



**Rec. : Anna Krajewska, Dramat i teatr
absurdu w Polsce. Poznań 1996.**

Małgorzata Sugiera

Pojawienie się książki Czarnika o „Robotniku” świadczy o tym, że granica czasowa, która umożliwia bezstronną ocenę zjawisk z początku wieku, została w pewnym sensie przekroczona. Miejmy nadzieję, że znajdą się również kontynuatorzy tej pracy, gdyż — jak stwierdza autor (s. 235) — warto zainteresować się tego rodzaju pismami, by lepiej zrozumieć współczesność.

Irena Fedorowicz

Anna Krajewska, DRAMAT I TEATR ABSURDU W POLSCE. Recenzent: Elżbieta Rzewuska. Poznań 1996. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria „Filologia Polska”. Nr 58, ss. 276 + 13 wklejek ilustr.

Uwikłanie w fałszywie pojętą komparatystykę często niebezpiecznie zniekształca obraz polskiego dramatu współczesnego. Większych korzyści interpretacyjnych nie przynosi przecież gorączkowe udowadnianie, że w panoramie gatunków i stylów, chaosie awangardowych i postawangardowych — tak formalnych jak tematycznych — innowacji nie zabrakło żadnego z ważniejszych wyznaczników europejskiego dramatu, a nawet pod niektórymi względami udało się nam Europę wyprzedzić. Równie bezpłodna okazuje się zwykle postawa przeciwna: uparte przekonywanie o polskiej absolutnej odrębności i niepowtarzalnej swoistości, jakie pojawić się rzekomo musiały ze względu na żywą wciąż tradycję romantyczną i późniejsze historyczno-polityczne uwarunkowania.

Obu tych niebezpieczeństw była Anna Krajewska doskonale świadoma, a jednak w swojej najnowszej książce, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, postanowiła szukać polskiego odpowiednika nowatorskiego dramatu europejskiego (francuskiego przede wszystkim) lat pięćdziesiątych, zwanego najczęściej — za wpływową w tym zakresie książką Martina Esslina — teatrem absurdu. Jeśli wszakże poprawnie odczytałam intencje autorki, chodziło jej nie tyle o sam dramat absurdu jako określony zespół sztuk dramatycznych i typowej dla nich poetyki, jakie najczęściej obejmuje się tą nazwą, co raczej o wpływ tak rozumianego teatru absurdu na zmianę tradycyjnego pojęcia dramatyczności oraz o jego wkład w nowe ujęcie obrazu ludzkiej kondycji. Stąd też niewiele w jej książce prosto pojętej komparatystyki, oczekiwanego przymierzania tekstów polskich autorów do europejskiej miary. *Teatr i dramat absurdu w Polsce* to raczej próba nakreślenia „wstępnych porządków, które wyznaczają linie rozwoju współczesnego dramatu” (s. 247), jak formułuje to sama autorka; to próba naszkicowania historii dramatu i teatru w Polsce pod kątem tych nowatorskich rozwiązań dramaturgicznych i tego nowego spojrzenia na sytuację współczesnego człowieka w powojennym świecie, jakie po raz pierwszy zostały sformułowane przy okazji mówienia o wczesnej twórczości Becketta czy Ionesco.

Wychodząc z wyrażonego *expressis verbis* we wstępnych rozważaniach założenia, że każda klasyfikacja oznacza w gruncie rzeczy interpretację, a „burzenie chronologii dynamizuje tok rozważań” (s. 246), Krajewska nie waha się przed wprowadzeniem w obręb powojennej historii polskiego teatru i dramatu własnych — niekiedy dość nieortodoksyjnych — podziałów oraz równie zaskakujących zestawień nazwisk dramatopisarzy i ich analizowanych utworów. Jej książka składa się z trzech części, które konsekwentnie — krok po kroku — zagłębiają się coraz bardziej w splątane „kłącza” niełatwej (choćby ze względu na brak dystansu czasowego) problematyki. Najpierw podejmuje autorka ambitną próbę pokazania takiej kondycji dzisiejszego człowieka, jaką starał się odzwierciedlić w swojej strukturze (czy raczej demonstracyjnym — na tle oczekiwań odbiorców — braku struktury) i poddać refleksji współczesny dramat, rozbijając w tym celu i kwestionując same podstawy tradycyjnej poetyki. Bezlitośnie burząc zastane formy, nowatorscy dramatopisarze posługiwali się przecież nie tylko starymi roz-

