



Sławomir Świontek
(30 listopada 1942 – 21 marca 2001)

Grzegorz Gazda

IV. K R O N I K A Z M A R L I

Pamiętnik Literacki XCIII, 2002, z. 1
PL ISSN 0031-0514

SŁAWOMIR ŚWIONTEK (30 listopada 1942 – 21 marca 2001)

21 marca 2001 zmarł w Łodzi po nieuleczalnej chorobie Sławomir Świontek, teatrolog, teoretyk dramatu i literaturoznawca, profesor Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Zakładu Dramatu i Teatru w Katedrze Teorii Literatury, Teatru i Filmu. Śmierć przerwała nadzwyczaj twórczy okres w biografii Profesora i zniweczyła rozległe plany pisarskie i zamierzenia badawcze.

Sławomir Świontek urodził się w Łodzi 30 listopada 1942 w rodzinie Lucjana i Wandy z Palczewskich. Z tym miastem, nie licząc kilku wyjazdów za granicę, gdzie przebywał jako lektor, wykładowca (Université de Lyon, 1971–1974) i stypendysta (Bologna, Macerata, kilkakrotnie Paryż), związany był przez całe życie. Tu ukończył I Liceum im. Mikołaja Kopernika i uzyskał maturę (1960), na tutejszym Uniwersytecie podjął studia polonistyczne na Wydziale Filologicznym. Ukończył je w 1965 r. przedstawiając na egzaminie rozprawę magisterską, przygotowaną pod kierunkiem Stefanii Skwarczyńskiej, pt. *Struktura sceniczna „Pierścienia Wielkiej-Damy” Cypriana Norwida*. Rozległe zainteresowania młodego absolwenta, talenty badawcze i doskonała rozprawa zdecydowały, że tuż po studiach otrzymał propozycję pracy w kierowanej przez Skwarczyńską Katedrze Teorii Literatury. Tutaj przeszedł wszystkie etapy akademickiej kariery, od asystenta-stażysty (1965) do etatu profesora nadzwyczajnego (1992), pełniąc także różne odpowiedzialne funkcje administracyjne (m.in. zastępca dyrektora Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Filmu, 1975–1978). Tu otrzymywał nagrody naukowe (ministerialne i uniwersyteckie) i odznaczenia państwowe (Złoty Krzyż Zasługi, 1988).

Dokonańa naukowe Świontka można ujmować w trzech zasadniczych, wyraźnie zarysowujących się nurtach. Nurt pierwszy to prace z historii teatru polskiego. Wprawdzie najskromniej ilościowo w bibliografii reprezentowane, ale poświadczające też dobrze zarówno rzetelną znajomość przeszłości sceny polskiej, jak i instrumentalno-analityczną umiejętność posługiwania się warsztatem historyka teatru. Nie był to jednakowoż nurt szczególnie przez badacza bogaceny i dogłębny, choć – co trzeba powtórzyć – przyniósł ważne przyczynki do dziejów sztuki teatralnej: rozprawa na temat historii łódzkiego Teatru Miejskiego (dyrekcje K. Wroczyńskiego i H. Morycińskiego) z r. 1980, studium o Janie Augustcie Kisielewskim „w nurcie polskiej reformy teatralnej” (w zb.: *Poetyka i historia*. Red. J. Trzynadłowski. Wrocław 1968), rozprawka o *Klątwie* Stanisława Wyspiańskiego (1978). Historyczno-teatralne aspekty zawierają także liczne prace poświęcone Cyprianowi Norwidowi. Ale wyodrębnić je należy w oddzielny nurt, bo też twórczość autora *Tyrteja* przybrała w dorobku Świontka wagę szczególną, stając

się jego niekwestionowaną specjalnością naukową od czasów debiutanckiej rozprawy *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia Wielkiej-Damy”* (w zb.: *Dramat i teatr*. Red. J. Trzynadłowski. Wrocław 1967) po prace z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych: wstęp i opracowanie wydania tego dramatu Norwida w serii „Biblioteka Narodowa” (1990) oraz studium pt. *Dramaturgiczna struktura słowna „Pierścienia Wielkiej-Damy”* (w zb.: *Dramat i teatr romantyczny*. Red. D. Ratajczak. Wrocław 1992). Prac o Norwidzie opublikował Świontek wiele. Wszystkie one problemowo wywodzą się z książki *Norwidowski teatr świata* (Łódź 1983), która była udoskonaloną i poszerzoną wersją rozprawy doktorskiej (1971) przygotowanej pod opieką promotorską Stanisława Kaszyńskiego (recenzowały doktorat Stefania Skwarczyńska i Irena Sławińska). Ta ważna, oryginalnie i twórczo zarysowana monografia zdobyła sobie w polskiej norwidologii niezbywalną rangę poznawczą. Poświęcona w zasadzie dramaturgii Norwida, nie tylko interpretowała ją w kategoriach poetyki immanentnej, ale konfrontowała to ujęcie z całościowym kontekstem poglądów tego autora, rekonstruując je i systematyzując w uporządkowany program artystyczny. Pisał Świontek:

