

Wojciech Kaczmarek

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (PL)

ORCID: 0000-0001-5176-8755

Od analizy dramatu do filozofii teatru

O pracach teatrologicznych Ireny Sławińskiej

Abstract

From Drama Analysis to Theater Philosophy: The Theater Scholarship of Irena Sławińska

This article presents the theater scholarship of Irena Sławińska (1913–2004), an eminent humanist affiliated with the Catholic University of Lublin for more than five decades, co-founder of Polish drama and theater studies. The author discusses Sławińska's research on the language of drama, poetic and religious drama, as well as her methodological proposals for drama and theater analysis, anthropology, and philosophy. The article also describes the scholar's role in developing relations between Polish and Western theatre studies, especially with regard to Anglo- and Francophone research, and highlights her original contribution to the analysis of

anthropological foundations of the idea of theater that refers to classical philosophy and Christianity.

Keywords

poetic drama, religious drama, theater anthropology, theater philosophy

Abstrakt

Artykuł koncentruje się na przedstawieniu prac teatrologicznych Ireny Sławińskiej (1913–2004), wybitnej humanistki przez ponad pół wieku związanej z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim, współtwórczyni polskich badań nad dramatem i teatrem. Omówiono jej badania nad językiem dramatu, dramatem poetyckim i religijnym oraz propozycje metodologiczne dotyczące analizy, antropologii i filozofii dramatu i teatru. Scharakteryzowano rolę Sławińskiej w budowaniu relacji między polską teatrologią a badaniami prowadzonymi na Zachodzie, zwłaszcza w kręgu języka angielskiego i francuskiego. Podkreślono oryginalny wkład uczonej w analizę antropologicznych podstaw wizji teatru odwołującej się do filozofii klasycznej i do chrześcijaństwa.

Słowa kluczowe

dramat poetycki, dramat religijny, antropologia teatru, filozofia teatru

Wkład profesor Ireny Sławińskiej (1913–2004) w rozwój badań teatrologicznych w Polsce i ich upowszechnianie w Europie nigdy nie był kwestionowany. Jej książki i artykuły dotyczące teatru i dramatu ukazywały się od połowy lat pięćdziesiątych aż do początku XXI wieku w najważniejszych czasopismach humanistycznych i antologiach teatrologicznych, a jej książki i artykuły tłumaczono na angielski, francuski, niemiecki, hiszpański, chorwacki i czeski¹.

Twórczość naukowa Sławińskiej, skupiona na dramacie i teatrze, rozwijała się przez ponad siedemdziesiąt lat (1933–2004)². W tym długim okresie jej naukowej aktywności można wydzielić kilka faz: najpierw asystentura w Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, podczas której przygotowywała rozprawę doktorską (1935–1939), potem krótki okres pracy w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu (1945–1949) i wreszcie długoletnia praca naukowo-dydaktyczna w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1950–1993), gdzie kierowała Katedrą Teorii Literatury (1950–1974), a od 1975 roku – Katedrą Dramatu i Teatru. Działalność naukową prowadziła jednak do końca życia. Można bez przesady powiedzieć, że długotrwała obecność Sławińskiej w świecie nauki ukształtowała obraz polskich badań nad dramatem i teatrem, a także przyczyniła się do ich pogłębiania i ugruntowania w środowiskach uniwersyteckich, przede wszystkim polonistycznych, co wcale nie było oczywiste, jeśli wziąć pod uwagę powojenną sytuację nauki w Polsce.

Sławińska nie miała polemicznego temperamentu, rzadko włączała się w dyskusje polaryzujące środowisko badawcze. Zależało jej raczej na wypełnianiu „białych plam” w polskich badaniach teatrologicznych, na przykład w zakresie dramatu poetyckiego czy dramatu i teatru religijnego. Podczas pracy w trzech uniwersytetach nigdy nie uległa presjom ideologicznym – marksistowskiej czy stalinowskiej, nie ukrywała chrześcijańskiego światopoglądu. Uprawiała badania podporządkowane jedynie celom właściwym nauce. Za naukową rzetelność opartą na nieskrępowanej niczym zasadzie poszukiwania prawdy płaciła wysoką cenę: łącznie z relegowaniem jej z UMK w 1949 roku. Najważniejsze dokonania uczoney dotyczą kilku obszarów badawczych: 1) dramatu i teatru Młodej Polski, zwłaszcza twórczości Stanisława Wyspiańskiego; 2) dramatu i teatru

¹ Zob. „Bibliografia prac Ireny Sławińskiej”, oprac. Andrzej Paluchowski (1933–1976) i Wojciech Kaczmarek (1977–2002), w: *Świat jako spektakl: Irenie Sławińskiej na dziewięćdziesiąte urodziny*, red. Wojciech Kaczmarek (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2003), 307–353.

² Zob. Wojciech Kaczmarek, *Człowiek w teatrze świata: Cztery inspiracje Ireny Sławińskiej – Wyspiański – Norwid – Mickiewicz – Claudel* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2021). Uzupełnieniem niniejszego artykułu są rozdziały w tej książce dotyczące prac Sławińskiej o Norwidge (107–133) i Claudelu (151–198).



Irena Sławińska
w Radio Canada

Cypriana Kamila Norwida; 3) teorii i metodologii badań nad językiem dramatu; 4) koncepcji dramatu poetyckiego i dramatu religijnego; 5) dramatu i teatru Paula Claudela; 6) antropologii i filozofii teatru. Te zagadnienia interesowały ją w każdym okresie twórczości naukowej, chociaż niekiedy jeden obszar schodził na dalszy plan, by zrobić miejsce innemu.

W niniejszym tekście skupię się przede wszystkim na prezentacji i analizie teoretyczno-filozoficznych dokonań Sławińskiej w zakresie teatru i dramatu (z mojej analizy zostaną wyłączone jej równie istotne prace na temat twórczości Norwida i Claudela). Sławińska rozpoczęła badania naukowe od analizy związków dramatu z teatrem. Później, w toku różnorodnych poszukiwań i przemyśleń, stworzyła unikatową w polskiej teatrolologii antropologię i filozofię teatru. Należała do grona naukowców niepodatnych na metodologiczne mody, chociaż prowadziła twórczy dialog z samodzielnie wybranymi dokonaniem zachodnich teatrologów, literaturoznawców i filozofów. Najistotniejsze elementy

jej badawczego itinerarium pozwolą odsłonić kształt polskiej myśli teatralnej z drugiej połowy XX wieku oraz oryginalny wkład uczoney do tej refleksji.

Dramat i teatr Młodej Polski

W latach 1935–1939 Sławińska rozpoczęła badania nad dramaturgią Młodej Polski, które ostatecznie zogniskowały się wokół młodopolskiej koncepcji tragedii. Prowadziła kwerendy w wielu ośrodkach w Polsce, a także w Paryżu (1938–1939). Wybrała kilkadziesiąt dramatów, by na ich podstawie określić zasady strukturalne organizujące poszczególne typy tragedii, a jednocześnie ukazać ich odrębność na tle dzieł z epok wcześniejszych. Tuż przed wybuchem II wojny światowej powróciła do Wilna z gotową rozprawą zatytułowaną *Próby tragedii w epoce Młodej Polski*³.

W tym samym czasie powstała inna, mniejsza praca – *Dramat imaginacyjny Wyspiańskiego*. O ile rozprawę doktorską opublikowała w 1948 roku w Toruniu, o tyle druga rzecz pozostawała ponad sześćdziesiąt lat w rękopisie i dopiero niedawno udało się ją wydać drukiem⁴. Praca o dramacie imaginacyjnym jest wyjątkowa z kilku względów. Po pierwsze, wydobycie imaginacyjności jako elementu kształtującego wyraziście kilka dramatów Wyspiańskiego (*Wesele*, *Akropolis*, *Legion*, *Noc listopadowa*, *Wyzwolenie*) było zupełnie nowym pomysłem analitycznym w ówczesnych badaniach. Po drugie, autorka zarówno tu, jak i w dysertacji doktorskiej podkreślała potrzebę nowego spojrzenia na kompozycję, styl i didaskalia Wyspiańskiego, ponieważ właśnie te elementy łączyły jego utwory z nurtem nazwanym później wielką reformą teatralną. Oryginalność jej wczesnych rozpraw wynika z zastosowania nowego modelu analizy dramatu. Sławińska przejęła bowiem od swojego akademickiego mistrza, Manfreda Kridla, strukturalny model opisu i interpretacji utworu literackiego. Usunięcie z pola badawczego subiektywnych preferencji aksjologicznych badacza i istniejących ocen historycznoliterackich pozwalało skupić się na samym tekście, by odczytać jego treści w kontekście funkcji wszystkich składników artystycznej struktury dzieła (metaforyka, język, dialogi, chóry, etc.), a następnie – analizować go

³ Tekst w wersji brulionowej przechowywany jest w zbiorach Katedry Dramatu i Teatru KUL. Tekst w wydaniu książkowym: Irena Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski: Z zagadnień struktury dramatu* (Toruń: Towarzystwo Naukowe, 1948).

