tworzywo i zamiar poety, 2) dynamika czyli wewnętrzne ukształtowanie tworzywa, 3) jego zewnętrzne uformowanie — technika oraz 4) jego ideowa treść — zawartość.

Wpływ Adamczewskiego (książki o Żeromskim) widoczny jest w wielu pracach owej epoki — po 1930 r. — m. in. również w książce Barbasza o Wyspiańskim. (*Wyspiański na tle romantyzmu*, Lwów 1932). Książka ta to jedna z pierwszych pozycji krytycznych, które przerywają milczenie na temat języka Wyspiańskiego. Wczesne monografie (Kotarbiński, Flach, Potocki, Śliwiński, Siedlecki) zawierają tylko bardzo ogólne wzmianki. W 1917 r. zabiera głos — całkiem nieodpowiedzialnie — A. Niemojewski, dopiero zaś w 1927 — Z. Kłemensiewicz, wskazując na potrzebę uwzględnienia także problemów kompozycyjnych w związku z badaniem języka. Barbasz idzie za Adamczewskim szukając w twórczości Wyspiańskiego odbicia wrażeń dźwiękowych, wzrokowych, ustrojowych. Punkt wyjścia — niewątpliwie psychologiczny — prowadzi w konsekwencji do wniosków też przede wszystkim psychologicznej natury. Splata się z tą oceną pewien normatywizm, wyrażony w ocenie: »wady i zalety składni«.

Z psychologizmu tego wylamuje się — w badaniach nad Wyspiańskim — dopiero T. Makowiecki (*Poeta — Malarz*, Warszawa 1935). Problem języka wchodzi zresztą raczej peryferycznie w zakres zainteresowań autora. Wyraźnie jednak zaznacza się w tym zakresie odwrót od postawy »statystycznej«.

rejestrującej ilościowo zjawiska. Szuka on związków między faktami, zaobserwowanymi na terenie języka Wyspiańskiego i pewnymi ogólnymi liniami dramatu. W ten sposób np. buduje tezę o monumentalności jako podstawowej zasadzie konstrukcyjnej, analizując poszczególne elementy strukturalne, także i formy języka.

Wymienić tu też trzeba studium Juliusza Saloniego o bardzo obiecującym tytule: *Kompozycja języka w Nocy Listopadowej*, Życie Literackie 1937. Problem kompozycji potraktowany został przede wszystkim opisowo: autor przeprowadził klasyfikację występujących w Nocy Listopadowej typów języka i ustalił ich zależność od wprowadzonych środowisk (środowisko rosyjskie, polskie, świat bogów). W opisie i klasyfikacji wziął przede wszystkim pod uwagę zjawiska leksykalne, ale także i morfologiczne, na których opiera Wyspiański stylizację językową. Z tym podziałem skrzyżował jednak Saloni klasyfikację funkcjonalną, tak że na tle przedwojennych prac o dramacie studium Saloniego stanowi niewątpliwie próbę skonstruowania samodzielnej problematyki — oczywiście w oparciu o badania obce, przede wszystkim rosyjskie.

Pomijam tu cały szereg prac, w których sprawa języka poruszona została ubocznie lub też w sposób wyżej scharakteryzowany — wytłumaczyć się tylko muszę z pominięcia nazwiska prof. Kleinera — wróci ono w dalszych partiach tych rozważań.

Warto może na tym miejscu przypomnieć o polskich studiach z zakresu filologii klasycznej, przede wszystkim Gustawa Przychockiego *Plautus*, Kraków 1925 i monografii T. Zielińskiego *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928 (pierwotna wersja rosyjska). W obu studiach rysuje się bogata problematyka struktur językowych, przygotowana zresztą już przez liczne studia obce (sprawa gnomy, stichomittii, relacji, typy i funkcje prologu, epilogu, monolog). Problematyka ta okazuje się oczywiście nieadekwatna w stosunku do dramatu nowożytnego, z pewnością jednak cenna ze względu na sugestie metodyczne.

Tak wyglądała przed wojną sytuacja na terenie polskich studiów historyczno-literackich. Sprawa języka traktowana w nich była z reguły ubocznie, wydaje się jednak, że coraz bardziej zaczęło się utrwać przekonanie o wadze problemu i konieczności wzięcia go pod uwagę w pracach monograficznych. To przekonanie, sporadycznie ujawnione już w drugim dziesiętku XX w. (we wspomnianej już pracy Reutt-Witkowskiej o Korzeniowskim) bezpośrednio przed wojną jest już chyba niemal powszechne. Badacze potykają się jednak wciąż jeszcze o brak przygotowania teoretycznego — o brak ustaleń pojęciowych i terminologicznych zarówno w zakresie szczegółowych struktur językowych jak i podstaw ontologicznych dramatu. Nie tylko brak ustaleń — i dziś jeszcze do nich daleko! — brak po prostu głębszego sproblematyzowania dramatu jako rodzaju literackiego. Skądże zdobyć odpowiedź, skoro nie stawiamy sobie jeszcze pytań: czym jest dramat? do czego zmierza? jakimi środkami operuje? jakie jest miejsce języka wśród tych środków?

Dyskusja teoretyczna o dramacie właściwie wówczas jeszcze się u nas nie zaczęła. Można by wymienić zaledwie parę artykułów o monologu w dramacie — to niemal wszystko. Sprawa monologu wpływała raz po raz w związku z wciąż jeszcze żywotnym — wśród tradycjonalistów — ideałem iluzjonizmu scenicznego. Nawrót do tego ideału musiał nieść ze sobą niepokojące pytanie: czy monolog jest w ogóle jeszcze uprawniony w dramacie? Czy nie łamie oczekiwanej »prawdy« dramatu?

Dyskusję teoretyczną rozpoczęli przed wojną badacze rosyjscy i niemieccy. (Została ona przeze mnie zreferowana w książce *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, nie będę więc tu powtarzać szczegółów). Największe nasilenie tych prac przypada na lata 1927–34, z tego okresu pochodzą najważniejsze pozycje: Volkensteina *Dramaturgija*, Moskwa 1929, Vinogradova *Język artystycznego utworu literackiego*, Baluchatyj: *Problemy dramaticeskogo analiza*, 1927. Wymienione prace rosyjskie odeszły od statycznych kategorii opisu języ-

kowego w poszukiwaniu zasadniczych funkcji języka w dramacie. W tym kierunku też zmierzają próby stworzenia nowej terminologii (Volkenstejna »Słowo czynnościowe«, »słowo liryczne«, »słowo retoryczne«), a także szczegółowsza analiza perspektyw »kompozycyjnych form języka« w dramacie (termin Vinogradova). Volkenstejn, wychodząc zresztą z tradycyjnej koncepcji dramatu o silnym konflikcie i mocnym trzonie akcji, analizuje obszernie konstrukcję dramatycznej repliki ze względu właśnie na funkcje dramatyczne: służenie zasadniczemu konfliktowi. Ważną inowacją w tym zakresie jest powiązanie funkcji i form języka z typem dramatu, jego zasadniczym założeniem. Volkenstejn stwierdza, że zupełnie inaczej będzie wyglądać problem języka w dramatach niemieckich ekspresjonistów, inaczej zaś np. w dramatach Maeterlincka. Różne są tu cele utworu, inna koncepcja naczelną, stąd też i rozbieżne funkcje słowa.

Niemieckie studia podejmują zagadnienia szczegółowsze: analizę poszczególnych struktur językowych na konkretnym materiale historyczno-literackim np. Wanda Jahn *Wesen und Formen des Berichts im Drama veranschaulicht an Beispielen aus Schillers Dramen*, Berlin 1931. Podobnie jak relacja (Bericht) opracowana zostaje i gnoma w dramacie: Niemejer *Die Sentenz als poetische Ausdrucksform vorzueglich im dramatischen Stil, Germanische Studien*, H. 146, Berlin 1934. Całość zagadnień, związanych z językiem dramatu, pragnie objąć praca Soltaua *Die Sprache im Drama*, Berlin 1933. Praca ta, choć nie przynosi rewelacyjnych rozstrzygnięć, stawia cały szereg problemów, przynajmniej przypomina o ich istnieniu i wiąże z nimi język dramatu.

Przypomina więc spór o miejsce dla dramatu między sztukami a także uporczywy postulat wyłączenia dramatu z literatury. Autor nie wyciąga co prawda z tego dalszych wniosków i nie zajmuje sam wyraźnego stanowiska, stawia jednak na nowo sprawę. Omawia dalej obszernie stosunek języka dramatu do języka poezji w ogóle. Podejmuje kwestię wiersza w dramacie, namiętnie dyskutowaną przez tyle wieków,

przede wszystkim jednak -- i to dla nas najważniejsze -- wskazuje na zupełną odrębność języka dramatycznego i konieczność badania go w innych kategoriach niż język poezji epickiej czy lirycznej. W dramacie znaczy przede wszystkim kontekst, doraźna sytuacja dramatyczna, która przejmuje rolę organizującą inne elementy na danym odcinku. Nie można badać wypowiedzi słownych w oderwaniu od sytuacji, której te wypowiedzi są i muszą być podporządkowane.