Pojęcia, jakimi posługuje się zazwyczaj każda poetyka dramatu, a w szczególności kategorie estetyczne takie, jak: tragizm, dramatyczność, teatralność itp. – służą Norwidowi nie tylko do określania właściwości sztuki dramatyczno-teatralnej, ale również jako terminy określające cechy rzeczywistości ludzkiej¹.

Stwierdzenie to prowadzi do konkluzji – wielorako w książce uargumentowanych – że Norwidowski program staje się elementem rozleglejszego obszaru: światopoglądu i epistemologicznej wizji świata. Dramaturgię Norwida potraktował badacz jako „artystyczny wyraz swoistego widzenia rzeczywistości ludzkiej w kategoriach teatru”², ujawniając przy tym całe bogactwo źródeł i filozoficznych odniesień. Problemowe konsekwencje tej monografii były potem rozwijane w oddzielnych opracowaniach, takich jak *Technika paraboli i przybliżenia u Norwida-dramaturga* (1979), *Norwidowe inferno miejskie* (1983), *Komedia współczesności Norwida* (1984), analiza *Aktora* w tomie *Cyprian Norwid. Interpretacje* (Red. S. Makowski. Warszawa 1986). Powiedziałbym więcej: fascynacja twórczością Norwida wyrażona we wspomnianych studiach, której towarzyszyła prawdziwie erudycyjna wiedza o tej twórczości, o jej historycznoliterackich i filozoficznych kontekstach, miała walor głębszy. Otóż nowoczesność – wciąż zdumiewająca – wielu przemyśleń Norwida, jego samoświadomość twórcza i estetyczna sformułowana w poezji, dramatach, listach, w eseistyce, stały się dla Sławomira Świontka ważnym źródłem inspiracji badawczych wielu prac, w których owe fascynacje, nie pozbawione subiektywnych emocji, przekształciły się w dyskurs stwierdzeń obiektywnych, spójnych i naukowo zracjonalizowanych. Dobrym przykładem będą tu rozprawy posługujące się kategoriami ironii, przemilczenia, paraboli, „teatru świata”, itp.

I wreszcie nurt trzeci, równie jak ten norwidowski ważny, a może i poznawczo donioślejszy, czyli zespół studiów oraz rozpraw *stricte* teoretycznych, poświęconych dramatowi zwłaszcza i sztuce teatru. Spośród nich na plan pierwszy wysunąłbym cztery teksty, wspierając swą opinię tym, że wszystkie są często cyto-

¹ S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*. Łódź 1983, s. 7.

² *Ibidem*, s. 8.

wane, nie tylko w polskim piśmiennictwie, pojawiają się w bibliografiach i były przedrukowywane w kompendiach sumujących osiągnięcia polskiej wiedzy o dramacie i teatrze (*Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Red. J. Degler. T. 1–3. Wrocław 1974–1978; *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław 1988).

Już wczesna rozprawa *O strukturalnych związkach i zależnościach tworzyw dzieła dramatycznego* („Kultura i Społeczeństwo” 1967, nr 3) poświadczała charakterystyczną dla jej autora dążność do unowocześnienia i metodologicz-



Sławomir Świontek

nej aktualizacji wiedzy o dramacie i teatrze. Obok rozprawy Edwarda Balcerzana i Zbigniewa Osińskiego drukowanej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” (1966), o spektaklu w świetle teorii informacji, tekst Świontka należał do pionierskich w Polsce strukturalistycznych koncepcji teatrologicznych. Z tego rodzaju inspiracji wywodzi się też inna rozprawa, *Znak, tekst i odbiorca w teatrze* (w zb.: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślakowska, J. Sławiński. Wrocław 1980), współbrzmiąca oryginalnie z powstałymi mniej więcej w tym samym czasie i wcześniej pracami Patrice’a Pavis, Tadeusza Kowzana i Jerzego Ziomka. Przywołana tu rozprawa świadczyła o dojrzałości metodologicznej autora, bo jednocześnie ilustrowała niedostatki poznawcze (polemicznie akcentowane) metody strukturalistyczno-semiologicznej. Przełamywanie tej metody można dostrzec najwyraźniej w książce, która była podstawą habilitacji (Łódź 1990), pt. *Dialog – dramat – metateatr. (Z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, o której za chwilę.