⁴ Zob. Wojciech Kaczmarek, „Dramat imaginacyjny Wyspiańskiego: O niedrukowanej pracy Ireny Sławińskiej”, *Pamiętnik Teatralny* 70, z. 1 (2021): 113–129, <https://doi.org/10.36744/pt.703>. Wydanie książkowe: Irena Sławińska, *Dramat imaginacyjny Wyspiańskiego*, wstęp i oprac. Wojciech Kaczmarek (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2021).

w perspektywie procesu historycznoliterackiego⁵. Na tle badań dominujących w pracach polonistycznych tamtego czasu, sprofilowanych najczęściej psychologicznie, biograficznie i historycznie, było to stanowisko nowoczesne i wzbudzające polemiki, w których zarzucano metodzie nadmierny formalizm oraz odrywanie tekstu od okoliczności powstania i zamysłu autora. Koncepcja, którą Kridl wyłożył w książce *Wstęp do badań nad dziełem literackim*⁶, naraziła go na krytykę ze strony starszych badaczy literatury. Sławińska broniła jej jednak konsekwentnie⁷ i włączyła ją do swoich badań.

Wojna uniemożliwiła Sławińskiej otwarcie przewodu doktorskiego w Wilnie, młoda uczona znalazła jednak w 1945 roku „przystań” jako asystentka profesora Tadeusza Makowieckiego w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, gdzie szybko obroniła i wydała swoją rozprawę doktorską. Książka została przemilczana przez większość badaczy zajmujących się okresem Młodej Polski – zapewne z powodu teoretycznego i strukturalnego profilu analiz. Z nowych prądów w polskiej humanistyce akceptowano wówczas metodę marksistowską, a strukturalizm rozpowszechnił się dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku. Jeśli wcześniej pojawiały się w polskim literaturoznawstwie elementy antycypujące badania strukturalistyczne (np. „struktura świata poetyckiego” Skwarczyńskiej), to chodziło raczej o sposób zorganizowania poszczególnych zagadnień w analizowanych utworach niż o odkrycie strukturalnych zasad spajających wszystkie składniki utworu w całość. Oryginalna i nowatorska refleksja Sławińskiej nad dramaturgią Młodej Polski skupiała się na związkach poetyki z motywacją zdarzeń czy z funkcjami postaci, podczas gdy starsze pokolenie badaczy Młodej Polski (Wiktor Brumer, Stanisław Lack, Stanisław Kolbuszewski) rozpatrywało poetykę utworów w kontekście jej spójności z ideą tekstu, odczytywaną z biografii autora i podejmowanych przez niego wcześniej tematów. Autorka przejrzyście sformułowała swoje założenia we wstępie:

Studium jest zorientowane na typologię rodzajów literackich. Traktuje to zagadnienie oczywiście ewolucyjnie, dlatego też zarysowuje najpierw ogólne tło przemian w zakresie dramatu, obok tego zaś rozwija ewolucję problematyki teoretycznej tragedii. Analiza ogranicza się do niewielkiej ilości utworów (których wybór

⁵ Zob. Czesław Zgorzelski, „Manfred Kridl (1882–1957): «Odważa poszukiwać nowych dróg»”, w: *Mistrzowie i ich dzieła* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1983), 57–70.

⁶ Manfred Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim* (Wilno: Dom Książki Polskiej, 1936).

⁷ Broniła dobrego imienia Kridla w liście do redakcji wileńskiego *PAX-u*, protestując przeciwko prześmiewczemu wierszowi Gałczyńskiego opublikowanego we wcześniejszym numerze i przypominając kontrowersje wokół książki badacza, Irena Sławińska „List do redakcji”, *PAX* 5, nr 5/6 (1937): 6, <https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/19602/edition/19623/content>.

można by naturalnie zakwestionować), dąży zaś tylko do ujawnienia głównych zasad strukturalnych. Z obowiązku lojalności naukowej wychodzi nieraz od koncepcji samego autora (o ile jest sformułowana) i sprawdza ją w gotowym dziele literackim. Zasadniczo jednak za punkt wyjścia służy tu sam utwór w jego ostatecznym kształcie, a nade wszystko główne formy kompozycji językowej, w których wyraża się najpełniej odrębność poszczególnych struktur oraz ich dystans od poprzednich epok.⁸

Kazimierz Wyka w *Modernizmie polskim*, pisany równoległe z *Tragedią w epoce Młodej Polski* (choć wydanym w 1959), w ogóle nie odniósł się do nowatorskiej książki Sławińskiej, chociaż badaczka ujęła „problem tragedii” jako element estetyki modernistycznej, którą Wyka uznał za podstawowy wyróżnik literatury przełomu XIX i XX wieku. Dopiero w drugim wydaniu *Modernizmu polskiego*, w 1968 roku, umieścił wzmiankę (w aneksie!) o rozprawie Sławińskiej⁹, kwestionując jej wnioski na temat tragizmu w dramatach Przybyszewskiego. Za chybiącą uznał jej tezę o przyczynach „słabości” tragedii tego autora. Podczas gdy Sławińska widziała je w wadliwej technice dramatycznej, nadużywaniu patosu, zagęszczeniu emocji, nadmiarze wykrzykników i nagromadzeniu refrenów słownych, Wyka, za Brzozowskim, krytykował dramaty Przybyszewskiego za niespójność między życiem duchowym postaci z jego sceniczną realizacją¹⁰. Pominął rozbudowany w rozprawie Sławińskiej aspekt teoretyczny i genologiczny, nie zainteresowały go trzy charakteryzowane przez uczoną typy tragedii: tragedia atmosfery, tragedia klasyczna Wyspiańskiego i tragedia historyczna i narodowa. Koncepcja Sławińskiej zaczęła oddziaływać na badania nad Młodą Polską z opóźnieniem. Odwoła się do niej dopiero Ewa Miodońska-Brookes w swoich pracach o Wyspiańskim z lat siedemdziesiątych¹¹. Z kolei monograficzne ujęcie dramaturgii Wyspiańskiego zaproponowane na początku tej samej dekady przez Anielę Łempicką, skażone nadmierną „polityczną poprawnością” w interpretacji historycznych i filozoficznych odniesień, powstanie po polemicznych uwagach Sławińskiej do jej poprzednich prac¹².

⁸ Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, 8–9.

⁹ „Wnikliwą analizę zarówno poetyki dramatów Przybyszewskiego, jak ich splecionej i niejednoznacznej motywacji w zakresie winy i atmosfery tragicznej przeprowadziła Irena Sławińska w książce pisanej jednocześnie z *Modernizmem polskim* i w zakresie budowy gatunków literackich sięgającej po wybrane przesłanki strukturalizmu”, Kazimierz Wyka, *Modernizm polski* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968), 257.

¹⁰ Wyka, *Modernizm polski*, 258–259.

¹¹ Zob. Ewa Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Wyspiańskiego* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972).

¹² Zob. Aniela Łempicka, *Wyspiański, pisarz dramatyczny: Idee i formy* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973); Irena Sławińska, recenzja książki *O „Weselu” Wyspiańskiego*, *Pamiętnik Teatralny* 6, z. 3/4 (1957): 649–657;



FOT. MARIAN HAŁASA

Irena Sławińska podczas wizyty ambasadora USA na KUL-u, 19 maja 1971

BIBLIOTEKA UNIwersYTECKA KUL

Znaczny wpływ na badania nad teatrem młodopolskim miała natomiast od razu wydana przez Sławińską wspólnie ze Stefanem Krukiem antologia *Mysł teatralna Młodej Polski*¹³. Książka ukazała się w 1966 roku, w momencie ożywionego zainteresowania epoką, znaczonego pracami Łempickiej o teatrze Wyspiańskiego, Romana Taborskiego o dramaturgii Przybyszewskiego, Kisielewskiego i Szukiewicza, a także Stanisława Kaszyńskiego o tekstach scenicznych Rittnera. We wstępie do antologii, zatytułowanym *Młodopolska batalia o teatr*, Sławińska podkreślała, że w polskiej literaturze dramatycznej i krytyce teatralnej przełomu XIX i XX wieku dojrzały najważniejsze elementy wielkiej reformy teatralnej. Pokazała rozwój i intensywność dyskusji dotyczącej nowego teatru w Europie (patronat Skandynawów, Hauptmann, Maeterlinck), organizację nowocześnie pomyślanej reżyserii w polskim teatrze (teatr krakowski za dyrekcji

„Nowy teatr Wyspiańskiego”, *Zeszyty Naukowe KUL* 13, nr 2 (1970): 27–32. Sławińska była również recenzentką doktoratu Łempickiej w 1960 roku, zob. Henryk Markiewicz, „Aniela Łempicka”, *Pamiętnik Literacki* 72, z. 2 (1991): 315.

¹³ Zob. Irena Sławińska i Stefan Kruk, red., *Mysł teatralna Młodej Polski: Antologia* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966).