wiązaniami w odmiennej konfiguracji jako materiałem konstrukcyjnym nowych scenicznych form, ale również umiejętnie wykorzystywali oczekiwania i przyzwyczajenia publiczności teatralnej, by skutecznie manipulować odbiorem swoich sztuk. Jak przekonująco udowadnia Krajewska, tak w twórczości Mirona Białoszewskiego i Tadeusza Różewicza, jak Sławomira Mrożka i Zbigniewa Herberta pamięć dramatycznych gatunków, niemożliwych już dzisiaj z wielu względów do zrealizowania, staje się synonimem zagubionej harmonii świata i utraconego centrum, a intertekstualne gry z genologią, tak typowe dla postmodernistycznej „literatury wyczerpania”, zarysowują już w samym dramacie — albo też pozostawiają wyłącznie odbiorcy do wypełnienia — projekt nostalgii jako jedyny dostępny obszar metafizyki.

Wyraźny gest dekonstrukcji wszystkich dotychczasowych metod scenicznej reprezentacji prowadzi do efektu, który Krajewska w drugiej części *Dramatu i teatru absurdu w Polsce* nazywa fenomenologicznie „uchyleniem świata”. Współczesny dramat przestał udawać, że zgodnie ze swoim założeniem chce stanowić i stanowi wierne odbicie czy też wiarygodny model pozateatralnej rzeczywistości. Rozwiązania teatralne i dramaturgiczne konwencje na równi z opcjami światopoglądowymi zaczęły raczej pełnić w nim nową funkcję epistemologicznych klisz, poręcznych półfabrykatów do produkcji jawnie „sztucznych światów”. Współczesny dramat mówi zatem przede wszystkim o sobie jako o świadomej konstrukcji, równoprawnej z tymi wszystkimi sztucznymi konstrukcjami rzeczywistości, jakie dotąd proponowała filozofia czy tzw. zdrowy rozsądek, najczęściej przy tym aspirując do niekwestionowanego obiektywizmu. Od „żłudnego obrazka świata” Witkacego przez ceremonie teatralne Witolda Gombrowicza i „wymazywanie świata” Tymoteusza Karpowicza aż po „zapadanie świata” Mariana Pankowskiego oraz emigrację z rzeczywistości Janusza Głowackiego i Sławomira Mrożka opisuje Krajewska postępujący w polskim dramacie proces rugowania tradycyjnego realizmu — a wraz z nim świata — ze sceny teatralnej, który doprowadził do tego, że rzeczywistość pozostała na niej jedynie jako ślad odcisnięty w języku.