Na oddzielną uwagę w tym nurcie teoretycznym zasługuje tekst z r. 1971, *O konwencji teatralnej*, który jest oryginalnym i wielorako inspirującym zamyśłem poznawczym aktualnym także dzisiaj. Autor wychodząc od stwierdzenia: „W teatrze [...] unaocznia się pewną niefaktyczną, pozarzeczywistą *semiosis*, by

sprowokować *semiosis* rzeczywistą i autentyczną”³, rozważa problem konwencjonalności na wszelkich płaszczyznach teoretycznych jej uobecniania się w specyfice sztuki teatralnej. Ustala – by tak rzec – analityczny fundament nie tylko definiujący samą kategorię konwencji teatralnej, ale także program badawczy dla tych, którzy zechcą się tą kategorią w przyszłości posłużyć.

I rozprawa czwarta, opublikowana po francusku w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” (1986, z. 2), a poświęcona „sytuacji teatralnej” wpisanej w tekst dramatyczny, który to tekst tylko wymieniam, bo choć stanowi samoistne studium, to jego problematyka, eksplikowana w pełni, ujawnia się we wspomnianej już książce-rozprawie habilitacyjnej. Książka ta (drugie wydanie ukazało się w Warszawie w 1999 r.), obszerny, ponad 200-stronicowy tekst, składa się z dwóch części. W części pierwszej, pt. *Dialog i dramat*, autor wychodząc od rozważań o odmienności wypowiedzi ustnej i pisanej prowadzi do przedstawienia różnic charakteryzujących dialog mówiony (w potocznej funkcji komunikacyjnej), dialog epicki oraz dialog jako formę podawczą tekstu dramatycznego. Prezentuje te różnice w zależnościach od relacji, w jakiej sytuuje się podmiot mówiący wobec aktu wypowiedzania oraz wobec wypowiedzi i jej przedmiotu, w zależnościach od kontekstu, od usytuowania i pozycji odbiorcy zewnętrznego.

O ile jednak czynniki te, a mianowicie sytuacja i kompetencja rozmówców, towarzyszą komunikacji życiowej jako jej naturalny, zewnętrzny kontekst, o tyle konstruowanie dialogu zapisanego musi uwzględnić ów kontekst przez wyrażenie go środkami językowymi. [s. 19]⁴

Inaczej dzieje się w dialogu ukształtowanym w epice narracyjnej i inaczej w dialogu dramatycznym.

Istnienie w dialogu sygnałów odsyłających do sytuacji pozwala odbiorcy wyznaczyć referencyjność wypowiedzi w stosunku do czasu i miejsca, w jakich przebiega akt konwersacyjny, oraz ustalić bezpośrednią sferę odniesień przywoływanych przez mówiących. [s. 20]

Ponieważ dramat z rzadka tylko posługuje się chwytami właściwymi epickiej narracji (np. w prologu, w relacji posłańca) oraz instancją narratora, dlatego mamy do czynienia w tekście dramatycznym ze szczególną intensyfikacją referencyjności języka wobec kontekstu, w którym następuje jego użycie. W ten sposób dochodzi do konieczności wpisania w wypowiedź sytuacji wypowiedzania, bo to „z jednej strony wyznacza płaszczyznę referencyjną aktualizowanej wypowiedzi, a z drugiej strony – określa sferę motywacyjną dla dalszego przebiegu fabularnego” (s. 22). Píše dalej Świontek:

Spostrzeżenia te dotyczą jedynie dialogicznych form wypowiedzi przekazanych w postaci zapisu, tzn. w tej formie, która zakłada odbiorcę zewnętrznego wobec sytuacji dialogowej, a więc odbiorcę, którego wiedza o kontekście sytuacyjnym i presuponowanym, wyznaczającym spójność i sensowność dialogu, jest w momencie przystąpienia do odbioru zapisanego komunikatu dialogowego w punkcie zerowym. [s. 22]

Od innych typów dialogu ten w dramacie różni się samowystarczalnością, która

³ S. Świontek, *O konwencji teatralnej*. W zb.: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 168.

⁴ Ten i następne cytaty pochodzą z: S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. [Wyd. 2]. Warszawa 1999.

decyduje o spójności aktów dialogowych oraz umożliwia konstrukcję poziomu fabularnego. U podstaw owej cechy języka dramatycznego nazywanej samowystarczalnością stoi właściwość samozwrotności, czyli „wykorzystywania zdolności wypowiedzi do przedstawiania w niej samych warunków i możliwości jej zaistnienia, do ukazania mechanizmów rządzących przejściem od systemu realizacji, od możliwości do wykonania” (s. 54).