Tadeusza Pawlikowskiego), budzącą się myśl teoretyczną (Leon Schiller), wpływ dramaturgii Wyspiańskiego na rozwój inscenizacji, a także nowe koncepcje teatru ludowego i refleksje o teatrze jako sztuce autonomicznej. Jej instruktywny wstęp uwypuklał znaczenie wybranych do antologii tekstów. Esej Schillera o Wyspiańskim dostępny przedtem tylko w wersji anglojęzycznej w czasopiśmie Gordona Craiga *The Mask* ukazał się po polsku po raz pierwszy. Inne artykuły wydobyte z rozproszenia ujawniły wysoki poziom i oryginalność polskiej dyskusji na temat kształtu teatru na przełomie XIX i XX wieku. Lesław Eustachiewicz miał rację, gdy pisał, że ta antologia otwiera interesujące perspektywy dalszych badań¹⁴. Rozwój studiów nad dramaturgią i teatrem Młodej Polski wyraźnie przyspieszył: obok nowych edycji dramatów (Miciński, Rittner) ukazywały się prace o problemach scenicznych epoki. Sławińska po raz kolejny włączyła się w ten nurt badań, wydając w 1983 roku tom zbiorowy, *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*¹⁵, poświęcony zagadnieniom gry aktorskiej, reżyserii i koncepcji teatru w okresie polskiego modernizmu.

Analiza i język dramatu

W latach pięćdziesiątych zainteresowania naukowe Sławińskiej obejmowały także analizę języka dramatu i koncepcję dramatu poetyckiego. W pierwszym obszarze badań jej najważniejszym tekstem było studium *Problematyka badań nad językiem dramatu* z 1953 roku¹⁶. Nakreśliła w nim najistotniejsze stanowiska badaczy z Niemiec, Francji, Anglii i USA, a także rosyjskich formalistów i czeskich strukturalistów, by na tym tle przedstawić polskie dyskusje. Najwięcej miejsca poświęciła dokonaniom szekspirologów (Caroline Spurgeon, Wolfganga Clemena, Uny Ellis-Fermor) oraz studiom Jana Mukařovskiego nad dialogiem i monologiem. Zwracała uwagę na to, że w refleksji nad językiem dramatów Shakespeare'a i Czechowa zagraniczni badacze wiązali warstwę ściśle językową z metaforyką i obrazowaniem. Tymczasem polskie badania nad językiem dramatu zdominowane zostały przez dyskusję o istocie dramatu. Pod koniec lat czterdziestych odżyła bowiem koncepcja wyłączenia dramatu z systemu gatunków literackich. Taką sugestię sformułował już w latach trzydziestych Roman

¹⁴ Zob. Lesław Eustachiewicz, „Teoria i praktyka teatralna Młodej Polski”, *Dialog*, nr 7 (1966): 100.

¹⁵ Zob. Irena Sławińska i Maria Barbara Stykowa, red., *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983).

¹⁶ Zob. Irena Sławińska, „Problematyka badań nad językiem dramatu”, *Roczniki Humanistyczne* 4, z. 1 (1953): 25–60, <https://ojs.tnkul.pl/index.php/rh/article/view/826>.

Ingarden, uznający dramat za gatunek graniczny¹⁷. Pod koniec lat czterdziestych zderzyły się ze sobą dwie koncepcje: Marii Renaty Mayenowej dowodzącej, że dramat jest w ścisłym znaczeniu rodzajem literackim¹⁸, oraz Stefanii Skwarczyńskiej przekonującej, że dramat jest sztuką autonomiczną, wielotworzywową, a tworzywo słowne nie jest w nim najważniejsze¹⁹. Referująca ten spór Sławińska wydobywała kluczowe argumenty obu stron. Cenna wydała jej się propozycja Mayenowej, by objąć analizą tekst główny (dialogi, monologi, sentencje etc.) i poboczny (zawierający odniesienia do kontekstu historycznego), a także badać indywidualizację języka poszczególnych postaci w kontekście szeroko rozumianego rozwoju języka w epoce, do której odwoływał się tekst. Doceniała też wszechstronność ujęcia Skwarczyńskiej, zwłaszcza jej założenie, że tworzywo słowne należy badać w kontekście całego dzieła. Niepokoili ją jednak teza łódzkiej badaczki o „realizmie w sensie «pewnej techniki operowania tworzywem słownym», który miałby jednokierunkowo organizować rozwój dramatu”²⁰. Stanowcze zwycięstwo dialogu i wyparcie monologu podważałoby siłę i możliwości rozwoju dramatu poetyckiego, którego obrończynią miała się wkrótce stać lubelska uczona. Z rezerwą odniosła się też do proponowanej przez Skwarczyńską teatralnej koncepcji dramatu²¹. Zdecydowanie bliższe było Sławińskiej ujęcie Ingardena – dramatu jako „dzieła granicznego”²² – chociaż inaczej rozumiała warstwowość dzieła literackiego²³. Podsumowując zaś dyskusję, która toczyła się między literacką a teatralną koncepcją dramatu, stwierdziła:

¹⁷ Główne dzieło Ingardena, *Das literarische Kunstwerk: Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (Halle: Max Niemeyer Verlag, 1931) zostało przetłumaczone dopiero w 1960 – zob. Roman Ingarden, *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. Maria Turowicz (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960).

¹⁸ Zob. Maria Renata Mayenowa, „O dramacie”, w: *Poetyka opisowa: Opis utworu literackiego* (Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1949), 171–192.

¹⁹ Zob. Stefania Skwarczyńska, „Zagadnienie dramatu”, *Przegląd Filozoficzny*, z. 1/2 (1949): 102–126. Szczegółowo całą dyskusję omówił Henryk Markiewicz, „Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych”, *Dialog*, nr 2 (1982): 110–120.

²⁰ Sławińska, „Problematyka badań nad językiem”, 54.

²¹ Szerzej odniosła się do dorobku Skwarczyńskiej w artykule „Problematyka dramatu w pracach Stefanii Skwarczyńskiej”, w: *Stefania Skwarczyńska: Uczony, nauczyciel, wychowawca*, red. Marek Bielacki i Jan Trzynałowski (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1992).

²² Zob. Ingarden, *O dziele literackim*.

²³ Sławińska prowadziła z Ingardenem korespondencję, zob. Wojciech Kaczmarek, oprac., „Listy Romana Ingardena do Ireny Sławińskiej”, *Teksty Drugie*, nr 1/2 (2005): 303–312, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/68178/edition/52188>. Na jej zaproszenie w grudniu 1955 badacz wygłosił w KUL wykład *O języku dzieła teatralnego*. Referat ten był podstawą studium pt. „O funkcjach mowy w widowisku teatralnym”, w: Ingarden, *O dziele literackim*, 459–485.

Widzę tu raczej ogromnie złożony i pasjonujący teren „pogranicza dramatu”. [...] Do takich pogranicznych spotkań należy również sąsiedztwo dialogu o wszelkich pozorach utworu dramatycznego, a także utwór liryczny o narzuconej konstrukcji językowej dramatu (oba wypadki występują np. u Norwida).²⁴

W drugiej części artykułu Sławińska przedstawiła własne wnioski z relacjonowanych dyskusji oraz omówiła syntetycznie cztery postulaty: 1) analiza językowa dramatu musi uwzględnić ogólne założenia ontologiczne literatury; 2) język konkretnego dramatu należy badać w kontekście poetyki historycznej i w odniesieniu do świata zewnętrznego, wpływającego na rzeczywistość sceniczną; 3) w analizie językowej ważne jest rozróżnienie aspektu opisowego i funkcjonalnego; 4) badacz języka dramatu musi spojrzeć na konstrukcje słowne zastosowane w dziele w perspektywie innych tworzyw dramatu.

Realizacja tych postulatów znalazła się szybko w sferze dalszych poszukiwań badawczych Sławińskiej. W opozycji do Skwarczyńskiej chciała ukazać wielorakie możliwości zastosowania różnych form i konwencji językowych w dramacie poetyckim, mało docenianym w teatralnej teorii dramatu. Przedmiotem jej zainteresowania stała się w szczególności struktura słowna III części *Dziadów*²⁵. Podała analizie funkcjonalnej różnorodność i wieloaspektowość form (akcenty liryczne, proza, satyra, bajka) oraz metaforykę, stosowanie barbaryzmów, posiłkowanie się zwrotami francuskimi etc., by pokazać ich rolę w realizacji celów scenicznych. Podobnie podeszła do dialogów. Badała ich konstrukcję w rozmowach potocznych oraz sprawdzała, jak zmieniające się konwencje (język salonowy, język w scenach śpiewanych, język modlitwy) kształtują rytm dialogowy. Zajęła się także monologami, partiami chóralnymi, modlitwami oraz scenami, w których słowa wymieniane były na gest. Tak zakrojona analiza ukazała dramat Mickiewicza jako dzieło o ogromnym potencjale teatralnym wbrew teozom o niescenicznosci dramatów romantycznych. Próbę poszukiwania zasady „organizującej strukturę słowną” *Dziadów* doceniła w recenzji Zofia Stefanowska, akcentując zwłaszcza przeniesienie uwagi z warstwy historycznej

²⁴ Sławińska, „Problematyka badań nad językiem”, 48.