Jak dramat usunął świat ze sceny teatru, tak teatr zaczął grać na niej dramat niemożliwego dramatu — twierdzi dalej Krajewska. Analizując fundamentalny dla scenicznej twórczości Tadeusza Kantora gest repliki, a następnie sceniczne propozycje Bogusława Schaeffera, które — po myśli Johna Cage’a — wykorzystują przypadek jako element strukturotwórczy, a potem *Dramat rozrzucony* Tadeusza Różewicza, zajmuje się w trzeciej i ostatniej części recenzowanej książki paradoksalnym, jej zdaniem, zjawiskiem: „rozkład wszystkich elementów dramatu, a nawet powrót do milczenia, wydobył nieoczekiwanie i ustawił w pełnym świetle teatralnej rampy postać autora” (s. 48). Najlepszego na to przykładu dostarcza wyraźna różnica między *Kartoteką* Różewicza a jego własną inscenizacją tego dramatu po 30 z górą latach na scenie wrocławskiego Teatru Polskiego. Podczas gdy utwór dramatyczny z końca lat pięćdziesiątych jednoznacznie nawiązywał do form teatru subiektywnego, umieszczając bohatera i jego świadomość jako zniekształcający filtr w centrum scenicznych wydarzeń, współczesna realizacja teatralna, znacząco zatytułowana *Kartoteka rozrzucona*, zdecydowanie usuwa bohatera na drugi plan. Jego miejsce w centrum scenicznych wydarzeń zajmuje natomiast sam autor, kierując uwagę widza na aktualne sprawy obyczajowo-politycznej natury oraz na kwestie własnej twórczości i jej recepcji. Zdziwienie, jakiego nawet nie stara się ukryć w tym miejscu Krajewska, stanowi dla mnie najlepszy dowód tego, że zupełnie niepotrzebnie spletała swoją interesującą i nowatorską — przede wszystkim jako próba pokazania pewnych tendencji rozwojowych — historię współczesnego dramatu i teatru w Polsce ze starą kwestią teatru absurdu i jego możliwych dzisiejszych kontynuacji. Prawdę mówiąc, o wiele ciekawsze i bardziej płodne rezultaty mógłby — jak mi się wydaje — przynieść wybór tego kontekstu, który pojawia się nieco mimochodem w rozważaniach podsumowujących. Właśnie tam Krajewska dosłownie powiada: „Droga do teatru absurdu wiedzie [...] w Polsce poprzez tradycję ludyczną bulwaru lat dwudzie-

tych. Komedia i farsa budują polski dramat absurdu” (s. 250). A któż bardziej niż autorka odkrywczej *Komedii polskiej dwudziestolecia międzywojennego* zdolny byłby do tego, by przekonująco nakreślić te związki i relacje? Wtedy dopiero porównanie z teatrem absurdu na Zachodzie Europy zaczęłoby mieć dla mnie większy sens. I nie będzie to z pewnością dla autorki *Dramatu i teatru absurdu w Polsce* żadnym zaskoczeniem, że właśnie z jej koncepcją dramatu absurdu chciałabym w tym miejscu podjąć zasadniczą polemikę.

Pierwsze wydanie *The Theatre of the Absurd* Martina Esslina ukazało się w 1961 roku, a więc jego praca miała w dużym stopniu charakter rekonesansu, intuicyjnego niemal rozpoznania obcego terenu na podstawie najbardziej rzucających się w oczy i niekiedy dość chaotycznie notowanych cech. Sformułowana tam diagnoza okazała się przecież niezwykle trafna, choć zarazem — jak sam autor dziś przyznaje — szybko stała się swoistym przekleństwem. Próbując rozwiązać zagadkę nowego dramatu, kontestującego większość podstawowych cech dramatu tradycyjnego, Esslin wymienił bowiem zbyt wiele cech charakterystycznych, podpowiedział zbyt wiele możliwych interpretacji, pokrewieństw, nawiązań... Toteż wbrew jego woli pojęcie teatru absurdu zaczęło już wkrótce funkcjonować jako zbiór nazbyt pełny, a przez to praktycznie pusty. Dość nawet pobieżnie prześledzić historię stosowania tego kłopotliwego dziś terminu, by naocznie przekonać się, że niemal każdy z krytyków i historyków współczesnego teatru budował w istocie własną definicję, odmiennie hierarchizując wyznaczniki formy i tematyki dramatu absurdu oraz inaczej w jej obrębie rozkładając akcenty. Także Krajewska tylko w sferze deklaracji pozostaje wierna Esslinowi. W istocie bowiem uwiódł ją Enoch Brater, który przed kilku laty wydał *Around the Absurd*, dedykowany temuż Esslinowi zbiór artykułów udowadniających, że „nie ma już żadnego p o po teatrze absurdu”. Nic więc dziwnego, że jak czerwona nić przewija się przez całą recenzowaną książkę dyskusja autorki z Józefem Kelerą, dla którego teatr absurdu to — chyba najśluszniej — historyczna formacja artystyczna z lat 1950—1965. Krajewska chce natomiast widzieć w nim nadal nie tylko „wyraz postawy wobec istnienia polegającej na myśleniu o świecie i ludzkiej kondycji w kategoriach niesprzecznych opozycji” (s. 22), ale również podwaliny typowej dla wielu nowatorskich dramatopisarzy drugiej połowy naszego wieku poetyki paradoksu i antynomii. Znowu zatem nic dziwnego, że bardzo łatwo paradygmat absurdu nakłada się w jej ujęciu na modny dziś paradygmat postmodernizmu, a uwolniony z kontekstu historycznego dramatu absurdu urasta do rangi współczesnego dramatu metafizycznego, który (jak sprawny sługa dwóch panów) służyć jednocześnie potrafi jako pretekst do zabawy i jako pretekst do medytacji. I to właśnie utożsamienie tych dwóch paradygmatów (czy w ogóle można i warto mówić o paradygmacie dramatu absurdu?) wydaje mi się mocno problematyczne. Widać to jednak dopiero wtedy, kiedy przyjąć — nieszczęśliwie bodaj przez autorkę cenioną — mocno tradycyjną perspektywę chronologii, choćby nawet kosztem „dynamiki rozważań”.

