

Badania nad językiem i stylem polskiego dramatu (cz. II) - dramat powojenny*

MARIA WOJTAK

(Lublin)

O współczesnym czy może lepiej mówić powojennym dramacie napisano już wiele rozpraw, artykułów i przyczynków - niektórzy sugerują, że zbyt wiele i dlatego nie chcą się one ułożyć w całość. Z przeglądu przygotowanego przez L. Koşkę (1994a) wynika, że brak istotnie prac syntetyzujących całokształt problematyki związanej zarówno z kształtem artystycznym, jak i przesłaniem polskiej dramaturgii. Na tym tle zgoła ubogo przedstawia się dorobek filologów charakteryzujących zagadnienia języka i stylu dramatów. Autorka wspomnianego przeglądu w ogóle nie wyodrębnia kwestii ukształtowania stylistycznego utworów dramatycznych, gdyż brak zasadniczo bardziej obszernych opracowań o tak zakreślonym przedmiocie badań.

Z tego też względu przedstawiane omówienie, choć pomyślane jako kontynuacja artykułu poświęconego literaturze naukowej i krytycznej charakteryzującej język i styl dramatu polskiego do II wojny (por. Wojtak 1995), nie może powielać ani struktury, ani problematyki tamtej pracy. Ponieważ jednak obserwuje się ostatnio gwałtowny, można powiedzieć, wzrost zainteresowania współczesną dramaturgią, warto pokazać zakres zagadnień już opracowanych, przedstawić metody opisu itd., aby usprawnić projektowanie badań zapełniających najbardziej dotkliwe luki. Ujawniają się one szczególnie wyraźnie, gdy zdając sprawę ze stanu badań zmieniać będziemy perspektywę oglądu. Przyjęcie perspektywy historycznej uświadamia, jak szeroki jest zakres zagadnień, które powinny być opracowane jako podstawa przyszłej syntezy. Gdy się odwołamy do prac zawierających uwagi o periodyzacji dziejów polskiego dramatu powojennego (por. Eustachiewicz 1985; Kelera 1992) i spróbujemy podsumować stan refleksji nad dramaturgią w kolejnych etapach jej historii, stwierdzimy, że żaden z okresów nie doczekał się wyczerpującej charakterystyki ani historycznoliterackiej, ani stylistycznej.

Lata 1945-1948 wyróżnia wielość poetyk, nawiązywanie do różnych nurtów w dziejach literatury (dramatu) i teatru, wielostylowość i polifonia wyznaczona przez

* Cz. I zob. "Stylistyka" IV, 1995, s. 298-331.

utwory takich pisarzy jak Morstin, Szaniawski, Dąbrowska, Iwaszkiewicz, Gałczyński (por. Eustachiewicz 1985: 146; Kelera 1989: 1992). Z morza drobnych uwag odnoszących się do warstwy stylistycznej tego dramatopisarstwa wyłowić można sądy Eustachiewicza (1985) dotyczące jakości dialogu, dominant stylistycznych czy zasad poetyki oraz odniesień do tradycji. Ostatnią z wymienionych kwestii poruszali też Zawodziński (1946) i Podhorska-Okołów (1954), charakteryzujący i oceniający praktyki stylizacyjne niektórych twórców.

Okres 1949-1955 to lata dominacji realizmu socjalistycznego, co nie oznacza, jak to ujmuje Kelera (1992: 198-199), braku różnicowania i swoistej dynamiki historycznej - funkcjonują w tym okresie zarówno produkcyjniaki, jak i sztuki antyimperialistyczne oraz dramaty historyczne i pierwsze utwory zapowiadające zerwanie z narzuconą poetyką. L. Eustachiewicz (1985) nazywa tę fazę dziejów polskiego dramatu godziną schematów. W pracach wielu krytyków i historyków literatury określenie schemat funkcjonuje jako słowo kluczowe (mówi się nawet o schematach schematyzmu - zob. Godlewska 1983, a także Kośka 1994b).

Brak oddzielnych opracowań dotyczących zarówno poetyki dramatu, jak i jego formy językowej. Wypada się więc ograniczyć do omówienia wybranych studiów poświęconych szerszej problematyce (powieść, poezja, sztuka tego okresu) i zawartych w nich ustaleń, które mogą funkcjonować jako wskazówka interpretacyjna dla prac monograficznych. Zwraca uwagę, wskazywany przez niektórych interpretatorów związek poetyki dramatu z regułami, którym podporządkowana była cała ówczesna sztuka i literatura - kształtowanie dzieła jako przekazu podporządkowanego potrzebom ideologii i perswazji, a więc dydaktyzm (Tomasik 1988; 1993), który w interpretacji Głowińskiego (1992) zyskuje następującą formułę ukonkretniającą: mimetyczność plus dyskurs oceniający i reguła zatajonej literackości, co sprawia, że literatura owa funkcjonuje jako literatura propagandowa o zatajonej propagandowości.