W tym pobieżnym przeglądzie sprawozdawczym, gdzie chodzi nam tylko o ujawnienie pewnych linii rozwojowych, warto wspomnieć też o układzie badań szekspirowskich. Sam materiał -- dramaty Szekspira -- zdeterminował oczywiście w dużym stopniu problematykę. Literatura szekspirowska, przez długi czas zbywająca sprawę języka ogólnikami, podjęła ostatnio bardzo wyraźne badania nad tym, poкладem struktury dramatycznej. Musiała zważyć szekspirologów wspaniałą metafora poety, stąd też zasadnicza dyskusja skupiła się dokoła zagadnienia poezji lirycznej i obrazowości w dramacie. Nawiązały do niej bezpośrednio studia powojenne, toteż będą je omawiać łącznie.

W najwcześniejszej fazie zwrócono uwagę na rolę poszczególnych motywów obrazowych u Szekspira. Zbudował na tym teorię symbolizmu szekspirowskiego G. Wilson Knight w książkach *The Imperial Theme*, Oxford 1931 i *The Shakespearean Tempest*, Oxford 1932. Taki symboliczny motyw to np. motyw burzy, tak częsty w metaforyce szekspirowskiej.

Za bardzo ważki głos w dyskusji uznano później obszerną książkę Karoliny Spurgeon *Shakespearean Imagery and What It Tells Us*, 1935. Studium urodziło się pod znakiem psychologizmu i dążyło przede wszystkim do wniosków psychologicznej natury o upodobaniach, obsesjach i idiosynkrazjach poety (wśród stwierdzeń autorki znalazła się też teza o niechęci Szekspira do psów!). Jeśli jednak studium jest tak znane i cytowane, to przede wszystkim dlatego, że wzbudziło żywą reakcję. Skłoniło ono natchmiasł angielską niemieckiego, W. H. Clemena, do podjęcia tego samego tematu, ale w oparciu

o zupełnie inne przesłanki metodyczne. Książka Clemena *Shakespeare's Bilder* ukazała się wkrótce potem, jeszcze przed wojną, jej angielska wersja natomiast dopiero teraz, w 1951. W przedmowie do angielskiego wydania znakomity szekspirolog, J. Dover-Wilson w ten sposób uwydatniał różnice metodyczne obu książek: »Ona (sc. Karolina Spurgeon) operuje metodą statystyczną, on zaś — organiczną; ona chce rzucić światło na psychikę Szekspira — człowieka, jego zaś celem jest analiza artyzmu Szekspira poety — dramaturga. Autorka zajmuje się obrazami pewnego typu, klasyfikując je według kryteriów tematycznych, zawsze dla uchwycenia poglądów, zainteresowań i gustów poety. Autor zaś skupia uwagę na formach i znaczeniu poszczególnych obrazów czy też zespołów obrazów w kontekście większych fragmentów wypowiedzi czy sytuacji, w której się zdarzają. Całość dramatu, przede wszystkim; podstawowy jest dla autora fakt, że obraz ma korzenie w całej sztuce. Wyrósł w klimacie sztuki, jak więc uczestniczy w tym klimacie, jak współdziała z jej ogólnym tenorem? W jakim stopniu zabarwia całościowy efekt utworu? (Clemen W. H. *The Development of Shakespearean Imagery*, London 1951, Methuen, Preface, s. VI).

Ten dłuższy cytat, który pozwoliłam sobie przytoczyć ze względu na trudną dostępność książki, wydaje się notować nie tylko szczegółowy wypadek: dwóch studiów, podejmujących ten sam temat. Charakteryzuje on znamiennej ewolucję postawy badawczej na terenie ogólniejszym — sygnalizuje zarazem definitywną już chyba porażkę psychologizmu w badaniach stylistycznych.

Praca Clemena jest niewątpliwie bardzo śmiałym i nowym uderzeniem w tradycyjną szekspirologię. Postawiony wobec niezmiernego bogactwa materiału, zdecydował się też autor na takie metodyczne wyjście z sytuacji: omawiając poszczególne dramaty w każdym z nich rozwija tylko jedną z zauważonych funkcji obrazu, za każdym razem inną, by uniknąć zarówno powtórzeń jak i zbyt ogólnikowego traktowania problemu.

Zagadnienie metaforyki omówiła też — już na płaszczyźnie czysto teoretycznej — Una Ellis Fermor w zbiorze studiów pt. *The Frontiers of Drama*, London 1945. Studia, poświęcone ograniczeniom dramatu i próbom ich przewyżczenia, zawiera także rozdział *The Functions of Imagery in Drama*. Wśród tych rozlicznych funkcji metaforyki poetyckiej w dramacie zwraca uwagę autorka na kilka zasadniczych: a) metaforyka rozszerza perspektywę znaczeniową utworu dzięki poetyckiemu uogólnieniu; b) podkreśla związek ze światem natury — por. rolę światła, burzy, morza u Szekspira; c) służy nagłemu ujawnieniu właściwego oblicza postaci; d) wyraża doświadczenia wewnętrzne, które wymykają się dyskursywnym, czy nawet dramatycznym metodom odtwórczym; e) ujawnia podskórne motywy akcji; f) antycypuje zdarzenia (por. zapowiedzi katastrofy u Szekspira); g) wyraża myśl ogólną, gnomę dogmatyczną.

Jak wynika z wykazów bibliograficznych, zawartych w omawianych książkach, badania nad językiem dramatu i w Anglii posunęły się znacznie. Oczywiście z pewną ostrożnością należało by formułować wnioski ogólne z faktów, dotyczących jednego terenu — badań nad Szekspirem, jakkolwiek odcinek ten jest z pewnością szczególnie reprezentatywny. Bibliografia we wspomnianych studiach została zebrana specjalnie ze względu na obrazowanie u Szekspira — spotkamy tu jednak całą szereg prac, obejmujących tło epoki: metaforykę dramatu elżbietańskiego, ewolucję tradycji poetyckiej w tym zakresie, a także pozycje, które by świadczyły, że badacze zajmują się również specyficznością poszczególnych gatunków dramatycznych w zakresie języka. Taki charakter zdaje się mieć (nieznana mi zresztą) książka Moody E. Prior *The Language of Tragedy*, N. Y. 1947. Z recenzji, zamieszczonej w *The Year's Work in English Studies*, vol. XXVIII (1947) wynika, że studium stara się przede wszystkim ustalić związek między językiem sztuk, pisanych mową wiązaną i naturą form dramatycznych w przekroju historycznym.

W tym bardzo pobieżnym przeglądzie niewielu znanych mi nowszych prac o interesującej nas tematyce nie może jed-

nak zabraknąć nazwiska J. Mukarovsky'ego. Jego *Kapitoly z ceske poetiky*, Praha 1948, przynoszą kilka studiów zupełnie zasadniczych dla badań nad językiem dramatu. Mam na myśli *Dwa studia o dialogu*. Drukowane w czasie wojny (*Listy Filologicke*, 1940) oczywiście dopiero po wojnie mogły przeniknąć na nasz teren, co zresztą i trudnia nadal brak przekładu. Nazwisko 'Mukarovsky'ego nie wymaga zresztą wprowadzenia — wsławił się licznymi pracami, znanymi z publikacji w *Slovo a Slovestnost*, a przede wszystkim z *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*.

Dwa studia o dialogu Mukarovsky'ego podejmują kluczowe zagadnienia: a) dialog i monolog b) dialog sceniczny. Jak wiemy, o dialogu i monologu w dramacie mówiuło się dość duzo, nie podnosząc jednak zasadniczych pytań, dotyczących ich rozróznienia. Sprawa wydawała się widocznie prosta — nie budziła wątpliwości. Mukarovsky obejrzał uważniej te dwie zasadnicze formy i wypunktował zasadnicze rozróznienia, stawiając tezę o stałej »dynamicznej polaryzacji« języka, stałym procesie przyciągania i rozszczepiania — w kierunku obu formacji. Oddzielił też monolog i dialog w sensie językowym od monologu i dialogu dramatycznego. Rozróznienie na pewno ważne dla usunięcia kłopotliwej dwuznaczności terminologicznej, zaciemniającej sytuację na tym odcinku. Mukarovsky zastrzega się, że będzie mówił przede wszystkim o dialogu i monologu w sensie lingwistycznym. Osobne rozważania poświęci dialogowi scenicznemu.

Określając istotę dialogu, zwraca uwagę na 3 podstawowe cechy, stanowiące o jego specyficzności: 1) więź między uczestnikami dialogu, między *ja* i *ty*, wyraźny adres poszczególnych wypowiedzi, polarność, realizująca się ciągłą wymiennością aktywniej i pasywnej roli uczestników. Więź ta obiektywizuje się jako »psychologiczna sytuacja« rozmowy, zabarwiająca dialog emocjonalnie. W monologu brak takiego związku, brak też często stałego adresu wypowiedzi. W wypadku stałej i wyraźnej świadomości adresu mamy do czynienia — powie Mukarovsky — z »monologiem dialogicznym«. 2) Drugą podsta-

wową właściwością dialogu jest związek z jakąś sytuacją przedmiotową, która wchodzi do dialogu pośrednio lub bezpośrednio – jako temat rozmowy lub aktywny partner, kierujący jej biegiem. Obecność sytuacji przedmiotowej i jej wpływ może trwać niejako tylko potencjalnie, nie aktualizując się. 3) Trzecie ważne kryterium, oddzielające dialog od monologu, jest natury ściśle semantycznej. Chodzi o jedność tematyczną, spajającą wypowiedzi poszczególnych partnerów. W ten sposób wypowiedzi te składają się na całości wyższego rzędu, łączący temat ma więc ważną funkcję kompozycyjną. Ilość brak takiej spójni, dialog rozpada się na szereg luźnych monologowych partyj.