Już pod koniec ubiegłego wieku zaczął się trwający do dziś kryzys europejskiej cywilizacji, związany z zakwestionowaniem dominującej od renesansu roli języka jako podstawowego narzędzia nazywania i porządkowania świata. W 1876 roku Nietzsche opisał pierwsze symptomy degeneracji sprawnego dotąd narzędzia ekspresji i komunikacji, rozpoznanie tych symptomów przypisując wszakże Wagnerowi. Niecałe 30 lat później w *Liście do Lorda Chandosa* (1902) Hugo von Hofmannsthal nieco inaczej rozłożył akcenty, „chorobę języka” uznając za ledwie za oznakę głębszego kryzysu podstawowych metod percepcji i poznania. Słowa, niezdolne już kontrolować i porządkować wrażenia, oferowały obraz świata rozbitego na niespójne fragmenty i — pozbawione związków z rzeczywistością — zaczęły straszyć pustą formą, całkowicie opróżnioną z sensu. Tym samym zakwestionowaniu musiała ulec wprowadzona przez Kartezjusza ostra granica między usuniętą na margines przypadkowością empirii a kategorialną systematyką i przewidywalnością ludzkiego *ratio*. Wówczas jednym ze sposobów zaradzenia kryzysowi cywilizacyjnemu stało się dowartościowanie ciała, które daje

jakoby alternatywną możliwość poznania świata, w sobie tylko właściwy i nowatorski sposób służy komunikacji i ekspresji. I to nie tylko w najbardziej znanych manifestach Antonina Artauda, ale już wcześniej — w rozwoju kultury fizycznej, rytmiki, tańca... W teatrze przybrało to postać wielorako teoretycznie definiowanego i praktycznie realizowanego ruchu „reteatralizacji teatru”, czyli powrotu do jego pozawerbalnych korzeni. Wspominam o tym nie dlatego, żeby podważać „genologię” dramatu absurdu, jaką w swojej książce zaproponował Martin Esslin. Jednak to właśnie nieufność wobec języka oddzielającego człowieka od świata stała się, moim zdaniem, głównym powodem narodzin tej formy dramatu, który rzeczywiście usiłował dokonać fenomenologicznego „uchylenia świata”: podważając i szyderczo wyśmiewając przyzwyczajenia odbiorcze (tak retoryczne konwencje dramatu i budowany przez nie wiarygodny obraz świata, jak językowe stereotypy i klisze) starał się wytrącić widza z bezpiecznego poczucia panowania nad światem i zmusić go, by spojrzął na rzeczywistość „nieuzbrojonym” i nieuprzedzonym okiem.