²⁵ Zob. Irena Sławińska, „O strukturze słownej III cz. *Dziadów*: Zarys problematyki”, *Roczniki Humanistyczne* 5, z. 1, (1954/1955): 141–156, <https://ojs.tnkul.pl/index.php/rh/article/view/878>. Wybór *Dziadów* był nieprzypadkowy. Środowiska polonistyczne i teatralne wyczekiwały na jubileusz stulecia śmierci Mickiewicza. Władze komunistyczne chciały oczywiście zmarginalizować odniesienia religijne i filozoficzne autora. Zadania zlecone przez partię wykonali m. in. Wacław Kubacki w zakresie analizy *Dziadów* – zob. Wacław Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza: Studia nad III częścią „Dziadów”* (Kraków: Wydawnictwo M. Kot, 1951) – a Aleksander Bardini w zakresie realizacji scenicznej, która w sensie ideowym była sprzeczna z myślą Mickiewicza (1955).

i psychologicznej na sferę filozoficzną dialogów, w której użyte struktury słowne znajdują swoje uzasadnienie²⁶.

W powstałej w tym samym okresie rozprawie *O rozmowach w III części „Dziadów”*²⁷ Sławińska wyodrębniła trzy zasady rządzące dialogami w tym dramacie. Rozmowy prowadzone zgodnie z zasadą realizmu dotyczyły walki o wolność, sposobów przeciwstawienia się zarządzeniom carskim, losów młodych ludzi, którzy ginęli dla kraju albo byli wywożeni na zesłanie. O wyjątkowym charakterze utworu przesądziła jednak stosowana równolegle zasada metaforycznego uogólnienia zdarzeń, która sprawia, że *hic et nunc* staje się *semper et ubique*, a historia filomackiej młodzieży przechodzi w inny wymiar. Z kolei trzecia wydobyta z dramatu zasada – zasada teatru – miała związek z obecną w dramacie poetyckim intencją realizacji scenicznej. Autorka wydobyła te elementy, które świadczyły o teatralnym myśleniu Mickiewicza: sceny rozmów zostały skonstruowane z myślą o konkretnym miejscu na scenie, z uwzględnieniem perspektywy widza, z odniesieniem do konwencji teatralnej określającej sposób mówienia i wzajemne relacje między uczestnikami zdarzeń.

Artykuł Sławińskiej był prekursorski wobec prac historyków teatru zajmujących się teatrem romantycznym. Wprawdzie dramaty Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego zawsze miały swoje miejsce w badaniach teatralnych (zajmowała się nimi także zwolenniczka teatralnej teorii dramatu, Skwarczyńska²⁸), jednak prace Sławińskiej wpłynęły znacząco na korektę kierunku poszukiwań. Rozpoczęły się badania nad teatralnym myśleniem romantycznych autorów. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych studia Zbigniewa Raszewskiego potwierdziły intuicje Sławińskiej o świadomości teatralnej Mickiewicza i Słowackiego²⁹. Teatralne odczytanie rozmów w III części *Dziadów* zapoczątkowało więc nowy rozdział w poszukiwaniach źródeł oryginalnej polskiej wersji teatru romantycznego, zwłaszcza jego wymiaru monumentalnego, który nie dotyczył architektonicznej wielkości, ale oznaczał otwarcie sceny na transcendencję za

²⁶ Zob. Zofia Stefanowska, recenzja *Roczników Humanistycznych* 5 (1954/1955), *Pamiętnik Literacki* 49, z. 1 (1958): 277–279.

²⁷ Irena Sławińska, *O rozmowach w III części „Dziadów”* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1957).

²⁸ Zob. Stefania Skwarczyńska, „Struktura świata poetyckiego w *Dziadach* Mickiewicza”, *Prace Polonistyczne* 5 (1947): 81–102; „U źródła nowatorskiego tematu *Nie-Boskiej komedii*”, w: *Zygmunt Krasiński: W stulecie śmierci*, red. Julian Krzyżanowski et al. (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960), 7–31.

²⁹ Zob. Zbigniew Raszewski, „Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego”, *Pamiętnik Teatralny* 8, z. 1/3 (1959): 5–46; „O teatralnym kształcie *Balladyny*”, *Pamiętnik Teatralny* 8, z. 1/3 (1959): 153–186.

pomocą poezji³⁰. Studia Sławińskiej korespondowały także z pracami, które powstawały w tym czasie we Francji³¹.

Sławińska uczestniczyła bardzo aktywnie również w badaniach dotyczących metodologii analizy dramatu. Jej artykuł *Główne problemy struktury dramatu* z 1958 roku wzbudził zainteresowanie środowiska³². We wstępie autorka pisała:

Aż po pierwszą dekadę obecnego wieku [xx w. – wK] na tym terenie spotykamy tradycyjną problematykę i tradycyjną terminologię, pojęcia takie jak wzniosłość, akcja, perypetia, litość i trwoga, komizm. Wciąż jeszcze w tych kategoriach usiłowano uchwycić istotę dramatu.³³

Sławińskiej chodziło o integralne ujęcie literackich i teatralnych aspektów dramatu. Przeprowadzony kilka lat wcześniej spór, czy dramat jest rodzajem literackim, czy autonomicznym dziełem sztuki, wydawał się jej już bezproduktywny. Pokazała więc, jak badać dramat jako utwór w pełni literacki bez pomijania jego teatralnego potencjału. Na podstawie swoich doświadczeń dotyczących dramatu poetyckiego (Norwid, Mickiewicz) oraz oddziaływania języka dramatu na jego kształt teatralny sformułowała propozycję o wyraźnie strukturalistycznym charakterze: analiza dramatu powinna być powiązana „z pojęciem jedności, integralnej całości, w której wszystkie elementy zmierzają ku jednemu celowi, związane wzajemną zależnością i współpracą”³⁴. Wyznaczyła więc sześć aspektów wzajemnie na siebie oddziałujących: struktura zdarzenia dramatycznego, struktura postaci, organizacja czasu i przestrzeni, świat poetycki dramatu, wizja teatralna zawarta w tekście, struktura słowna dramatu.

Wyszczególnione przez Sławińską zespoły zagadnień poszerzały albo całkowicie zmieniały sposób podejścia do dramatu. Zdarzenia dramatyczne nie pokrywały się z tradycyjnie analizowaną akcją, badanie struktury postaci wykraczało poza analizę charakteru i skupiało się raczej na funkcji postaci w dramacie. Na

³⁰ Sławińska mówiła o tym podczas sesji *W kręgu teatru monumentalnego* zorganizowanej przez IS PAN i UG w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą w 1994 roku. Zob. Irena Sławińska, „Monumentalny?“, w: *W kręgu teatru monumentalnego*, red. Lidia Kuchłówna i Jan Ciechowicz (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2000), 12–15.

³¹ Zob. Marie-Antoinette Allévy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, tłum. Wojciech Natanson (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958).

³² Zob. Irena Sławińska, „Główne problemy struktury dramatu”, *Pamiętnik Teatralny* 7, z. 3/4 (1958): 367–379. Pierwsza wersja tekstu została wygłoszona na VII Kongresie Międzynarodowej Federacji Literatury i Języka (FILLM) w Heidelbergu w dniach 25–30 sierpnia 1957, a następnie w Lublinie 13 listopada 1957 na posiedzeniu Wydziału Historyczno-Filologicznego TN KUL. Cyt. za: Irena Sławińska, *Sceniczny gest poety: Zbiór studiów o dramacie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1960).

³³ Sławińska, *Sceniczny gest poety*, 11.

³⁴ Sławińska, 12.

dalszy plan przesuwało się zagadnienie indywidualizacji mowy, większą wagę miały badania nad językiem scenicznym jako językiem mówionym, odpowiednio sfunkcjonalizowanym i skorelowanym z przesłaniem dzieła. W nowym ujęciu inaczej zostały sprobematyzowane czas i przestrzeń. Czas historyczny i czas sceniczny skonfrontowany został z czasem widza i czasem teatru, a także – z czasem wykraczającym w kierunku wieczności. W miejsce tradycyjnego myślenia o zabudowie sceny Sławińska zaproponowała badanie mikrokosmosu scenicznego i makrokosmosu teatralnego. *Novum* było też wydobywanie wizji teatralnej z tekstu dramatu. Zainspirowana francuskimi pracami teatrologicznymi badaczka zaznaczała, że odkrywanie wpisanego w tekst kształtu teatralnego wymaga znajomości historii teatru, konwencji teatralnych, terminologii scenicznej, techniki scenograficznej, zasad gry aktorskiej etc. Lubelska uczona ponownie okazała się prekursorką tak zakrojonych badań, które zaczną się rozwijać w polskiej teatrologii za sprawą ogłoszonych w 1959 w studiów Zbigniewa Raszewskiego.