Nie będę tu referować w szczegółach dalszych, bardzo istotnych zresztą rozważań Mukarovsky'ego. Analizuje on konsekwencje tych trzech podstawowych znamion dialogu w dwóch aspektach: a) czysto językowym (obecność zaimków 1 i 2 osoby, form imperatywnych, przysłówków, określających miejsce, szczególnych zjawisk leksykalnych np. w zakresie przeciwstawnych epitetów) oraz b) kompozycyjnym. Przewaga jednego z trzech wyżej omówionych znamion dialogu decyduje o jego typie. Silnie uwydatniona przeciwstawność między dwoma uczestnikami (między *ja* i *ty*) rodzi kłótnię i jej bardziej wysublimowane, skonwencjonalizowane formy: dyskusję naukową, literacką itp. W wypadku szczególnie zaznaczonej i zaktualizowanej sytuacji przedmiotowej powstaje dialog sytuacyjny, nawiązujący do tej sytuacji, wsparty o nią, uzupełniany zazwyczaj szeregiem gestycznym i mimicznym. Wreszcie trzeci typ dialogu niemal wolny jest od osobistych i sytuacyjnych elementów – cały akcent pada tu na powiązania tematyczne. Do tego typu należałaby konwersacja salonowa, rozmowa na tematy abstrakcyjne. Mimo jednak pozorne oderwanie od sytuacji przedmiotowej i ten typ dialogu – jak podkreśla Mukarovsky – wiąże się z nią wyraźnie, choćby tylko pośrednio, mocą samej konwencji społecznej, która w pewnej epoce ten rodzaj dialogu konwersacyjnego wykształca i uprawnia.

Drugie studium, poświęcone specjalnie dialogowi scenicznemu, podkreśla w nim obecność jeszcze jednego partnera: pu-

bliczności. Wypowiedzi, konstruowane ze względu na nią, uzyskują nowy wymiar, drugie znaczenie, wprowadzają nowe elementy (np. ekspozycyjne). Poza tym dialog sceniczny przejmuje dodatkowe służebności, od których wolny jest wszelki inny dialog np. powieściowy. Musi dźwignąć te wszystkie funkcje, które w powieści ma relacja odautorska. To są już rzeczy dość znane i uwzględniane gdzie indziej, toteż powstrzymuję się od dalszego sprawozdania. Sądzę jednak, że wkład Mukarowsky'ego w te zagadnienia jest bardzo ważki i wart pamięci.

Najnowsze badania sowieckie zdają się odchodzić od czysto teoretycznych rozważań wcześniejszego okresu i szukać rozwiązań już na terenie bardziej »praktycznym«. Zaraz wyjaśnimy szczegółowiej kierunkowość tych badań. Idą one dwoma wyraźnie różnymi nurtami: 1) Pierwszy nurt wiąże się z żywym ruchem teatrologicznym Rosji i wchodzi w problematykę teatru, 2) drugi zaś wpływa w badania historyczno-literackie.

Ad 1. Owym badaniom teatrologicznym patronuje wciąż wielka indywidualność K. S. Stanisławskiego. Nazwiska jego nie można tu naturalnie pominąć: jest to przecież w tradycji teatralnej i teatrologicznej Rosji pozycja kluczowa. Do niego też, do jego koncepcji i terminologii, nawiązują studia i na interesującym nas odcinku. Stanisławski zgodnie ze swym widzeniem dramatu jako działania, kierunkowego dążenia woli bohatera, ujmował problem dramatu w tej właśnie płaszczyźnie. Słowo w dramacie służy przede wszystkim działaniu, podlega więc zasadniczym założeniom i kierunkowi dramatycznego »dziania się«. Na tej linii leży owa – w terminologii Stanisławskiego – »sverchzadaca«. Replika dramatyczna (zarówno jak i monolog) – wyraża dążenie postaci, rodzi się na podłożu jakichś doznań i ku czemuś zmierza. Jest to już nie statyczne słowo, lecz »slovesnoe dejstvie«, które trzeba tylko właściwie odczytać. Stąd postulat dla reżysera i aktora: starannej, wnikliwej analizy słowa na tle sytuacji dramatycznej i w związku z postacią, do której przynależy wypowiedź. Chodzi więc, inaczej mówiąc, o wydobycie *podtekstu* w dramacie.

Wskazówki Stanisławskiego, adresowane do aktorów, oczywiście dają się przenieść na teren badań ściśle literackich. Okazały się i tutaj bardzo płodne. Otwierają nowe perspektywy badawcze, prowadzą do głębszej, wszechstronnejszej analizy słowa, do związania go z całokształtem innych elementów struktury dramatycznej.

Wskazać by tu należało na całą — tak obfitą już — literaturę o Stanisławskim. Spośród najnowszych pozycji wymienię tylko dwie, jasno formułujące koncepcje Stanisławskiego właśnie w odniesieniu do roli słowa w dramacie. Obie pochodzą z czasopisma *Teatr*: Toporkov V. *Dejstvje, slovo, sverczadaca, Teatr* 1950 nr 11; Birman S. *Slovesnyje dejstvija, Teatr* 1951 nr 2. Pierwszy z autorów ustawia i wyjaśnia wprowadzone przez Stanisławskiego pojęcia: slovesnyje dejstvija, sceniceskoe dejstvje, skvoznoe dejstvje, sverczadaca. Drugi — Birman — analizuje na interesujących przykładach rozległe perspektywy podtekstu, możliwość różnej jego interpretacji. Za przykład służy tu różna interpretacja roli i słów Igora Bułycova przez 2 aktorów. Zwraca też uwagę na możliwości intonacyjne, tkwiące in potentia w tekście dramatu.

Ad 2) Ważkie wyniki przynoszą też rosyjskie prace historyczno-literackie, podejmujące analizę języka poszczególnych dramatów czy gatunków dramatycznych. Skupiają się one przeważnie dokoła postaci Gogola i Czechowa, także i Gorkiego. Bardzo znamienne, że sprawa języka w tych studiach ujęta jest przede wszystkim — a właściwie niemal wyłącznie — ze względu na swą funkcję charakterystyczną. Mówi się więc o języku poszczególnych postaci. Wraca tu stary problem »indywidualizacji języka«, potraktowany jednak nie tylko opisowo, lecz przede wszystkim funkcjonalnie. Więc nie rejestr właściwości leksykalnych, lecz próba interpretacji. Spośród opracowań Czechowa wymienić należy znaną monografię Ermilowa: *Cechov. Dramaturgija Cechova*, Moskwa 1951 oraz bardzo interesujące studium Strelkova: *O recevych stiljach v p'ese A. P. Cechova »Visnevij Sad«*, drukowane w *Izvestija Akademii Nauk, Otdelenie Literatury i Jazyka*, t. X, nr 2 (1951).

Ermilov nie wydziela problemu języka, omawia go przy postaciach Czechowa, podkreślając sposób operowania materiałem słownym dla zróżnicowania i pogłębienia postaci. Studium Strelkova wyjmuje z »Wieżniowego Sadu« jeden tylko nurt stylizacyjny: język »wulgarno-książkowy« (vul' gerno-knižnyj stil) i śledzi jego udział w kwestiach poszczególnych osób. Już samo postawienie problemu niewątpliwie interesujące i nowe. Autor przygląda się kolejno postaciom Epichodova, Łopachina, Duniaszy i Jaszy, wskazując na liczne warianty tego samego stylu i różny sposób wykorzystania w utworze. Inaczej przecież pomyślana jest postać Epichodova czy Łopachina, zupełnie inną zaś funkcję pełni maniera językowa zdemoralizowanego lokaja Jaszy, którego pretensjonalna frazeologia nie tylko wyraża pogardę dla wszystkiego, co narodowe, lecz także — jak podkreśla słusznie autor — złośliwość względem ludzi. Na przykładzie Strelkova wolno stwierdzić, że nawet pozornie najbardziej już wyeksploatowany zagon w naszym ogródku badawczym — tzw. indywidualizacja języka — może jeszcze obficie obrócić.