Ze względu na dynamikę przemian historycznych a także przeobrażeń w zakresie poetyki dramatu (w tym ewolucji twórczości najwybitniejszych autorów) trudno o zgodę na dalsze cezury. Eustachiewicz (1985) wyodrębnia kolejno dwa okresy: 1956-1959 jako czas poszukiwania nowych wartości i przemian w świadomości artystycznej oraz 1960-1967 jako czas pluralizmu formalnego i tematycznego. W periodyzacji Kelery (1992) wymienione odcinki dziejów dramatu tworzą jeden okres - czas rozkwitu polskiej dramaturgii, znaczony twórczością jej najwybitniejszych przedstawicieli, a więc Gombrowicza, Mrożka i Różewicza. Bilans badań nad językowymi i stylistycznymi eksperymentami wymienionych twórców wypada całkiem korzystnie. Omówienie tego dorobku pojawi się w

dalszej części opracowania. W tym miejscu wypada jedynie nadmienić, że brak zarówno studiów porównawczych, jak i syntez.

Okres następny przypadający na lata 1968-1980 jawi się jako fragment historii dramaturgii odznaczający się dominacją poetyki paraboli (Kelera 1992: 202) czy w ujęciu Eustachiewicza (1985: 147) oznacza zwrot w stronę polskich tradycji barokowych, romantycznych i neoromantycznych. Gdy idzie o stan badań nad stylem utworów dramatycznych, które wtedy powstały, aktualna pozostaje uwaga sformułowana w odniesieniu do okresu poprzedniego.

Dramaturgia lat osiemdziesiątych także nie doczekała się uogólniającego opisu. Ze studium Zwinogrodzkiej (1985) możemy się dowiedzieć, że stawiano jej zadania uświadomienia odbiorcom konfliktów otaczającej rzeczywistości (por. utwory Grońskiego, Falka, Żurka). W warstwie językowej tych dramatów królował zdaniem Zwinogrodzkiej (1985: 135) stereotyp.

Niemale znaczenie dla językowego i stylistycznego kształtu dramatu ma, jak wiadomo (por. literaturę wskazaną w pracy Wojtak 1995), kwestia relacji dramatu - teatr. Problem ten, w odniesieniu do dramaturgii powojennej, nie został do tej pory wystarczająco dogłębnie opracowany (por. Fik 1992 i zawarte w tym studium wskazówki bibliograficzne). Korzystając z ustaleń M. Fik (1992: 210), która sugeruje, że "w inspirującym związku z teatrem powojennym była przez długie lata "awangarda", czyli Witkacy, Gombrowicz, Różewicz, Mrozek (...)", należałoby zaprojektować badania nad całą gamą zagadnień objętych formułą "słowna struktura dramatu" (omówienie literatury teoretycznej Wojtak 1995), w tym wpisana w tekst dramatu jego teatralna konkretyzacja (por. w związku z tym rozróżnienie: dramat polifoniczny i homofoniczny - Marczyński 1974: 105). Do wybranych zagadnień z tego zakresu powrócę w dalszej części opracowania.

Dopełnieniem wskazanych wątków refleksji naukowej i krytycznej powinny się stać studia nad powojenną świadomością literacką. Sporo uwagi poświęca tym zagadnieniom Bardijewska (1987). Jej książka zawiera też informacje o wypowiedziach dramaturgów na temat zasad poetyki, roli słowa w ich utworach itd. Do wybranych konstatacji innych badaczy powrócę przy okazji omawiania stanu badań nad stylistyką utworów Gombrowicza, Mrożka czy Różewicza.