Sławińska już w 1957 roku zastosowała swoją teorię do analizy wizji teatralnej w *Sędziach* Wyspiańskiego. Analizując przestrzeń zdarzeń dramatycznych, ruch sceniczny, koncepcję i funkcję kostiumów, różnorodne sekwencje czasowe, konstrukcję dialogów i sposób użycia języka przez postaci, a także aksjologiczny wymiar zdarzeń, odsłaniała kształt teatralny wpisany w dramat. Łączenie poszczególnych elementów w całość wymagało bardzo dobrej znajomości teatru epoki, w której dramat powstał, oraz wniknięcia w tajniki warsztatu jego twórcy. Oryginalność dociekań Sławińskiej nad kształtem teatralnym dramatu można ocenić, konfrontując jej metodologię z modelem badawczym zastosowanym w studiach Raszewskiego. Ich metody okazały się w pewnym sensie komplementarne. Raszewski odsłaniał teatralny kształt *Balladyny*, podążając w odwrotnym kierunku niż Sławińska³⁵. Na podstawie informacji o praktykach scenicznych za czasów Słowackiego oraz o jego doświadczeniach teatralnych opisał ogólnie myśl teatralną epoki i świadomość teatralną twórcy dzieła. Dopiero tę wiedzę konfrontował z badanym tekstem, by sprawdzić, w jakim stopniu poeta zbliżał się do ówczesnych realizacji teatralnych. Raszewski ustalił, że Słowacki napisał *Balladynę*, posługując się modelem najlepszych realizacji teatru romantycznego we Francji. Równie spektakularny efekt – inną metodą – osiągnęła Sławińska w przypadku Wyspiańskiego i jego *Sędziów*³⁶.

³⁵ Zob. Raszewski, „O teatralnym kształcie *Balladyny*”.

³⁶ Zob. Irena Sławińska, „O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego”, *Pamiętnik Literacki* 49, z. 2 (1958): 403–424.

Dramat poetycki i religijny

Równolegle do prac teoretycznoteatralnych Sławińska opracowywała w latach 1957–1960 koncepcję dramatu poetyckiego. Czas powstawania jej tekstów na ten temat nie był przypadkowy. W polskiej myśli teatrologicznej problem dramatu poetyckiego budził zainteresowanie od końca XIX wieku: w Młodej Polsce – jako przeciwwaga dla dramatu naturalistycznego, w pierwszych latach powojennych – jako propozycja wzbogacenia repertuaru rodzimych teatrów, a w latach pięćdziesiątych – jako forma oporu wobec narzuconej konwencji realizmu socjalistycznego. Sławińska śledziła rozwój tej dyskusji nie tylko w Polsce (gdzie zainicjował ją *Dialog*³⁷), ale także w Anglii³⁸, gdzie w tym czasie próbowano uściślić zakres kategorii dramatu poetyckiego, głównie w kontekście interpretacji teatru Shakespeare’a i dramatu religijnego³⁹. W polskich głosach pojawiała się przede wszystkim refleksja nad dramatem poetyckim jako szansą na przełamanie zasady dosłowności i realizmu (Brandstaetter⁴⁰), a także poetyki szczegółu i weryzmu (Puzyna⁴¹). Swoje obserwacje i przemyślenia Sławińska przedstawiła w artykule, *Ku definicji dramatu poetyckiego*⁴². W jej ujęciu wyznacznikami poetyckości dramatu nie były liryzm czy wierszowana forma, lecz wielka synteza osiągnięta dzięki gnomie i metaforze:

Dramat poetycki dąży do syntezy, chce podsumować rzeczywistość i dać jej wyraz w sposób skrótowy, chce w niej wykryć prawa – stąd też skłonność do dwóch bardzo oszczędnych postaci słowa: gnomy i metafory. Wprowadziła je tragedia grecka, tam się ustaliły, by odtąd towarzyszyć wiernie dramатовi poetyckiemu w różnych fazach jego rozwoju.⁴³

³⁷ Dyskusja skupiła się wokół artykułu Konstantego Puzyny, „Szkola dramaturgów: Szansa poezji”, *Dialog*, nr 7 (1956): 97–106.

³⁸ Zob. Irena Stawińska, „Współczesny dramat poetycki w Anglii”, *Sprawozdania z Prac Naukowych Wydziału Nauk Społecznych PAN*, z. 7 (1958): 58–61.

³⁹ Stawińska wskazywała w tym aspekcie na pracę Humphrey Davy Findley Kitto, *Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and of „Hamlet”* (London: Methuen, 1956). W recenzji kanonicznej dziś książki Petera Szondiego *Theorie des modernen Dramas* Stawińska zauważyła, że autor właściwie omija rozwój dramatu poetyckiego (czy też – używając terminu Stawińskiej – „lirycznego”), zob. Irena Stawińska, recenzja książki *Theorie des modernen Dramas*, *Dialog*, nr 3 (1958): 115–118.

⁴⁰ Zob. Roman Brandstaetter, „Szpada i kij: Głos o dramacie poetyckim”, *Teatr*, nr 7 (1956): 4–6.

⁴¹ Zob. Puzyna, „Szkola dramaturgów”.

⁴² Zob. Irena Stawińska, „Ku definicji dramatu poetyckiego”, *Dialog*, nr 11 (1958): 71–87.

⁴³ Stawińska, „Ku definicji dramatu poetyckiego”, 83.

Poprzez gnomeę poeta odwołuje się do głównego problemu dramatu, a metafora przydaje nowe znaczenia zdarzeniom, pobudza do intelektualnej refleksji, otwiera perspektywy wykraczające poza doraźną rzeczywistość.

Sławińska systematycznie poszerzała zakres refleksji nad dramatem poetyckim, inspirując się nierzadko zachodnimi badaniami teatrologicznymi. Gdy w latach 1957–1959 pracowała jako *visiting professor* w Montrealu (Kanada) i w Yale University w New Haven (USA), literaturoznawcy i teatrologzy toczyli tam wówczas dyskusję metodologiczną na temat metafory i tragedii. Owocem pobytu w USA były jej artykuły: *Badania literackie w Ameryce: Rozwój dyskusji metodologicznej*⁴⁴ oraz *Spór o „mythos” w amerykańskiej krytyce literackiej*⁴⁵. Szersze sprawozdania z badań prowadzonych w USA przedstawiła w latach 1961–1962 na łamach *Pamiętnika Literackiego*⁴⁶, cały czas prowadząc własne poszukiwania. Podczas Międzynarodowej Konferencji Poetyki w Jabłonnej pod Warszawą w sierpniu 1960 wygłosiła referat *Metaphor in Drama*⁴⁷, który do dziś zajmuje poczesne miejsce w literaturze przedmiotu. Wyniki swoich ważnych dla rozwoju teatrologii badań teoretycznych i analitycznych przedstawiła w książce *Sceniczny gest poety: Zbiór studiów o dramacie*⁴⁸.

Ogromne znaczenie miała także refleksja metodologiczna Sławińskiej na temat dramatu religijnego. W studiach nad twórczością T.S. Eliota⁴⁹ i – przede wszystkim – Paula Claudela⁵⁰ badaczka ukazywała dramat religijny jako dramat *stricte* poetycki. Wiele miejsca poświęcała też polskiemu pisarzom tego nurtu, zwłaszcza twórczości scenicznej Jerzego Zawieyskiego⁵¹. W jej ujęciu wysoka ranga dramatu religijnego, a zarazem wyzwania sceniczne, które się w nim kryją, wiązały się z wpisaniem w ten gatunek ambicją przedstawiania pełnego obrazu człowieka i świata. Wyzwaniem dla teatru jest między innymi to, że przestrzeń widzialna i realna w tego rodzaju utworach ma zawsze odniesienie do świata niewidzialnego, nadnaturalnego, który definiuje bohatera, wyjaśnia zagadkę jego

⁴⁴ Irena Sławińska, „Badania literackie w Ameryce: Rozwój dyskusji metodologicznej”, *Kwartalnik Neofilologiczny*, nr 3 (1960): 181–201.

⁴⁵ Zob. Irena Sławińska, „Spór o *mythos* w amerykańskiej krytyce literackiej”, *Zeszyty Naukowe KUL*, nr 4 (1960): 61–70.

⁴⁶ Zob. Irena Sławińska, „Teoria dramatu na Zachodzie (1945–1960): 1”, *Pamiętnik Literacki* 52, z. 3 (1961): 290–316; „Teoria dramatu na Zachodzie (1945–1960): 2”, *Pamiętnik Literacki* 53, z. 1 (1962): 283–309.

⁴⁷ W 1961 roku ukazała się jego wersja angielska, a w 1963 – polska.

⁴⁸ Wysoko ocenił studia Sławińskiej wybitny reżyser tamtego czasu, Jerzy Kreczmar. Zob. Jerzy Kreczmar, recenzja książki *Sceniczny gest poety: Zbiór studiów o dramacie*, *Pamiętnik Teatralny* 42, z. 2 (1962): 331–343.

⁴⁹ Zob. Irena Sławińska, „Dramaty T. S. Eliota”, *Dialog*, nr 5 (1958): 87–98.