Szczególne uwagę badaczy rosyjskich ściąga na siebie komedia XVIII wieku. I tu także rezultaty są interesujące również dla teorii dramatu i pożyteczne dla wypracowanej metody. Od dość dawna zresztą komedia ta doczekała się gruntownych opracowań (por. Brodskij N. L., *Istorija stilja ruszkoj komedii XVIII veka*, *Iskusstvo* 1923, nr 1). Ostatnie lata przyniosły studium P. N. Berkova: *O jazyke ruszkoj komedii XVIII veka*, *Izvestija Akademii Nauk, Otdelenie Literatury i Jazyka*, t. VIII, v. 1 (1949). Studium pokazuje bardzo ciekawy etap w dziejach komedii XVIII wieku: starcie dwóch różnych tendencji, walkę o »podniesienie« stylu komedii, związane oczywiście z rozegraną współcześnie w Anglii i Francji batalią o comédie larmoyante, drame sérieux. Spójrzmy wraz z autorem na odcisk tej walki właśnie w języku komedii. »Podniesienie stylu« to nieuchronne przełamanie dawnych konwencji językowych w tym zakresie — i propozycja nowych. Konwencje te analizuje autor w przekroju poszczególnych typów

komediowych: język kochanków, postaci charakterystycznych (»bytowych personażek«), język kupców, fircyków (»petimetrov« – des petits ima-tres), itp. Tłumacze, pracujący dla repertuaru Sumarokova, muszą sami wypracowywać język postaci zarówno w zakresie leksyki jak i większych zespołów frazeologicznych. Studium dostarcza tu interesujących przykładów i szczegółów (np. technika sztucznego konstruowania języka »kupców«), a także stawia tezę o wpływie języka komedii na język inteligencji rosyjskiej tej epoki.

Żywy kontakt badań nad dramatem z ruchem teatrologicznym sprawia, że zagadnienie dramatu staje w Rosji głównie jako problem teatrologii. To stanowisko reprezentuje również *Teorija Literatury* Timofeeva (1948, Ucpedgiz), podkreślając jako jego specificum w odróżnieniu od epiki i liryki właśnie owe tworzywa sceniczne, na które dramat liczy. Kończy wnioskiem: »Vse eti soobraženija pozvaljajut nam zaključit' cto drama po suti dela ne javljaetsja prosto esce odnim literaturnym rodom, – ona predstavljaet soboj necto vychodjaščee uže za predely literatury, i analiz ešč mozet byt' osuscestvlen uže ne tolko na osnove teorii literatury, no i teorii teatra« (*Teorija Literatury*, 1948, Ucpedgiz, str. 359). Zdaniem Timofeeva, analiza dramatu należy jednak i do literatury, a to ze względu na takie elementy jak temat, fabuła, język postaci, charaktery itp. O funkcjach języka dramatycznego wspomina również przy innej okazji, omawiając problem indywidualizacji, typizacji języka, więc charakteryzacyjną jego rolę.

Zresztą i u nas po wojnie sytuacja zmieniła się bardzo radykalnie. Sprawa języka poetyckiego stała się przedmiotem systematycznych badań i dyskusyj – w ten sposób interesujące nas zagadnienie uzyskało grunt bardziej uprawny. Z drugiej też strony wróciły – zapomniane na długi czas – pytania o samą istotę dramatu. Usłyszeliśmy na ten temat wypowiedź J. Klejnera (*Istota utworu dramatycznego*, Listy z Teatru 1948), następnie zaś obszerny wywód St. Skwarczyńskiej (*Zagadnienie dramatu*, Przegl. Filozof. 1949, 1/2). W sprawie tej zabrała głos także M. R. Mayenowa w swojej *Poetyce opisowej*, 1949.

Przed wojną już przypomniał zagadnienie R. Ingarden w ódczytach 1935 i 36 w Poznaniu i Lwowie. Na tle tych wypowiedzi zarysowały się dwa stanowiska, jakkolwiek – powiedzmy od razu – żadne stronnictwo nie zajęło pozycji bardzo skrajnych.

M. R. Mayenowa wyraża pogląd, że na terenie teorii literatury wolno nam traktować dramat jako utwór czysto literacki. Oddaję głos autorce: »Gdybyśmy chcieli dramat traktować inaczej, musielibyśmy wyjść poza to, co jest przedmiotem badań nauki o literaturze, poza konstrukcje językowe... Nie wydaje się także poza tym, by redukcja dramatu do jego postaci czysto literackiej było dlań krzywdzące... Olbrzymia ilość dramatów wydawanych i przeznaczonych do czytania świadczy o tym, że dramat wolno traktować jako dzieło czysto literackie nie oglądając się na jego sceniczne realizacje. Pamiętajmy także o istnieniu dramatów, które w podtytule już mają napis: *dramat niesceniczny*, (op. cit., str. 172).

Przeciwne stanowisko reprezentują J. Kleiner i St. Skwarczyńska: dramat nie należy do literatury, jest autonomiczną, współrzedną sztuką. Obszerne uzasadnienie tej tezy znajdzie się w studium Skwarczyńskiej *Zagadnienie dramatu*. Argumentacja wychodzi od sprawy tworzywa sztuki, gdyż każde tworzywo ma swoje »nakazy i zakazy«. Dramat staje się »spełniony« dopiero przez realizację sceniczną. Dramaturg rozporządza więc wieloma tworzywami pozasłownymi. »...w dziele literackim słowo jest jedynym tworzywem, w dramacie jest jednym z *kilku*. W dramacie obok niego tworzywem jest osoba aktora, ruch sceniczny, konkretna przestrzeń sceniczna i realny czas widowiska... Dramaturg kształtuje – i to równocześnie – tworzywa wielorakie i różne... Nie może zatem oddawać prymatu jednemu tworzywom bez naruszenia wewnętrznej równowagi tej najdziwniejszej... sztuki« (*Przeł. Filoz.*, str. 107). W dalszym ciągu stawia sobie Skwarczyńska pytanie, które tworzywa są najważniejsze, czy da się ustalić jakaś ich hierarchia – i odpowiada, wysuwając na pierwszy plan elementy sceniczne: ruch sceniczny, aktora, konkretną przestrzeń sceniczną i czas widowiska. »Tworzywo słowne na-

tomiast wydaje się nieco mniejszej wagi« — konkluduje ostrożnie autorka.

Jak zaznaczyłam wyżej, oba stanowiska unikają zbyt skrajnych sformułowań — spotykają się np. na terenie pojęcia »dramatu książkowego« (Lesedrama), którym operuje także i St. Skwarczyńska. W rozważaniach jej spotkamy również termin »dramat amfibiczny« na oznaczenie dramatu, którego pełna realizacja wymaga dwóch planów: konkretyzacji scenicznej i percepcji czytelniczej wprost z tekstu.

Żadne ze wspomnianych stanowisk nie eliminuje zagadnienia języka w dramacie. Po prostu przyjęcie jednego lub drugiego założenia przesuwają problematykę na różne płaszczyzny. Oczywiście teza M. R. Mayenowej na tle jej widzenia utworu literackiego stawia zdecydowanie sprawę języka jako centralny problem dramatu. Przypominamy tu cytowane wyżej sformułowanie: »Gdybyśmy chcieli dramat traktować inaczej, musielibyśmy wyjść poza to, *co jest przedmiotem badań nauki o literaturze, poza konstrukcje językowe*« (podkreślenie moje).

Zgodnie z tym założeniem autorka wychodzi istotnie od konstrukcyj językowych dramatu, analizując kolejno tekst poboczny i główny, gdyż ich współistnienie odróżnia dramat od struktury językowej liryki i epiki. W tych kategoriach też ujmuje całe zagadnienie: tekst poboczny w historycznym rozwoju, dialog i monolog. W związku z dialogiem mówi Mayenowa o takich elementach jak replika, sentencja, wspomina o różnych zasadach konstruowania dialogu — ściśle dramatycznych - antagonistycznych i »lirycznych«, gdzie brak takiej antagonistycznej podstawy. Monologowi poświęca tylko kilka zdań — ze względu na jego zanikanie w dramacie realistycznym. Formułując tezę, że język dramatu ma dwie zasadnicze funkcje: prezentacyjną i konstrukcyjną, zajmuje się obszerniej Mayenowa tylko problemem tzw. indywidualizacji języka, obejmowanej znowu w rozwoju historycznym. Oczywiście podręcznikowy charakter książki i ogrom poruszanych zagadnień nie pozwoliły autorce zatrzymać się dłużej nad sprawą, której

wagę sama docenia. Stąd daleko idąca ogólność sformułowań. Uwagi Mayenowej wyznaczają niewątpliwie metodycznie słuszny kierunek: stawiają problem języka jako problem poetyki historycznej, wskazując na ciągłą ewolucję zarówno form językowych jak i nadrzędnych konwencji dramatycznych.

Ta sama ogólna wytyczna w sprawie metody patronuje też obszernej wypowiedzi St. Skwarczyńskiej *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, Prace Polonistyczne s. IX, 1951. Wśród tez wstępnych znajdzie się i postulat historycznego traktowania form podawczych słowa, uwarunkowanych rozwojem dramatu, nie tylko odrębnością sztuki dramatycznej. Studium Skwarczyńskiej przynosi niewątpliwie najbardziej ważkie i najwszechstronniejsze ujęcie zagadnienia. Przede wszystkim znacznie rozszerza zakres problematyki i dlatego zasługuje na obszerniejsze omówienie.

Wypowiedzi tej przewodniczą dwa założenia (sformułowane w 5 tezach): 1) tworzywo słowne jest jednym, nie zaś jedynym, z tworzyw dramatu scenicznego, uwarunkowanym działaniem innych tworzyw, 2) »linią rozwojową dramatu ergo linią organizującą morfologię tworzywa słownego dramatu jest realizm«. Konsekwencje I-ej tezy rozwija Skwarczyńska, omawiając związek dramatu z a) postaciami, b) fabułą dramatyczną, c) z konkretnymi warunkami teatru i jego funkcją społeczną w danej epoce, d) z innymi współczesnymi tworzywami dramatu scenicznego, omówionymi w studium *Zagadnienie dramatu*.