[Dialog w dramacie] rozpatrywany jako wypowiedź o wypowiedaniu (naśladowanie przy pomocy języka procesu wypowiedzania) jest tyleż ikoną co metajęzykiem; inaczej mówiąc – funkcja metajęzykowa słowa dramatycznego ujawnia się wtedy, gdy bierze się pod uwagę jego ikoniczny charakter wobec procesu wypowiedzania, kiedy uwzględnia się fakt, że jest on w pewnym sensie znakowym modelem językowej *semiosis* międzyludzkiej. [s. 92]

Część druga książki, zatytułowana *Dramat i metateatr*, poświęcona jest analizie sposobów ujawniających sytuację teatralną w tekście dramatycznym, czyli właściwość, którą autor nazywa metateatralnością tekstu dramatycznego. Rekonstruuje tu on listę technik przejawiania się w dramacie owej metateatralności. Egzemplifikuje ją obficie przykładami z praktyki dramatopisarskiej od antyku po teksty ostatnie. Jako przypadek szczególny traktuje chwyt „teatru w teatrze”.

Kolejnym ważnym osiągnięciem Profesora był przekład monumentalnego dzieła francuskiego teatrologa o semiologiczno-strukturalistycznej orientacji, Patrice’a Pavis: *Dictionnaire du théâtre* (Paris 1987). Polskie wydanie, pt. *Słownik terminów teatralnych* (Wrocław 1998), nie jest mechaniczną, jedynie odtwórczą translacją. Świontek nie tylko słownik Pavis (*nb.* przyjaźnił się z nim i współpracował także przy trzecim, francuskim wydaniu *Dictionnaire*) przełożył, ale i ukształtował często nie istniejącą dotąd polską terminologię, uzupełnił i poszerzył z naszej perspektywy bazę przykładów i odwołań w poszczególnych hasłach również o polską dramaturgię, wreszcie dopełnił bibliografie pod hasłami i ogólną. Jednocześnie konfrontował oba, nieco odmienne, wydania francuskie (z r. 1987 i 1996) i stworzył tekst, który jest najpełniejszą wersją tego słownika. Można powiedzieć bez większej przesady, że teraz należałoby wersję Świontka przełożyć znów na francuski. Wtedy dzieło Pavis spełniałoby swoją poznawczą funkcję najdoskonalej, bo uwzględniałoby szerszy komparatystyczny horyzont. Tak czy tak, polska teatrologia przez dziesiątki lat będzie „mówiła Świontkiem”, jego terminami i definicjami.

Z prac ostatnich na wyróżnienie z całą pewnością zasługują zwłaszcza trzy teksty: studium *Modele aktorstwa XX wieku* (w zb.: *Aktor w kulturze współczesnej*. Red. E. Udalska. Warszawa 1994), dalej – *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod* („Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3/4), oraz *Teatr jako widowisko* w „teatralnym” tomie *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku* (t. 6. Red. M. Fik. Warszawa 2000).

Sławomira Świontka będziemy pamiętać także jako znakomitego i utalentowanego nauczyciela akademickiego. W ogłoszonym nazajutrz po pogrzebie nekrologu w łódzkiej edycji „Gazety Wyborczej” (z 22 marca 2001) napisaliśmy:

Wysoce zracjonalizowany sposób wykładu, umiłowanie francuskich klasyków, ironia wobec siebie i wobec spraw świata zdawały się świadczyć, że w odwiecznym sporze rozumu i serca Profesor Świontek wybierał pierwsze. Kto jednak miał szczęście obcować z Nim na co dzień, przyjaźnić się, wiedział, że owa racjonalność była zawsze oświetlana płomieniem emocji i zaskakującej kreatywności.

Mało kto wiedział, że Świontek pisał wiersze i tłumaczył obcych poetów (m.in. Roberta Desnosa). Niewiele z tej twórczości opublikował, o czym może decydował samokrytycyzm albo raczej chęć chronienia własnej prywatności. Kochał Tatry, powoływał się przy tym na Norwidowską etymologię: *Tertre – théâtre* – to są góry Tatry. Dla przyjaciół grywał (nie bez talentu) na domowym pianinie Bachowskie fugi i recytował (też z pasją) liryki Siergieja Jesienina. Przez kilka lat pisywał recenzje teatralne śledząc kompetentnie działalność łódzkich scen (*nb.* w młodości sam próbował sił w studenckim teatrze Fonem).

Umarł 21 marca, w Światowym Dniu Poezji, a żegnaliśmy Go – ze świadomością niepowetowanej straty – na Starym Cmentarzu w Łodzi 27 marca, kiedy obchodzi się Międzynarodowy Dzień Teatru.

Grzegorz Gazda