⁵⁰ Zob. Irena Sławińska, „Siedem demonów Claudela”, *Dialog*, nr 8 (1963): 73–83.

⁵¹ Zob. Irena Sławińska, „Greckie dramaty Zawieyskiego”, w: *Program Teatru im. J. Stowackiego w Krakowie*, 26 lipca 1957, 11, 15–22.

losu i wydobywa na jaw problemy egzystencjalne i moralne. Zasada oddziaływania makrokosmosu teatralnego na mikrokosmos sceniczny jest w dramacie religijnym szczególnie istotna, a ukazanie tych zależności wymaga najwyższego kunsztu literackiego i inscenizacyjnego.

Mieszczące się w tym nurcie prace Sławińskiej obejmują zarówno teorię, jak i refleksję nad realizacjami literackimi i teatralnymi dramatu religijnego. W 1967 roku zorganizowała w KUL pierwsze w Polsce sympozjum poświęcone tej problematyce (z udziałem między innymi Zawieyskiego i Mieczysława Kotlarczyka), a w latach 1975–1996 wespół z pracownikami Katedry Dramatu i Teatru KUL – kilkanaście ogólnopolskich i międzynarodowych sesji na temat dramatu i teatru religijnego. Najważniejsze sympozjum *Dramat i teatr sakralny*, które miało miejsce w maju 1983 roku⁵², dało możliwość postawienia zasadniczych pytań o metodologię i terminologię oraz wyznaczenia kierunków dalszych badań. Finalnym aktem tego nurtu poszukiwań Sławińskiej był artykuł *Dramat religijny: Jego wyróżniki i paradygmaty* z 1988 roku⁵³. Opis różnorodnych zjawisk związanych z dramatem religijnym został w nim połączony z uściśleniem zakresu pojęcia, uporządkowaniem terminologii oraz kontekstów filozoficznych i teologicznych, które wpływają na aksjologiczną wymowę tekstów. Sławińska zaproponowała definicję opisową, poprzez wyróżniki i paradygmaty, ponieważ termin, który upowszechnił się dopiero w II połowie XIX wieku, miał bardzo szeroki zakres. Wcześniejsze określenia – drama chrześcijańska, misterium, moralitet, dramat metafizyczny, dramat biblijny – akcentowały problemy szczegółowe, związane albo z kwestiami gatunkowymi, albo z tematyką. Termin dramat religijny odsuwa te kwestie na dalszy plan. Autorka doprecyzowała kategorię za pomocą kilku wyróżników: 1) człowiek jest tajemnicą i wypełnia powierzoną mu misję; 2) w jego los interweniuje Łaska; 3) układ zdarzeń jest teocentryczny; 4) składnikiem teatru religijnego jest kosmos (ład świata); 5) bohater obdarzony jest wolnością w relacji z Bogiem i bliźnimi; 6) nadzieja zwycięża nad rozpaczą. Uczona przywołuje także i uzupełnia tezy Reinholda Schneidera oraz Hansa Ursa von Balthasara, którzy wyróżniali konkretne paradygmaty dramatu i teatru religijnego: życie Jezusa, zdrada Judasza, Chrystus przed Piłatem, śmierć na krzyżu, zmartwychwstanie i wniebowstąpienie, cierpienie Hioba, walka Jakuba z Aniołem, przypowieści ewangeliczne: o pannach mądrych i głupich,

⁵² Zob. Irena Sławińska et al., red., *Dramat i teatr sakralny* (Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1988).

⁵³ Zob. Irena Sławińska, „Dramat religijny: Jego wyróżniki i paradygmaty”, w: *Odczytywanie dramatu* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988), 66–92.

o ziarnie wrzuconym w rolę, o synu marnotrawnym⁵⁴. Wokół tych zagadnień krąży w sposób dosłowny i metaforyczny dramat religijny, tworząc specyficzną przestrzeń aksjologiczną dla zdarzeń.

Antropologia teatru

W 1979 roku po kilkunastu latach pracy Sławińska opublikowała *Współczesną refleksję o teatrze: Ku antropologii teatru*⁵⁵, pierwszą w Polsce pracę przedstawiającą główne kierunki badania teatru wytyczone w XX wieku w Europie i Ameryce. Kontekst wydania książki znów nie był przypadkowy. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rozwijał się nurt teatralny określony jako druga reforma teatru, stawiający fundamentalne pytania o człowieka i podstawy jego egzystencji⁵⁶. Pojawiły się na nowo hasła: teatr okrucieństwa, teatr śmierci, teatr destrukcji, teatr nonsensu, definiujące człowieka „przez negację”: pustkę w jego wnętrzu i absurd na dnie jego egzystencji⁵⁷. Poszerzyły się także rozważania na temat istoty teatru oraz jego miejsca w kulturze i wpływu na życie społeczne. W tym czasie Janusz Degler zaczął wydawać poszczególne tomy *Wprowadzenia do nauki o teatrze* (1974–1978), a teatrologia zyskiwała coraz mocniejszą pozycję na uniwersytetach. Książka Sławińskiej wpisywała się więc w oczekiwania środowiska teatrologów na poważną refleksję naukową i wzmocnienie zaplecza metodologicznego badań nad teatrem. Sławińska swoje cele i założenia przedstawiła skromnie:

Przed wszystkim książka nie jest (czy nie stała się) prezentacją współczesnej teatrologii: jeśli przed laty tak zuchwały zamiar nie był autorce obcy, okazał się on niewykonalny, nawet tylko w aspekcie głównych tendencji metodologicznych. Książka nie wprowadza bowiem ani we wszystkie obecne dziś w pracach nad teatrem postawy i stanowiska, ani w pełne obszary ważnej i dyskutowanej dziś problematyki, ani w codzienny trud historyków teatru, dokumentalistów i bibliografów. Sygnalizuje natomiast pewne sprawy teoretyczne, rezygnując niemal całkowicie z przeglądu zarówno syntez historycznych, jak i prac przygotowawczych,

⁵⁴ Sławińska, „Dramat religijny”, 88.

⁵⁵ Zob. Irena Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze: Ku antropologii teatru* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979).

⁵⁶ Zob. Kazimierz Braun, *Druga reforma teatru? Szkice* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979).

⁵⁷ Zob. Ryszard Strzelecki, „Antropologia współczesnego teatru”, *Ethos*, nr 77/78 (2007): 147–157, <https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/38438/edition/33071>.

warsztatowych, dokumentacyjnych. Zagadnienia opisu i rekonstrukcji spektaklu znajdują się w pracy tylko okazjonalnie, dla egzemplifikacji pewnych pozycji.⁵⁸

Na książkę składa się pięć części: „Teatr w oczach filozofów”, „Symbol, mit, archetyp”, „Socjologiczne widzenie teatru”, „Semiologia teatru”, „Kluczowe problemy” (tu omówiono: sytuacje i postaci, gest i słowo, przestrzeń i czas). Filozoficzny horyzont myślenia o teatrze pojawiał się w poprzednich pracach Sławińskiej: parę lat wcześniej omówiła trylogię Henri Gouhiera poświęconą filozofii teatru⁵⁹. Przedstawiła też koncepcję dzieła teatralnego w ujęciu Ingardena. Kontekst filozoficzny uwypuklał ponadto religijne odniesienia sztuki teatru. Spojrzenie na teatr przez pryzmat mitu, archetypu i symbolu pozwoliło połączyć aspekty kulturowe i religiologiczne, co dla Sławińskiej było istotne także ze względu na obecność tych zagadnień w teorii literatury. W tym rozdziale znalazły się echa dyskusji o *mythos* i metaforze, które śledziła podczas pobytu w USA. W częściach poświęconych socjologii i semiologii teatru autorka opierała się na francuskiej i amerykańskiej literaturze przedmiotu, ale przedstawiała również polskie osiągnięcia w tym zakresie, na przykład reprezentujące światowy poziom prace semiologiczne Tadeusza Kowzana. W „Kluczowych problemach” Sławińska jeszcze raz nakreśliła główne kierunki analizy i opisu dzieła teatralnego. Specyficzny sposób istnienia dzieła teatralnego, czasowy i fazowy, wymagał stworzenia odpowiednich narzędzi badawczych i właściwej metodologii, nad którą badaczka pracowała wiele lat. Podkreślała zwłaszcza, że model hermeneutyczny powinien uwzględniać relacje między sytuacją a postacią, gestem a słowem oraz przestrzenią a czasem, ponieważ ruch i relacje osobowe stanowią o istocie teatru.

W 1985 roku ukazało się tłumaczenie książki na język francuski, w 2002 – na język czeski, a w 1990 – nowe polskie wydanie ze zmienionym tytułem, *Teatr w myśli współczesnej: Ku antropologii teatru*⁶⁰, z rozszerzonymi rozdziałami o socjologii teatru i badaniach semiologicznych oraz z częścią o teologicznej refleksji nad dramatem i teatrem (prace Gabriela Marcela, Schneidera, najszerzej zaś została tu omówiona trzytomowa *Teodramatyka* Balthasara). Wizja antropo-

⁵⁸ Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze*, 7.