Rozważania te prowadzą do wniosków o zasadniczych funkcjach słowa w dramacie. Związek z postaciami wyraża charakterystyczną funkcję języka i tłumaczy się na tradycyjne kategorie jako problem »indywidualizacji mowy« w dramacie. Służebność języka w stosunku do fabuły dramatycznej każe słowu brać udział w konstruowaniu akcji, informować o momentach akcji, które dzieją się za kulisami. Tę rolę nazywa Skwarczyńska dramatyczną funkcją słowa, zakładając, że konflikt stanowi zasadniczy trzon dramatu. Wreszcie mówi autorka o licznych funkcjach zastępczych tworzywa słownego – w okre-

sach, gdy rozwój sztuki scenicznej wymaga od słowa pełnienia tych służebności, które później przejmują inne, pozasłowne środki ekspresji.

Zestawiając ogólny rejestr form podawczych słowa w dramacie, wylicza Skwarczyńska: wypowiedź zbiorowości (chór), wypowiedź jednostki w nieobecności innych (monolog), apart, tyradę, wypowiedź, skierowaną do publiczności, opis, opowiadanie, informacje dialogu. Formy te omawia Skwarczyńska w ich rozwoju historycznym, wskazując na zanikanie tyrady, apartu, monologu, tych wszystkich konstrukcyj językowych, które w imię prawdopodobieństwa musiały ustąpić. Analiza tego procesu podbudowuje tezę drugą o realizmie jako zasadniczym i jedynym kierunku rozwojowym tworzywa słownego. Przy tej okazji mówi się też o konwencji i walce z nią w imię inaczej już rozumianego realizmu na następnym etapie rozwojowym.

Szczegółowsze referowanie wywodów St. Skwarczyńskiej – mimo ich pierwszorzędną wagę dla problemu – nie wydaje się konieczne po prostu ze względu na łatwą dostępność tej najświeższej publikacji. Chciałam tu tylko podkreślić zasadnicze tezy i bardzo znamienne rozszerzenie problematyki.

Nowe perspektywy dla badań nad językiem dramatu otwierają te prace związane ze sferą innych elementów dramatu: postaciami czy akcją (studia L. Łopatyńskiej, zamieszczone w *Pracach Polonistycznych i Życiu Literackim*). Głębsza analiza bowiem jakiegokolwiek pokładu w dramacie ujawnia zarazem konieczne współdziałanie innych czynników, odsłania więc udział słowa w prezentacji bohatera czy też konstrukcji punktu kulminacyjnego. L. Łopatyńska ma zresztą – jak notuje St. Skwarczyńska w ostatnim studium – cały szereg nie ogłoszonych jeszcze prac, zupełnie już bezpośrednio dotyczących języka dramatu: *Pièce à écrire aux, Pièce à la muette*.

Niezmiernie ważne są też – sporadyczne i ogólne na razie – wypowiedzi, charakteryzujące inne, pozasłowne środki ekspresji w dramacie. Są to np. Grzybowskiej: *Plastyka i wzja sceny u Wyspiańskiego*, Listy z *Teatru* 1948, Linowskiej: *O milczeniu*.

w teatrze, *Listy z Teatru* 1949, przede wszystkim zaś Klejnera artykuł o Słowackim *Władca ekspresji pozastłownej*, *Listy z Teatru* 1948. Jeszcze w przedwojennych pracach, w monografii o Słowackim, Klejner prekursorsko wybiegał poza problematykę tego okresu, dostrzegając w dramatach Słowackiego wielorakie zagadnienia kompozycyjne, wówczas zupełnie pomijane, m. in. właśnie udział tworzyw scenicznych. Bardzo odkryweza pod tym względem jest też analiza *Dziadów* w ostatniej monografii o Mickiewiczu. Prześledził tam autor strukturę językową poszczególnych scen, wykrywając np. współlistnienie dwóch typów dialogu w scenie więziennej, oddziaływanie trzonu komediowego w Salonie Warszawskim. Analizę techniki i rodzajów dialogu dostarcza nowych sugestij metodycznych.

Teoretyczne rozważania rozruszały więc sprawę na dobre – jak dotąd tylko konkretne prace historyczno-literackie nie nadszyły za postulatami teorii. Poza wymienionymi przed chwilą nazwiskami właściwie żadne studium monograficzne nie pukośiło się o przełamanie tradycyjalnych szablonów w analizie języka – w gruncie rzeczy nie podjęło takiej analizy. Pisząca te słowa poświęciła sporo miejsca opisowi struktur językowych w książce o *Tragedii w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, partie te grzeszą jednak na pewno brakiem dostatecznej precyzji metodycznej.

## II.

Ten przydługi może przegląd miał ukazać stopniowe nawarstwianie się zagadnień dokoła sprawy języka dramatu – miał też oddać suum cuique. Wypadnie nam teraz – już bez powtórnego odwoływania się do poszczególnych autorów – usystematyzować poruszane problemy, dorzucając pewne własne postulaty i oświetlenia. Będzie to naturalnie tylko zgrab ogólny – zasadnicze wskazania metodyczne, usparte w dużej mierze o cudze doświadczenia i wyniki.

Interesować nas tu będzie bardzo określone zadanie metodyczne: co trzeba uwzględnić, na jakie pytania odpowiedzieć, by móc poprawnie zbadać język jakiegoś konkretnego dramatu. Oczywiście z góry trzeba powiedzieć, że szczegółowa proble-

matyka badawcza każdego dzieła będzie inna, gdyż samo dzieło te problemy postawi. Nieporozumienia i klęski przedwojennych prac o dramacie (i nie tylko o dramacie!) wynikały głównie z chęci wtłoczenia indywidualnego wypadku w gotowy schemat, szablon, który okazywał się z reguły za wąski – i pękał przy użyciu. Toteż nie próbujemy konstruować takiego szablonu. Wyróżnione grupy zagadnień będą miały charakter bardzo ogólny i luźny – jeśli dotkniemy spraw szczegółowszych np. funkcji czy rodzajów dialogu, to właściwie tylko *exempli gratia*. Z góry bowiem można przewidzieć, że nie wyczerpiemy wszystkich możliwych funkcji, zresztą taki abstrakcyjny rejestr możliwości byłby sztuczny i chyba mało przydatny.

Zagadnienie języka w dramacie ma oczywiście wiele aspektów, stąd konieczność wyróżnienia kilku kręgów problematyki, które dopiero złożą się na całość. 1) Analiza szczegółowa nie może się obejść bez pewnych ustaleń ogólnych, bez odpowiedzi na pytania natury ontologicznej. Wielu promieniami będzie sięgać to zagadnienie ku ontologii literatury. Stąd pierwsza grupa zagadnień, raczej wstępnych, propedeutycznych. 2) Język konkretnego dramatu w konkretnej epoce stwarza cały szereg problemów historycznych – staje się więc sprawą historii literatury i poetyki historycznej, domaga się uwzględnienia różnych, wielostronnych kontekstów już na zewnątrz dzieła. 3) Trzecia grupa zagadnień wiąże się już z konkretną analizą języka w dramacie, który opracowujemy: opisową i funkcjonalną. Rozróżnienie to chce zapobiec zastarzałemu już pomieszaniu tych spraw, pomieszaniu, które bardzo zachwyciło interesujący nas teren. 4) Wreszcie jako osobną grupę wyodrębniamy wszelkie związki, w jakie wchodzi konstrukcje słowne z innymi tworzywami dramatu. Oczywiście ta grupa problemów rozrośnie się w wypadku przyjęcia tezy o pozaliterackiej naturze dramatu – wydaje się jednak, że nie da się wyeliminować z pola widzenia nawet w wypadku przyjęcia przeciwnego poglądu.

Przybliżmy się teraz do tych czterech wymienionych grup. Nie są to naturalnie grupy doskonale współrzędne, zwłaszcza

obecność czwartej może budzić zrozumiałe zastrzeżenia metodyczne. Wyodrębniona została ze względu na swój szczególny bardzo charakter, specyficzność zagadnienia – dla celów czysto praktycznych.

Ad 1) Badanie języka dramatu apeluje o pewne rozstrzygnięcia zasadnicze. Aby poprawnie rozwiązać zagadnienie języka w dramacie, musimy znać i rozumieć istotę języka poetyckiego, jego główne funkcje, jego dialektykę rozwojową. Wtedy dopiero można dyskutować nad tym, jak się ma język dramatu wzgl. języka innych rodzajów literackich – czy zachodzi tu stosunek logicznej współrzędności? Jaki jest zakres wspólnej problematyki? Czy może są to zjawiska jakoś różne w samej swej istocie?