Jeden zaledwie — niemal nieznan — przykład, dowodzący pokrewieństwa między przedwojenną „reteatralizacją” a powojennym teatrem absurdu, który w gruncie rzeczy swoim burzycielskim gestem kontynuował działania dadaistów i surrealistów. Otóż w latach 1910–1912 na scenach Berlina, Londynu, Paryża i Nowego Jorku odnosił tryumfy pantomimiczny spektakl Maxa Reinhardta *Sumurun*, oparty na tekście Friedricha Freksa i zupełnie dla tego reżysera nietypowy. Nie była to pantomima tradycyjna, w której stereotypowe gesty zastępowały słowa, lecz — jak podkreślano w programie — taka, jaka „obejść się może w ogóle bez słów”. Rzecz działa się gdzieś „w wymyślonym Oriencie, prawdopodobnie w legendarnej Samarkandzie” i składała się z szeregu następujących po sobie sytuacji, w żaden sposób nie powiązanych ani logiką przyczyny i skutku, ani też psychologicznym rozwojem postaci. Sceny namiętnej miłości i nienawiści sąsiadowały tu bezwstydnie z farsowymi przygodami „nieudacznego” Garbusa i jedynie rytm następstwa, podkreślany przez muzykę, nadawał całości akcji cień koherencji. Jeszcze jedną innowację wprowadził Reinhardt: nad głowami widzów unosił się zapożyczony z teatru Kabuki *hanamichi*, pomost łączący scenę z widownią, służący zarazem jako dodatkowe miejsce akcji. Nic bardziej niż to symultaniczne rozgrywanie akcji, zmuszające widzów do świadomego wyboru punktu koncentracji uwagi, nie akcentuje radykalnej zmiany w tradycyjnym modelu teatru: podczas gdy od końca XVIII wieku centrum uwagi stanowiły postacie sceniczne i ich konflikty, teraz stała się nim relacja między sceną a widownią. Luźna i zrytmizowana struktura akcji, złożonej z równoprawnych sytuacji o zmiennej intensywności, dodatkowo podkreślała konieczność subiektywnego doświadczenia każdego z widzów, czyniąc go nie tyle pasywnym odbiorcą, co aktywnym współtwórcą przedstawienia.

W gruncie rzeczy niewiele różni powyższy, z konieczności mocno pobieżny, opis *Sumuruna* Reinhardta od relacji Esslina z przedstawienia *Czekając na Godota* w Saint Quentin, które — jego zdaniem — skupiło jak w soczewce najbardziej konstytutywne aspekty teatru absurdu. Dramatopisarze, których twórczość analizuje Esslin w *The Theatre of the Absurd*, eliminują język sprowadzając go do poziomu językowych gier, a w centrum stawiają te rozwiązania teatralne, które maksymalnie wykorzystują ciało aktora i sceniczną maszynę; w gruncie rzeczy piszą dramat jak rodzaj partytury dla teatru. Stąd nie ma bodaj racji Krajewska, kiedy wspomina o tym, że dramat absurdu zdekonstruował tradycyjny teatr. Ostrożniej byłoby mówić o pewnym przesunięciu w hierarchii form i środków, związanym z dowartościowaniem „niskich” (bardziej cielesno-ruchowych i mniej skodyfikowanych) gatunków i rozwiązań. Jeśli bowiem wierzyć dzisiejszym teoretykom *performance art*, to dopiero ta forma widowiska (zrodzona z happeningu, *body art*, *event* itp.) faktycznie doprowadziła do kryzysu typowych teatralnych środków reprezentacji. Ze względu na moją dyskusję z autorką recenzowanej książki istotny wydaje się wszakże inny szczegół: *hanamichi* służyło w pantomimie *Sumurun* nie tylko jako równoprawne miejsce akcji, skoro przyozdobioną kwiatami ścieżką

docierały na scenę wszystkie postacie, wywołując wrażenie — odnotowane przez większość krytyków i recenzentów — jakby narodziły się wprost z głowy widzów, pojawiły jako twory ich imaginacji czy sennych marzeń. Ten sam efekt uczestniczenia we własnym śnie czy marzeniu starał się — jeśli wierzyć Esslinowi — wywołać u każdego z widzów z osobna teatr absurdu, którego poetyckie obrazy zmierzały do postawienia znaku równości między emocjonalną bezpośredniością a odczuciem prawdy. Inaczej trudno byłoby o metafizyczny wstrząs spojrzenia w twarz absurdowi świata.