⁵⁹ Zob. Irena Sławińska, „Filozofia teatru”, *Dialog*, nr 5 (1961): 119–124. Badaczka omówiła tam trzy książki tego autora: *Essence du théâtre* (Paris: Plon, 1934), *Le Théâtre et l'existence* (Paris: Aubier, 1952), *L'Oeuvre théâtrale* (Paris: Flammarion, 1958).

⁶⁰ Zob. Irena Sławińska, *Le théâtre dans la pensée contemporaine*, trad. François Rosset (Louvain-la-Neuve: Armand Delcampé, 1985), *Divadlo v současném myšlení*, přek. Jan Roubal, předm. Ivo Osolsobě (Praha: Studio Ypsilon, 2002); *Teatr w myśli współczesnej: Ku antropologii teatru* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990).

logii teatru wyłaniająca się z pracy Sławińskiej zderzała się z przeciwstawnymi tendencjami, rozwijającymi się głównie w obszarze antropologii kulturowej, która inaczej ujmowała istotę teatru⁶¹. W tym nurcie badano teatr w aspekcie socjologicznym⁶² lub kulturowym⁶³, w odniesieniu do pierwotnych obrzędów, kultów i rytuałów jako źródeł teatru totalnego⁶⁴. Nieco później przeniesiono punkt ciężkości na relacje międzykulturowe, kolejnym etapem był zwrot performatywny⁶⁵. W Polsce w takim kierunku poszły poszukiwania teatralne Jerzego Grotowskiego, a w środowisku teatrologicznym najszerzej zakrojone badania antropologiczne prowadził Leszek Kolankiewicz⁶⁶. Tymczasem Sławińska zdecydowanie opowiadała się za maksymalistyczną koncepcją antropologii, opartą na filozofii klasycznej i antropologii tomistycznej, oraz inaczej rozumiała kategorię teatru totalnego. W tym ujęciu człowiek przekracza swoją bytową przygodność na scenie poprzez odniesienie nie tylko do swego ciała oraz sytuacji społecznej i egzystencjalnej, ale przede wszystkim do sytuacji metafizycznej. W ramach interpretowanej w tym duchu metafory świata jako teatru życie jest więc rolą do wykonania wobec Stwórcy⁶⁷, co w ujęciu Sławińskiej rzutowało także na relacje międzyosobowe, gestykę, czas i przestrzeń. Za teatr pełny czy totalny uważała ten, który otwiera się na myśl filozoficzną i teologiczną, by ukazać człowieka otwartego na terażniejszość i wieczność. Pełny teatr realizuje się więc tylko w ujęciu personalistycznym (opartym na zasadzie relacyjności obejmującej osobowo rozumianą Transcendencję). W teatrze człowiek transcenduje doczesność, widzi wydarzenia w perspektywie makrokosmosu, a nie w ujęciu powierzchniowym, skupiającym się na antropologii ciała i teatralnej psychoanalizie⁶⁸.

Filozofia teatru pozostawała w tym okresie w centrum uwagi Sławińskiej. W 1993 roku wygłosiła serię czternastu wykładów na ten temat dla dużej grupy

⁶¹ Pominięcie albo niewystarczające uwzględnienie kulturowych źródeł myśli teatralnej w recenzowanej pracy wskazał Leszek Kolankiewicz, „Czym jest antropologia teatru?”, *Przegląd Humanistyczny*, nr 8 (1979): 170–174.

⁶² Zob. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981).

⁶³ Zob. Richard Schechner, *Environmental Theater* (New York: Hawthorn, [1973]).

⁶⁴ Zob. Ernest Theodore Kirby, ed., *Total Theatre: Critical Anthology* (New York: Dutton, 1969).

⁶⁵ Zob. Erika Fischer-Lichte, *Performatywność: Wprowadzenie*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2018), zwłaszcza cz. 1: *Historia teorii performatywności i przedstawienia*, 45–98, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/56253/fischer-lichte_borowski_sugiera_performatywnosc_2018.pdf.

⁶⁶ Zob. Leszek Kolankiewicz, *Święty Artaud* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001); *Samba z bogami: Opowieść antropologiczna* (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1995).

⁶⁷ Zob. Irena Sławińska, „Świat jako spektakl”, *Summarium*, nr 25 (1976): 3–13.

⁶⁸ Dokonania Sławińskiej zostały zauważone i docenione przez Patrice'a Pavis. Zob. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Messidor, 1987). Francuski teatrolog umieścił jej książkę oraz liczne artykuły o języku dramatu i analizie dzieła teatralnego w podstawowym kanonie bibliograficznym teatrologii światowej.

doktorantów literaturoznawstwa i teatrologii z KUL-u i z UMCS-u⁶⁹. Uwzględniała w nich oczywiście swoje wcześniejsze ustalenia naukowe, ale sedno wykładów było nowe (Sławińska nigdy nie cytowała siebie), wśród słuchaczy bardzo szybko pojawiła się więc idea, by wydać je drukiem. Sławińska skupiła się na wątkach antropologicznych i filozoficznych w procesie rozwoju dramatu – od tragedii greckiej do dramatu współczesnego. Omawiała między innymi: założenia filozoficzne teatru greckiego, istotę tragedii i tragizmu, teatr absurdu, teatr Marcela, metafizyczny wymiar dramatu, podstawy antropologii teatru, filozofię dramatu w ujęciu Józefa Tischnera, założenia semiologii teatru Tadeusza Kowzana i personalistyczny wymiar teatru. Ostatni wykład zamknęła stwierdzeniem:

Refleksja o teatrze prowadzi nas do koncepcji człowieka. Jest to sprzężenie, którego nie można rozerwać. Teoria teatru, która ogranicza się tylko do formalnych ustaleń, do refleksji o strukturalnej koncepcji i relacji między poszczególnymi znakami, zatrzymuje się przed progiem najważniejszych pytań. Pytania te zaś dotyczą nas wszystkich, człowieka, zrozumienia sensu naszego życia, sensu cierpienia, drogi do śmierci i życia wśród innych ludzi.⁷⁰

Krótką oceną wkładu uczonej w rozwój polskiej teatrologii jest trudna z wielu względów. Po pierwsze dlatego, że zakres podejmowanych przez nią zagadnień był bardzo szeroki. Podłożem dociekań Sławińskiej na temat metod analizy dramatu i dzieła teatralnego, języka dramatu i zawartej w nim wizji inscenizacyjnej, antropologii i filozofii teatru była erudycyjna znajomość literatury światowej połączona ze świetną orientacją w przemianach kultury zachodniej i w rodzimej tradycji literackiej i teatralnej. Po drugie dlatego, że oryginalność prac Sławińskiej można byłoby zmierzyć wówczas, gdybyśmy dysponowali kompletną mapą zjawisk, jakimi zajmowała się polska teatrologia II połowy XX wieku. Mamy zarys takiej mapy w wydawanych przez Janusza Deglera antologiach najważniejszych tekstów współczesnych badaczy dramatu i teatru. Sławińska była tam zawsze obecna. Znakomicie wspierała refleksję komparatystyczną serii wydawanej przez Konstantego Puzynę *Teorie współczesnego teatru*, gdzie opracowała dwie pozycje (*Mysł teatralna Młodej Polski* i *Claudela Możliwości teatru*). W indywidualnych badaniach zajmowała się wieloma aspektami metodologii badań teatrologicznych. Swoją wizję teatru opierała na uniwersalnych

⁶⁹ Irena Sławińska, *Filozofia teatru: Wykłady uniwersyteckie*, oprac. Wojciech Kaczmarek (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014), 188. Propozycja wygłoszenia tych wykładów wyszła na początku roku akademickiego 1992/1993 od prorektora UMCS, prof. Jerzego Bartmińskiego.

⁷⁰ Sławińska, *Filozofia teatru: Wykłady*, 173–174.

wartościach, dlatego szczególnie wiele miejsca poświęciła tragedii greckiej, teatrowi romantycznemu i największym osiągnięciom sztuki scenicznej XIX i XX wieku. Jej wkład w badania nad historią polskiego teatru zaznacza prace o Mickiewiczu, Norwidzie i Wyspiańskim.

Rozległość zainteresowań badawczych Sławińskiej sprawia, że jej rozprawy stanowią wciąż inspirujące zaplecze dla bardzo różnych nurtów badawczych. Mogą być wzorem odnoszenia się do zawartości aksjologicznej analizowanych tekstów oraz rzetelnego podejścia do literatury przedmiotu. W jej tekstach nadal uderza niezwykła uroda języka, jakim opisywała sztukę teatru. Wydaje się również, że jej dociekania nad istotą teatru oraz jego filozoficznym i kulturowym podłożem nie straciły siły oddziaływania. Zwłaszcza że nie dublowała tematów podejmowanych w innych krajowych ośrodkach, ale poprzez działania instytucjonalne i prace indywidualne starała się wypełniać różne luki. Dbała o dialog polskich badań teatralnych z badaniami prowadzonymi na Zachodzie – troszczyła się więc o uzupełnienia w zakresie metodologii badawczej, zwłaszcza poprzez upowszechnianie prac francuskich i amerykańskich. Przekonana o specjalnym statusie badań nad dramatem i teatrem religijnym, ubolewała, że tego teatru, który kochała i o którym tyle pisała, było za jej życia coraz mniej. Zastępował go w coraz większym stopniu antyteatr, sprowadzający scenę tylko do wymiarów ziemskich, a aktora – do jego ciała. Z tego względu może się więc wydawać, że prace Sławińskiej należą już tylko do przeszłości. Jeśli jednak tak jest, to co nam zostało z prawdziwego teatru?