Do takich pytań ontologicznych, warunkujących dalsze etapy badawcze, będzie też należało omawiane już wyżej pytanie o samą istotę dramatu – czy jest on dziełem literackim czy też sztuką pozaliteracką? Zaprowadzi to nas z pewnością ku szczegółowym rozważaniom i rozróżnieniom wielorakich koncepcyj dramatycznych, z których jedne ciążą czy nawet wchodzą wyraźnie w zakres dzieł literackich, inne się z tego kręgu wyrrywają, uzyskując charakter partytury, służebnego zapisu, który trzeba dopiero przetłumaczyć na inne tworzywa – jak scenariusz filmowy czy wszelki tekst reżyserski. Wydaje się bowiem, że nie istnieją tu tylko dwie alternatywy, z których jedną trzeba przyjąć, zaś drugą – odrzucić (dramat *jest* dziełem literackim lub nim *nie jest*). Widzę tu raczej ogromnie złożony i pasjonujący teren »pogranicza dramatu«. Jak wspomniałam zresztą, w naszej polskiej dyskusji unikano również sformułowań bardzo skrajnych. Do takich pogranicznych spotkań należą również sąsiedztwo dialogu o wszelkich pozorach utworu dramatycznego a także utwór liryczny o narzuconej konstrukcji językowej dramatu (oba wypadki wystąpią np. u Norwida). Zresztą i pewne partie czy typy powieści weszłyby na ten teren graniczny.

Takimi zasadniczymi pytaniami wypadnie też objąć sprawę dialogu i monologu. Poważną dyskusję naukową zaczął tu

Mukarovsky (powołując się na poprzednie wypowiedzi Tardégo i Jakubinskiego). Nie możemy przecież omawiać tych struktur, zanim nie ustalimy właściwego sensu i zakresu pojęć, używanych dziś dwuznacznie: 1) na oznaczenie konstrukcyj słownych dramatu, 2) zasadniczych układów czy nurtów mowy ze względu na jeden podmiot czy wielość podmiotów aktywnych. Mukarovsky przeprowadził tu pewne rozróżnienia, nie wydaje się jednak, by w dostatecznym stopniu przeniknęły one do naszej świadomości badawczej – raczej do niej nie dotarły. Dwuznaczność ta pleni się u nas nadal. Warto by tu dążyć do większej precyzji, może wyciągnąć z tego konsekwencje terminologiczne?

Niedomogi terminologiczne dają się tu szczególnie we znaki – wśród postulatów teoretycznych musi więc znaleźć się i ten: ustalmy pewne nazwy! Oczywiście wołanie to rozlega się i na innych terenach nauki o literaturze, musi więc doczekać się generalnego rozstrzygnięcia. Ale i na interesującym nas odcinku – gmatwanina nielada! Spróbujmy ustawić względem siebie np. takie terminy jak: »konstrukcje językowe« (Mayenowa), »struktury językowe«, »formy kompozycyjne języka« (Vinogradov), »formy podawcze słowa« (Skwarczyńska). Zakresem tych pojęć obejmuje zarówno Mayenowa jak Skwarczyńska dialog, monolog, opis (u Skwarczyńskiej). Czy jednak nazwy te są doskonale tautologiczne, czy odpowiadają im dokładnie te same desygnaty, czy tylko »mniej więcej«? Oczywiście ta sama sytuacja i w odniesieniu do innych terminów.

Umieszczam ten problem wśród zagadnień »ontologicznych«, gdyż niewątpliwie za tym pomieszaniem nazw stoi brak ustaleń w zakresie pojęć rzeczy, pomieszanie samych desygnatów (np. dialog i opis to nie są pojęcia współrzędne!). Tę właśnie pracę: sprecyzowania pojęć, przygotowania sobie aparatu badawczego także i na tym odcinku trzeba będzie podjąć.

Ad 2). Rozległy i kapitalnie ważny pokład zagadnień wy-rasta z konieczności historycznego spojrzenia na język dramatu. Postulat nie jest nowy, przeciwnie, podkreślany zarówno przez

S. Skwarczyńską jak i M. Mayenową. Znowu — tylko parę przybliżeń. Najważniejszy aspekt tej problematyki — to konieczność uwzględnienia całego szeregu kontekstów dla pełnego ogarnięcia i zrozumienia dramatu jako ogniwa w procesie rozwojowym. Kontekstów tych jest oczywiście wiele. Wymieńmy tylko najważniejsze:

a) Kontekst epoki — jej najogólniejszych prądów i dążeń, które oczywiście znajdują odbicie w dramacie — najbardziej wyczulonym na wszelkie przemiany rodzaju. Ten postulat dotyczy oczywiście wszelkiego badania literackiego. Język poetycki sygnalizuje nadejście nowej epoki, w dramacie zaś sygnał jest chyba najwyraźniejszy, bo autor rozporządza możliwością wprowadzenia dwóch języków reprezentujących dwa walczące ze sobą światy. Może innym językiem obdarzyć swego bohatera, innym zaś antagonistę i w ten sposób wyrazić konflikt, o który mu chodzi. Na terenie powieści, gdzie istnieje jeszcze język relacji autorskiej, kontrast nie będzie tak wyrazisty.

b) Tło epoki, przynależność do pewnego kierunku literackiego — ta ogólna problematyka literacka będzie ważna i na tym terenie. Oczywiście także i kontekst współczesnego danemu utworowi języka poetyckiego. Konieczność tę potwierdzają wyniki nowszej szekspirologii, gdzie dla analizy języka w dramatach Szekspira trzeba było rozciągnąć studia na język epoki elżbietańskiej, zbadać metaforykę współczesnej liryki i dopiero wtedy budować syntezy o »*Shakespearian Imagery*«. Ważne tu będzie i poznanie zasobów leksykalnych współczesnego języka poetyckiego i pewnych wzorców frazeologicznych a także systemu składniowego. Zestawienie języka dramatu z tymi wzorcami wykaże tendencje stylizacyjne dramatu. Przypominam tu tezę St. Skwarczyńskiej o realizmie jako jedynej sile kierunkowej w rozwoju dramatu. Należało by ją sprawdzić właśnie na terenie tak historycznie zorientowanych badań — w zestawieniu z innymi rodzajami literackimi danej epoki.

c) Jako problem poetyki historycznej sprawa języka dramatu postuluje znajomość konwencji danego gatunku drama-

tycznego w epoce, do której utwór należy. Zupełnie współcześnie inne są przecież konwencje językowe tragedii, inne komedii — ilustruje to zjawisko w bardzo jaskrawy sposób epoka klasycyzmu francuskiego, wiek XVII. Dystans między tymi konwencjami stanie się przedmiotem ostrej walki — aż do zwycięstwa! — w wieku XVIII. (Oczywiście, za tą walką o zmniejszenie dystansu między konwencjami stoją większe konflikty). Nowa koncepcja tragedii mieszczańskiej, drame sérieux, comédie larmoyante wyrosła niezapłutwie na tym terenie — stąd badanie języka dramatycznego najbardziej bezpośrednio odbije takie zjawiska.

Bronią w tej walce staje się często parodia literacka; nawiązuje ona do wzorca przestarzałej czy po prostu obcej konwencji. Przykłady takiego parodystycznego potraktowania konwencji językowej przytoczył Grzegorz Sinko w studium o *Teatrze Angielskim XVIII w.* (druk w *Ramienniku Teatralnym* Nr 1, 1952), cytując fragmenty *Tomcia Palucha* Fieldinga, które, jak mówi autor, trawestują całe partie współczesnych tragedj. Oczywiście prawidłowo odczytamy utwór, a więc wykryjemy te intencje parodystyczne, gdy będziemy znali wzorzec konwencji. (Sprawę konwencji dramatycznych w pewnej epoce omawiają dwie starsze prace francuskie: Souriau Maurice *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*, 1895; Des Granges Ch. *Les conventions du théâtre naturaliste*, 1904; z nowszych: Clifford H. Bissel *Les conventions du théâtre bourgeois contemporain en France 1887 — 1914*, Paris 1930).

Na terenie polskim nie mamy jeszcze pracy poświęconej ewolucji języka w ramach pewnego gatunku dramatycznego. Byłby to ważki rozdział z poetyki historycznej, o możliwościach wręcz rewelatorskich. Ten typ studium reprezentuje, jeśli sądzić z cudzej relacji, cytowana wyżej praca *The Language of Tragedy*. Pracy nie znam, nie wiem więc, czy spełnia te obietnice. Zależność struktur językowych dramatu od konwencji gatunku omawia też St. Skwarczyńska w ostatnim studium z 1951 r.

d) Zwraca też tam uwagę Skwarczyńska na konieczność związania badań nad językiem dramatu ze zmienną konwencją teatralną, uzależnioną od konkretnych warunków, w jakich rozwija się teatr. Obecność chóru czy wprowadzenie prologu informującego tłumaczy się bowiem nie tylko tradycją literacką, lecz przede wszystkim koncepcją teatru oraz jego każdorazowymi ograniczeniami. Skwarczyńska dorzuca tu jeszcze jedno uwarunkowanie: adres społeczny teatru w poszczególnych epokach. Z adresu społecznego wywodzi się niewątpliwie taka forma języka jak tyrada, niemożliwa przy innym widzu niż ten, do którego się zwracała. Jeśli chodzi o praktyczne zatysowanie tego tła konwencji teatralnych i dramatycznych, wskazać można na nieprzestarzałą jeszcze, znakomitą pracę Bohdana Korzeniewskiego o *Dramie w Teatrze Warszawskim za dykcji Ostńskiego*.