Stąd nie sposób się zgodzić z Krajewską, że dramat absurdu należy do „literatury wyczerpania”, podejmującej świadome intertekstualne gry, które zakładają i projektują dystans do scenicznej rzeczywistości. Jednym z przekonujących dowodów może być fakt, że sama autorka posługuje się przede wszystkim przykładami z późnej twórczości Becketta (*Kwadrat, Oddech*) i Ionesco (*Król umiera*), usuwając nieco w cień ich wcześniejsze — i dla mnie właśnie absurdalne — utwory. Chętnie też posiłkuje się przykładami z dramatów Toma Stopparda, lekceważąc zaś wyraża się o lingwistycznych i scenicznych eksperymentach Petera Handkego, którego sztuki spełniły na obszarze niemieckojęzycznego dramatu (gdzie wpływ teatru absurdu z wielu powodów był bardzo nikły) tę samą funkcję, co gdzie indziej twórczość absurdystów. Dość porównać (co stało się już swoistym truizmem w historii współczesnego dramatu) *Czekając na Godota* z dramatem Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, którego akcja — replikująca pod pewnymi względami utwór Becketta — została umieszczona w obrębie świata Szekspirowskiego *Hamleta*. To dopiero tutaj zaczyna się gra w „epistemologiczne kliše” i tym samym postmodernizm, jeśli zdefiniować go wyłącznie jako „literaturę wyczerpania” (w przeciwieństwie do większości postmodernistów Tom Stoppard traktuje bowiem literaturę jako źródło „moralnych matryc”). Nawet przy tak grubo i pobieżnie naszkicowanej chronologii przestaje dziwić fakt, że Różewicz (jak Stoppard) traktował dramat absurdu jako zespół określonych konwencji, a Mrozek pastiszowo posłużył się jego najbardziej czytelną formą we *Wdowach*.

Niewątpliwie dramat absurdu to jedno z podstawowych źródeł współczesnego dramatu. Jednak nie źródło jedyne i nadal żywo bijące. Z dzisiejszej perspektywy rysują się co najmniej dwie równoległe linie rozwoju dramatu „po teatrze absurdu”. Z jednej strony, zauważalny staje się powrót do tradycyjnej koncepcji dramatu (często wręcz do starych realistycznych rozwiązań) z centralnym dla niej konfliktem dwóch racji, nawet jeśli w najbardziej radykalnych ujęciach zamiast scenicznych postaci, rozumianych jako określone psychiczne podmioty, zderzeniu i destrukcji ulegają współczesne dyskursy, jak dzieje się to w twórczości takich feministek, jak Caryl Churchill i Elfriede Jelinek, czy też np. w sztukach Michela Vinavera. Z drugiej natomiast — dramatyczną formę wypełnia żywioł monologu i liryki, często — jak w przypadku Petera Handkego od czasu *Über die Dörfer* — motywowany powrotem do antycznych początków dramatu. Ten pierwszy nurt, nurt powracający do tradycyjnej koncepcji dramatu, wydaje się doskonale ilustrować to, czego obawiał się Walter Benjamin, kiedy pisał o losie sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji. Rola dramatopisarza ogranicza się tu najczęściej do konstrukcji swoistej „językowej maszyny”, zainicjowania procesu wzajemnej dekonstrukcji zderzonych dyskursów i ideologii. Natomiast w drugim nurcie, nurcie dramatu zdominowanego przez żywioł monologu i liryki, celem staje się odrodzenie niepowtarzalnej „aury” oryginalnego dzieła sztuki. I tutaj osoba autora, jego biografia (czy kaleczona ciało w przypadku *body art*) staje się najlepszą gwarancją jednorazowości i niepowtarzalności prezentacji scenicznej, „zakładem” prawa do dzieła sztuki. W tym kontekście centralna postać autora w niektórych współczesnych dramatach czy teatralnych przedstawieniach nie wydaje się wcale paradoksem, ale konsekwencją zmian zainicjowanych przez teatr absurdu.