Bibliografia

- Allévy-Viala, Marie-Antoinette. *Inscenizacja romantyczna we Francji*. Tłumaczenie Wojciech Natanson. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958.
- Brandstaetter, Roman. „Szpada i kij: Głos o dramacie poetyckim”. *Teatr*, nr 7 (1956): 4–6.
- Braun, Kazimierz. *Druga reforma teatru? Szkice*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- Degler, Janusz, red. *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 1–2. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.
- Degler, Janusz, red. *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1–3. Wrocław: Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 1976–1978.
- Eustachiewicz, Lesław. „Teoria i praktyka teatralna Młodej Polski”. *Dialog*, nr 7 (1966): 97–101.

- Fischer-Lichte, Erika. *Performatywność: Wprowadzenie*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2018.
- Ingarden, Roman. *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Tłumaczenie Maria Turowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960.
- Kaczmarek, Wojciech. *Człowiek w teatrze świata: Cztery inspiracje Ireny Sławińskiej; Wyspiański – Norwid – Mickiewicz – Claudel*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2021.
- Kaczmarek, Wojciech. „Dramat imaginacyjny Wyspiańskiego: O niedrukowanej pracy Ireny Sławińskiej”. *Pamiętnik Teatralny* 70, z. 1 (2021): 113–129. <https://doi.org/10.36744/pt.703>.
- Kaczmarek, Wojciech, oprac. „Listy Romana Ingardena do Ireny Sławińskiej”. *Teksty Drugie*, nr 1/2 (2005): 303–312.
- Leszek Kolankiewicz. „Czym jest antropologia teatru?”. *Przegląd Humanistyczny*, nr 8 (1979): 170–174.
- Kuchtowna, Lidia, i Jan Ciechowicz, red. *W kręgu teatru monumentalnego*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2000.
- Lempicka, Aniela. *Wyspiański, pisarz dramatyczny: Idee i formy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Markiewicz, Henryk. „Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych”. *Dialog*, nr 2 (1982): 110–120.
- Mayenowa, Maria Renata. *Poetyka opisowa: Opis utworu literackiego*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1949.
- Miodońska-Brookes, Ewa. *Studia o kompozycji dramatów Wyspiańskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.
- Paluchowski, Andrzej, i Wojciech Kaczmarek, oprac. *Bibliografia prac Ireny Sławińskiej (1933–2002)*. W: *Świat jako spektakl: Irenie Sławińskiej na dziewięćdziesiąte urodziny*, redakcja Wojciech Kaczmarek, 307–353. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2003.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor, 1987.
- Puzyna, Konstanty. „Szkola dramaturgów: Szansa poezji”. *Dialog*, nr 7 (1956): 97–106.
- Raszewski, Zbigniew. „O teatralnym kształcie *Balladyny*”. *Pamiętnik Teatralny* 8, z. 1/3 (1959): 153–186.
- Raszewski, Zbigniew. „Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego”. *Pamiętnik Teatralny* 8, z. 1/3 (1959): 5–46.
- Skwarczyńska, Stefania. „Struktura świata poetyckiego w *Dziadach* Mickiewicza”. *Prace Polonistyczne* 5 (1947): 81–102.
- Skwarczyńska, Stefania. „U źródła nowatorskiego tematu *Nie-Boskiej komedii*”. W: *Zygmunt Krasiński: W stulecie śmierci*, redakcja Julian Krzyżanowski et al., 7–31. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960.

- Skwarczyńska, Stefania. „Zagadnienie dramatu”. *Przegląd Filozoficzny*, z. 1/2 (1949): 102–126.
- Sławińska, Irena. „Badania literackie w Ameryce: Rozwój dyskusji metodologicznej”. *Kwartalnik Neofilologiczny*, nr 3 (1960): 181–201.
- Sławińska, Irena. *Dramat imaginacyjny Wyspiańskiego*. Wstęp i opracowanie Wojciech Kaczmarek. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2021.
- Sławińska, Irena. „Dramaty T.S. Eliota”. *Dialog*, nr 5 (1958): 87–98.
- Sławińska, Irena. „Filozofia teatru”. *Dialog*, nr 5 (1961): 119–124.
- Sławińska, Irena. *Filozofia teatru: Wykłady uniwersyteckie*. Opracowanie Wojciech Kaczmarek. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014.
- Sławińska, Irena. „Główne problemy struktury dramatu”. *Pamiętnik Teatralny* 7, z. 3/4 (1958): 367–379.
- Sławińska, Irena. „Ku definicji dramatu poetyckiego”. *Dialog*, nr 11 (1958): 71–87.
- Sławińska, Irena. „Nowy teatr Wyspiańskiego”. *Zeszyty Naukowe KUL* 13, nr 2 (1970): 27–32.
- Sławińska, Irena. „O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego”. *Pamiętnik Literacki* 49, z. 2 (1958): 403–424.
- Sławińska, Irena. *O rozmowach w III części „Dziadów”*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1957.
- Sławińska, Irena. „O strukturze słownej III cz. *Dziadów*: Zarys problematyki”. *Roczniki Humanistyczne* 5, z. 1 (1954/1955): 141–156.
- Sławińska, Irena. *Odczytywanie dramatu*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Sławińska, Irena. „Problematyka badań nad językiem dramatu”. *Roczniki Humanistyczne* 4, z. 1 (1953): 25–60.
- Sławińska, Irena. „Problematyka dramatu w pracach Stefani Skwarczyńskiej”. W: *Stefania Skwarczyńska: Uczony, nauczyciel, wychowawca*, redakcja Marek Bielacki i Jan Trznadłowski, 26–33. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1992.
- Sławińska, Irena. Recenzja książki *O „Weselu” Wyspiańskiego*. *Pamiętnik Teatralny* 6, z. 3/4 (1957): 649–657.
- Sławińska, Irena. Recenzja książki *Theorie des modernen Dramas*. *Dialog*, nr 3 (1958): 115–118.
- Sławińska, Irena. *Sceniczny gest poety: Zbiór studiów o dramacie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1960.
- Sławińska, Irena. „Siedem demonów Claudela”. *Dialog*, nr 8 (1963): 73–83.
- Sławińska, Irena. „Spór o *mythos* w amerykańskiej krytyce literackiej”. *Zeszyty Naukowe KUL*, nr 4 (1960): 61–70.
- Sławińska, Irena. „Świat jako spektakl”. *Summarium*, nr 25 (1976): 3–13.

- Sławińska, Irena. *Teatr Claudela*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1971.
- Sławińska, Irena. *Teatr w myśli współczesnej: Ku antropologii teatru*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Sławińska, Irena. „Teoria dramatu na Zachodzie (1945–1960): 1”. *Pamiętnik Literacki* 52, z. 3 (1961): 290–316.
- Sławińska, Irena. „Teoria dramatu na Zachodzie (1945–1960): 2”. *Pamiętnik Literacki* 53, z. 1 (1962): 283–309.
- Sławińska, Irena. *Tragedia w epoce Młodej Polski: Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń: Towarzystwo Naukowe, 1948.
- Sławińska, Irena. *Współczesna refleksja o teatrze: Ku antropologii teatru*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- Sławińska, Irena. „Współczesny dramat poetycki w Anglii”. *Sprawozdania z Prac Naukowych Wydziału Nauk Społecznych PAN*, z. 7 (1958): 58–61.
- Sławińska, Irena, i Maria Barbara Stykowa, red. *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Sławińska, Irena, et al., red. *Dramat i teatr sakralny*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1988.
- Sławińska, Irena, i Stefan Kruk, red. *Myśl teatralna Młodej Polski: Antologia*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966.
- Stefanowska, Zofia. Recenzja *Roczników Humanistycznych* 5 (1954/1955). *Pamiętnik Literacki* 49, z. 1 (1958): 269–282.
- Strzelecki, Ryszard. „Antropologia współczesnego teatru”. *Ethos*, nr 77/78 (2007): 147–157.
- Wyka, Kazimierz. *Modernizm polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968.
- Zgorzelski, Czesław. „Manfred Kridl (1882–1957): «Odwaga poszukiwań nowych dróg»”. W: *Mistrzowie i ich dzieła*, 57–70. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1983.

WOJCIECH KACZMAREK

prof. dr hab., kierownik Katedry Dramatu i Teatru Wydziału Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. W swoich badaniach skupia się na różnych przejawach dramatu i teatru religijnego w Polsce i w Europie w XIX i XX wieku.