Ad 3) Niezmiernie rozległe i różnorodne perspektywy badawcze otwiera konkretna analiza form i funkcji słowa w danym dramacie, poprawny i wszechstronny opis języka. Oczywiście wejdą tu w grę jako konieczne stadia wstępne wymienione w poprzednich punktach ustalenia teoretyczne i gruntowne poznanie historyczne. W jakich kategoriach ująć strukturę słowną danego utworu? Tradycja metodyczna powtarza wciąż te same propozycje: dialog, monolog, tekst poboczny. Nowsze prace wprowadziły w ramach dialogu dalsze rozróżnienia: replika, opis, relacja, gnoma itp. Wspominałam wyżej o pracach, poświęconych analizie jednego z tych elementów. Nie wydaje się, aby te kategorie wyczerpywały wszystkie możliwości nawet w zakresie dotychczas zarejestrowanych »struktur językowych«. Z całą pewnością rejestr ten będzie można poddać rewizji i rozszerzyć w miarę potrzeby albo też, wydrążyć w głąb i podać szczegółowszemu oglądowi (zrobił to Volkenstein w zakresie repliki dialogowej). Badaniom takim zagraża jednak »pasja klasyfikacji«, chyba mało płodna – zanurzenie w coraz szczegółowszy opis nie posuwa często sprawy naprzód i nie rodzi nowej problematyki. Toteż i w zakresie tych form jedynym właściwym kierunkiem badawczym

byłby chyba nie statyczny opis, lecz funkcjonalna analiza, dążąca do wykrycia zadań kompozycyjnych w dramacie. Takie skierowanie problematyki badawczej wskazywał już Mukarovsky.

Odwrot od statycznego opisu winien objąć zarówno te wielkie struktury jak i drobniejsze elementy. Znowu powołać się tu można na doświadczenia szekspirologów, którzy musieli przejść od opisu metaforyki Szekspira ku pytaniom: do czego ta metaforyka służy, jaki z niej poeta robi użytek w poszczególnych dramatach, w jaki sposób wspiera ona ogólną koncepcję utworu? Autorem tak zorientowanego studium jest też znany szekspirolog radziecki, M. Morozov — zanalizował on rolę metaforyki w charakterystyce szekspirowskich postaci.

Te same pytania — o funkcję dramatyczną — wyrastają też przy innych zagadnieniach języka np. przy sprawie leksyki i składni poetyckiej. Zakresem leksyki w języku dramatycznym zajmowano się najdawniej; na dostrzeżonych różnicach budowano tezę o indywidualizacji języka, przyczym te osobliwości słownikowe służyły tu jako jedyny materiał dowodowy. Składnię analizowano tylko z jednego aspektu: zbliżenia do mowy potocznej, »małego realizmu«. Właściwie sprawę składni języka dramatu można uważać za zupełnie nie dotkniętą. Oczywiście otwiera ona inne możliwości, nie tylko w tym iluzjonistycznym przekroju — zwłaszcza, że na terenie składni przekonaliśmy się łatwo, iż »mały realizm«, dążenie ku mowie potocznej, nie jest tu wcale jedynym kierunkiem stylizacyjnym — nie jest nim ani w tragedii (poklasycystycznej nawet), ani we współczesnym dramacie poetyckim, ani w komedii groteskowej czy parodystycznej.

Ukształtowanie syntaktyczne będzie się wiązać z kształtem rytmiczno-intonacyjnym utworu. Kształt ten domaga się także zbadania — i to również nie rejestracji wzorców metrycznych, lecz odszukania powiązań z innymi elementami struktury dramatycznej. Że powiązania takie istnieją — nie ulega żadnej wątpliwości. W dramacie pisanym mową styliczną (a nie wydaje się wcale, aby miał to być tylko historyczny relik) konstrukcja repliki zależy przecież od nadrzędnych wówczas

stosunków rytmicznych, ba! nawet pointa dramatyczna jest im podległa (patrz Słowacki, jeszcze bardziej może Victor Hugo!). Bardzo pouczające jest przesledzenie z tego punktu widzenia rękopisu norwidowskiej *Kleopatry* – widać tam, jak Norwid łamał się ze strukturą rytmiczną utworu, jak rozbijał pewne narzucające się układy dźwiękowe na rzecz zróżnicowania czynników intonacyjnych – a w ostatecznej instancji – semantycznych elementów utworu. Warto badać tego typu napięcia dynamiczne między poszczególnymi składnikami dramatu.

Z pewnością natomiast bezpłodne (i ahistoryczne!) jest mające już dużą tradycję dociekanie: wiersz czy proza w dramacie? Nie warto by już – wydaje się – wspominać o tak przestarzałej problematyce, gdyby nie fakt, że od czasu do czasu można się jeszcze z nią spotkać – podobnie jak można jeszcze spotkać teoretyczne rozważania: czy monolog jest w dramacie uprawniony, czy wolno go jeszcze stosować? Są to pytania, zrodzone z ducha normatywizmu lub też z bardzo jednostronnych założeń, które widzą ewolucję dramatu na jednej linii. Stąd prorocтва, że monolog – przynajmniej w pewnych funkcjach – zniknie z dramatu. (Przyznaję, że taki niepokój metodyczny budzi we mnie teza St. Skwarczyńskiej o realizmie – w sensie »pewnej techniki operowania tworzywem słownym«, który miałby jednokierunkowo organizować rozwój dramatu. Skwarczyńska nie podaje zresztą normatywnych rozwiązań, sugeruje jednak stanowcze zwycięstwo dialogu i wyparcie monologu. Nie wydaje mi się to takie pewne!).

Nawiązując do wzmiankowanej już problematyki »pogranicza dramatu«, warto zająć się też przeniknięciem do dramatu heterogenicznych konstrukcji słownych np. z zakresu form narracyjnych czy liryki. W tej chwili problematyka badawcza tego typu rozrasta się coraz bardziej, gdyż wkraczają w ów pas przygraniczny takie gatunki jak słuchowisko radiowe-teatr wyobraźni, scenariusz filmowy, adaptacje powieści. Do spraw tych zresztą wrócimy za chwilę.

Analiza funkcjonalna języka mogłaby iść niekoniecznie po linii monolog - dialog - tekst poboczny, chociaż i ten podział

oczywiście może być przydatny. W tym kierunku grunt jest najbardziej przygotowany. Poszczególne funkcje dialogu i monologu omawia M. R. Mayenowa, znajdziemy o nich wzmianki także w starszych pracach historyczno-literackich. Najbardziej ważne wydają mi się tu analizy J. Mukarovsky'ego, także wyróżnione przez niego 3 typy dialogu (1. dialog osobisty-kłótnia-dyskusja, 2. sytuacyjny, 3. konwersacyjny). Oczywiście z tym podziałem skrzyżuje się inny, uwzględniający funkcje poszczególnych odcinków np. dialog sprawozdawczy, ekspozycyjny, nastrojowy, retoryczny, deklaracyjny-exposé autora, charakteryzujący itp.

Bardzo skomplikowana okaże się też sprawa monologu i jego możliwych postaci—jeśli oczywiście monolog ten będziemy rozumieli dostatecznie szeroko. W ramach tak pojętego monologu znajdzie się i prolog, dedykacja wierszowana, improwizacja, wkładki wierszy lirycznych o odrębnej formie zwrotkowej, legendy, baśnie, opowiadania, partie recytacyjne, cytowane listy, przemówienia, wykłady. Naturalnie wypadnie tu wyraźnie wprowadzić rozróżnienia między lingwistycznym a dramatycznym pojęciem monologu.

Na konkretnym materiale analitycznym wyjdzie przejrzysiej sprawa oddzielenia tych dwóch zasadniczych układów mowy (monologu i dialogu). Czysto teoretyczne spekulacje na pewno tej sprawie nie załatwią. I znowu nie będzie tu chodzić o klasyfikacje, lecz o wzajemną wymienną funkcję, o »dynamiczną polarność« — jak mówi Mukarovsky.

Oczywiście ze sprawą monologu i dialogu będą się wiązały kwestie raczej techniczne: sposób motywacji, właściwy pewnemu autorowi, sposób maskowania monologu (na tle konwencji danej epoki—rozmowa z chórem, »confident« w tragedii klasycznej, rozmowa z postacią symboliczną u Przybyszewskiego, z wprowadzonym specjalnie w tym celu alter ego czy też »koryfeuszem« współczesnych sztuk konstruktywistycznych). I znowu wypadnie przestrzec przed przerostem tego typu zainteresowań. Owocem ich może być co prawda ustalenie konwencji dramatycznych pewnej epoki, a wówczas praca

taką spełniłaby ważne zadanie. Jeśliby jednak studium techniki danego autora miało tylko powiększyć rejestr »chwytów«, nie warto by chyba takich studiów mnożyć («mnożyć!» — nie ma jeszcze ani jednej pracy tego typu!).