Jestem jednak mocno przekonana, że nieco spóźniona i przebiegająca równoległe z innymi procesami „nadrabiania zaległości” recepcja dramatu absurdu w Polsce doprowadziła do tego, że od początku traktowano go wyłącznie jak jedną z równoważ-

nych propozycji dramaturgicznych. Tym bardziej że w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych preferowanym tak przez krytykę, jak część dramatopisarzy modelem był raczej groteskowo-paraboliczny dramat Friedricha Dürrenmatta, przemiany na teatralnej scenie wiązały się zaś głównie z wpływem technik inscenizacyjnych Bertolta Brechta. Stąd każda próba spisywania historii teatru absurdu w Polsce z góry skazana być musi na niepowodzenie, nawet jeśli ta kategoria zostałaby ponownie tak zdefiniowana, by objąć zespół cech typowych dla opisywanych tekstów polskich dramatopisarzy. Cóż, książkę Anny Krajewskiej proponuję zatem czytać wyłącznie jako rzeczywiście udaną propozycję analizy i interpretacji powojennego dramatu i teatru w Polsce, zapominając o tym niepotrzebnie wprowadzającym w błąd dookreśleniu.

Małgorzata Sugiera

Bożena Witosz, *OPIS W PROZIE NARRACYJNEJ NA TLE INNYCH ODMIAN DESKRYPCJI. ZAGADNIENIA STRUKTURY TEKSTU*. Recenzent: Teresa Dobrzyńska. Katowice 1997. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, ss. 152 + 4 wklejki. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 1636. Redaktor serii „Językoznawstwo Polonistyczne”: Krystyna Kleszczowa.

Książka Bożeny Witosz realizuje program tekstologii lingwistycznej w zakresie systematyzacji form wypowiedzi, stawiając sobie za cel charakterystykę wielopostaciowego gatunku mowy, jakim jest opis.

Na wstępie autorka kreśli perspektywę badania opisu jako elementarnej formy wypowiedzi — formy o szerokim zastosowaniu w różnych typach komunikatów (w tekstach artystycznych, dydaktycznych, naukowych, publicystycznych, w wypowiedziach potocznych), a rzadko występującej w izolacji od innych form gatunkowych dyskursu. Przedmiotem zainteresowania są tu przede wszystkim deskrypcje włączone w narracyjne teksty prozatorskie, a więc deskrypcje literackie. Dla porównania analizuje także deskrypcje występujące w kilku odmianach tekstów użytkowych, co ma dużą wagę dla stylistycznej charakterystyki opisów literackich. Tak zarysowany program uwzględnia postulat wykorzystania w badaniach literackich możliwie szerokich doświadczeń płynących z analizy innych form wypowiedzi, spoza literatury¹. Prace zmierzające w tym kierunku są szczególnie cenne, gdy — jak to ma miejsce w przypadku omawianej książki — chodzi o proste formy podawcze, występujące w różnych wariantach w literaturze i poza literaturą.

Nawiązując do Bachtinowskiego rozumienia gatunku mowy² i dokonań współczesnej pragmatyki językoznawczej badającej akty mowy³ autorka zakłada, że opis — niezależnie od dziedziny użycia — jest typem tekstu wykazującym pewne właściwości semantyczne i pragmatyczne oraz pewien zespół wyróżników strukturalnych w sferze językowej organizacji wypowiedzi. Ujęcie to przekracza granice zakreślone przez próbę zastosowania idei Bachtina u Anny Wierzbickiej, która koncentrowała się wyłącznie na

¹ Postulat taki formułowały S. Skwarczyńska (*Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954, s. 61–62) i M. R. Mayenowa (*Teoria tekstu a tradycyjne pojęcia poetyki*. W zb.: *Problemy współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1976).

² M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*. Przełożyła D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, rozdz. *Problem gatunków mowy*. Tezy tam zawarte omawiam w artykule: *Gatunki pierwotne i wtórne*. (*Czytając Bachtina*). W zb.: *Typy tekstów. Zbiór studiów*. Red. T. Dobrzyńska. Warszawa 1992.

³ Zob. przede wszystkim: J. L. Austin, *Jak działać słowami*. W: *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidze sporządził B. Chwedeńczuk. Przekład przejrzał J. Woleński. Warszawa 1993. — J. R. Searle, *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka*. Przełożył B. Chwedeńczuk. Warszawa 1987.