Ostatnie studium St. Skwarczyńskiej otwiera perspektywę na możliwość badań funkcjonalnych innego jeszcze rodzaju: ze względu na służebności, spełniane przez język na rzecz innych elementów struktury dramatycznej. Wg. koncepcji St. Skwarczyńskiej język jest tworzywem podrzędnym, stąd zupełnie naturalne jego podporządkowanie czynnikom wyższym jak fabuła dramatyczna czy postaci. Studium pokazuje kolejno, na czym polega »obsługiwanie« postaci i fabuły. Skwarczyńska buduje na tym wniosek o dwóch zasadniczych funkcjach tworzywa słownego w dramacie: charakteryzacyjnej i dramatycznej (Mayenowa mówi o roli prezentacyjnej i konstrukcyjnej, co oczywiście nie pokrywa się dokładnie, ale wychodzi z podobnej koncepcji).

Ten kierunek badawczy zdaje się obiecywać dobre rezultaty, naturalnie przy rozszerzeniu zakresu analizowanych elementów. Chodzi tu o zasadniczy punkt wyjścia: ma nim być nie sam język, ale nadrzędne czynniki. Co do ich hierarchii można się jeszcze spierać. Niewątpliwie jednak taką nadrzędną strukturą będzie jakieś naczelne założenie utworów w aspekcie ideowym jak szczegółowiej—tematycznym i ogólnie kompozycyjnym. Okaze się przecież, że tematyczna organizacja dialogów (motywy rozmów) podlega bezpośrednio tematowi utworu, a tym samym służy założeniom ideowym. Będą one nieraz szukały zresztą ujścia nie tylko w strukturze fabularnej, ale także i w bezpośrednich sformułowaniach takich jak »gnoma dogmatyczna«, znana nam z tragedii greckiej, czy partie deklaratywne utworów współczesnych. Na usługi tematyki staje cała retoryka utworu, dowcip czy ironia. W ten sposób semantyczne zagadnienia języka w oparciu o naczelną koncepcję utworu rozszerzyłyby się znacznie.

Istotnie, ze względu na funkcję charakteryzacyjną język dramatu jest wyraźnie podporządkowany postaciom i środowisku.

On to przez swoje cechy leksykalne, składniowe, nawet fonetyczne pokaże postaci, a przez nie — środowisko, które reprezentują. Tego stosunku podrzędności chyba jednak nie można uważać za stały. Wydaje się on bardzo niewątpliwy np. na gruncie komedii obyczajowej czy dramatu naturalistycznego, natomiast bardzo wątpliwy w dramacie poetyckim, gdzie słowo odzyskuje swoją wysoką rangę, jaką ma w poezji lirycznej. Jaskrawym przykładem byłaby tu *Improwizacja* w *Dziadach*. Może nawet na terenie jednego utworu o pokładach tak zróżnicowanych jak *Dziady* zachodzi przesunięcie w hierarchii elementów kompozycyjnych? W pewnych partiach słowo przyjmuje stanowisko nadrzędne w stosunku do postaci, w innych zaś schodzi do roli służebnej, charakteryzacyjnej.

Wspomniano już o obsłudze konfliktu dramatycznego, pomocy przy konstruowaniu napięć. W tym aspekcie należało by poddać analizie związek słowa z sytuacją dramatyczną, przepracować tę sprawę metodycznie tak, by przygotować sobie jakiś »aparatus«. Wszędzie, na każdym odcinku bowiem trafiamy na teren grząski właśnie z braku tegoż aparatus badawczego.

Wiele zagadnień, chyba już łatwiejszych do rozwiązania, łączy się ze stylizacyjną funkcją języka w dramacie. Łatwiejszych metodycznie — wymagających natomiast wykształcenia historyczno-literackiego, znajomości wzorców stylizacyjnych, o których mówiliśmy wyżej. No i właściwego odczytania celu tej stylizacji (parodystycznego czy też innego), także współdziałania innych elementów. Tu znalazłoby się miejsce dla problemu archaizacji czy też stylizacji ludowej, nawiązywania do tragedii greckiej z chórami, form misteryjnych i tp. Oczywiście słowo dźwiga w tych procesach stylizacyjnych cały ciężar odpowiedzialności.

I w ramach tej grupy niesposób wymienić wszystkich zagadnień — raczej znów tylko wyjmujemy spośród nich pewne, które reprezentują po prostu typ problemów, zahaczających o funkcjonalną analizę języka dramatu.

Ad 4) Ostatnią grupą chcieliśmy objąć sprawę stosunku tworzywa słownego do innych, pozasłownych tworzyw dramatu.

Wkraczamy tu w ów sygnalizowany już uprzednio pas przejściowy, gdzie granica między tekstem literackim, dziełem sztuki słowa a służebnym zapisem nie jest bardzo wyrazista. Przebiega zresztą nie raz wewnątrz utworu.

A jednak właśnie konstrukcje językowe, ich zasadnicze funkcje i charakter pozwolą tę granicę przeciągnąć w odniesieniu do scenariusza filmowego, tekstu dramatu czy słuchowiska radiowego. Różnice między tymi tekstami zarysują się najwyraźniej na płaszczyźnie języka: w każdym wypadku funkcja struktur językowych będzie inna, jakkolwiek we wszystkich tych tekstach istnieje wyraźna dwupłaszczyznowość: oboczność »tekstu głównego«, przeznaczonego dla odbiorcy i »tekstu pobocznego«, służącego reżyserowi filmowemu, teatralnemu czy radiowemu jako podstawa do wprowadzenia innych tworzyw (inny będzie wypadek filmu niemego np. krajobrazowego, gdzie tzw. tekst główny wcale nie wystąpi). Różny jest charakter i stosunek wzajemny tych dwóch tekstów w wymienionych gatunkach. Wobec tego, że w filmie zasadniczym tworzywem z pewnością nie jest słowo, tekst przeznaczony dla reżysera przeważą niewątpliwie funkcjonalnie i nawet ilościowo nad tekstem dialogów dla odbiorcy tak dalece, że powstanie wątpliwość czy ten ostatni wolno jeszcze nazwać głównym, co oczywiście pociągnie za sobą dalsze konsekwencje. W wypadku słuchowiska radiowego okaże się znów, że tekst główny, przekazywany odbiorcy, spełni wielorakie służebności, aby mógł powstać istotnie »teatr wyobraźni«. Tekst poboczny, przeznaczony dla reżysera, zaurze tylko wskazówki, dotyczące wprowadzenia elementów akustycznych i pauz, które tu obok słowa stanowią jedyne tworzywo.

Inność tworzyw, różna funkcja słowa pozwolą oddzielić właściwy dramat od tych gatunków (scenariusza czy słuchowiska). I na terenie dramatu — jak sygnalizowała St. Skwarczyńska — z biegiem czasu, w miarę ewolucji dramatu i przemiany konwencji rozmaite funkcje języka dramatycznego przechodzą na inne tworzywa np. mimikę, gest aktora. Procesy wewnętrzne postaci szukają innego wyrazu niż sformułowanie

słowne, objawiają się w geście, ekspresji mimicznej, muzyce, nawet w projekcjach filmowych (por. b. interesujące studium Uny Ellis Fermor pt. *The Revelation of Unspoken Thought in Drama*, w książce *The Frontiers of Drama*, London 1945, wymienione wyżej studia Kleinera, Łopatyńskiej, Linowskiej, Grzybowskiej).

Przekazywanie przez słowo swoich funkcji innym tworzywom dramatu nie jest chyba jedynym i ogólnym kierunkiem ewolucyjnym. Zaznaczał się on w międzywojennym dramacie zachodnim, gdzie doprowadził aż do pantomimy (por. reżyserskie koncepcje J. L. Barraulta, pantomimiczną inscenizację *Głodu Hamsuną*). Jednocześnie jednak i tam przeciwdziałały temu pewne młode teatry w imię rehabilitacji słowa—na tej linii umieścić też trzeba renesans rapsodycznych koncepcyj za granicą i u nas.

Zbadanie tej wymienności funkcji pomiędzy słowem i innymi tworzywami dramatu niewątpliwie okaże się bardzo płodne. Na tym terenie ujawnią się chyba najwyraźniej tendencje rozwojowe form dramatycznych, ich zależność od teatru i jego możliwości realizacyjnych, niewątpliwym wpływ adresu społecznego sztuki. Problemy te postawiła zresztą St. Skwarczyńska w ostatnim studium o rozwoju tworzywa słownego w dramacie.

U końca czeka nas oczywiście problem najogólniejszy: do czego — w ostatecznej instancji — prowadzić będzie studium nad językiem dramatu? Jaka będzie wartość poznawcza zdobytych na tej drodze stwierdzeń? Bez wahania wolno odpowiedzieć, że nie mniejsza niż wartość wszelkiego poznania literackiego — raczej bogatsza o te rozległe perspektywy historyczne, jakie otwiera wiedza o teatrze, który w każdej epoce był przecież najlepszą »pułapką na myszy«.

Szło mi tu o syntezę dotychczasowych wyników i wskazanie najważniejszych kierunków badawczych. Trzeba było najpierw uporządkować ten »ogród nie plewiony«, zorientować się w bogactwie spraw. Sformułować zasadnicze pytania.

Pytań tych w naszych powojennych badaniach postawiono już dość wiele. Niniejsza wypowiedź dorzuca zaledwie kilka nowych. Analiza konkretnych utworów dramatycznych niech przyniesie nam odpowiedź<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Brak znaków diakrytycznych w artykule tłumaczy się brakiem czcionek w drukarni.