Spośród różnych perspektyw, w jakich sytuować się mogą rozważania nad językiem i stylem dramatu (zob. Wojtak 1995), najbardziej obiecująca okazała się dla interpretatorów dramaturgii powojennej perspektywa indywidualności twórczej. Żaden ze znanych i uznanych twórców nie doczekał się jednak monografii stylistycznej, co nie może dziwić, jeśli się uwzględni ogólny brak opracowań syntetyzujących poświęconych ich dorobkowi (zob. Kośka 1994a). Nie oznacza to

jednak całkowitego braku zainteresowania zarówno ze strony literaturoznawców, jak i językoznawców. Spróbujmy zatem odtworzyć obraz dokonań wybitnych dramatopisarzy, obraz wyłaniający się z monografii, artykułów, wypowiedzi krytycznych i rozproszonych uwag. W bogatej literaturze poświęconej dorobkowi pisarskiemu Gombrowicza (por. Łapiński 1984; Kośka 1994a) niewiele jest opracowań dotyczących jego dramaturgii, a jeszcze mniej rozpraw, które podejmują problematykę języka i stylu. W grupie tych ostatnich są monografie i artykuły charakteryzujące zjawiska językowe w prozie (por. np. Sławkowa 1981; Ruszkowski 1991 i 1993). Wiele ustaleń w nich poczynionych da się odnieść do dramatów. Analizy te mogą być ponadto wykorzystane dla poszerzenia kontekstów interpretacyjnych w badaniach nad stylem dramatów.

Obraz dokonań autora w sferze stylistyki utworów dramatycznych rysuje się zgoła mgławicowo (o przyczynach impasu w badaniach nad dorobkiem Gombrowicza por. Sławiński 1990: 160-165). Zacznijmy zatem od wskazania kategorii interpretacyjnych, które mogą ukierunkować myślenie o wyróżnikach stylu dramatów Gombrowicza. Na pierwszym miejscu wymienić trzeba groteskę. Gombrowiczową formę groteski będzie można opisać, zgodnie z sugestiami Boleckiego (1991), uwzględniając aspekt filozoficzny (uwięzienie w formie), aspekt estetyczny (estetyka kontrastów) i płaszczyznę poetyki (gra konwencjami, parodia, wyszukane gry językowe itd.). Kolejną kategorią jest parodia, traktowana jednak w odniesieniu do dokonań Gombrowicza specjalnie, przez co w ujęciu Głowińskiego (1984b) zyskuje miano parodii konstruktywnej, pełni bowiem nie tylko funkcje satyryczne, lecz służy autorowi *Ślubu* do kształtowania nowego obrazu świata. O składnikach i mechanizmach parodii piszą: Głowiński (1984a i b), Błoński (1984), Bolecki (1991), Margański (1991), Bukowska-Schiemann (1992). Interpretację komplementarną zawierają rozprawy D. Danek (1978 i 1987), sytuujące utwory Gombrowicza w grupie tekstów poważnie śmiechowych i przedstawiające wyznaczniki menippejskości *Operetki* w sferze językowej: mieszanie tonacji, parodystyczne przekształcanie mowy, mieszanie wiersza i prozy, wielojęzykowość, wprowadzanie języka ponadetnicznego albo niedojęzyka (bełkot), stylizacje literackie, parodie, aluzje, wielogłosowość, agony słowne, głęboka symboliczność mowy połączona z pozornym jej naturalizmem (Danek 1978: 216). Poetykę utworu cechuje zdaniem autorki (Danek 1978 219) głęboka polifoniczność.

Opisując składniki parodii, badacze zwracają uwagę na różnorokie odniesienia do tradycji: dramatu Szekspirowskiego (Głowiński 1984a i in.), dramatu romantycznego (Piwińska 1973; Jarzębski 1982; Łapiński 1985; Danek 1987; Krajewska 1996). Godne odnotowania są ponadto spostrzeżenia dotyczące roli języka i

prezentacje Gombrowiczowych refleksji o języku (por. m. in. Głowiński 1984a i b), a także spostrzeżenia Danek (1978 i 1987) oraz Bukowskiej-Schielmann (1992), dotyczące sposobów konstruowania znaczeń w ramach poetyki snu. Ważnych wskazówek interpretacyjnych doszukać się można w książce Łapińskiego (1985) zwracającego uwagę na kategorię interakcji społecznej jako klucza do analizy płaszczyzny językowej utworów Gombrowicza. Analogiczną rolę zarówno w ustalaniu problematyki badań, jak i w poszerzaniu kontekstów analiz może odegrać studium Okopień-Sławińskiej (1984) poświęcone eksperymentom językowym w *Kosmosie*. A oto jak owe eksperymenty krytyk próbuje ujmować w formule uogólniającej: "Ogromna część wysiłku twórczego Gombrowicza idzie na to, aby słowem własnym, wykręconym, wymyślonym, wydziwaczonym, wyinaczonym dokonać w wyobraźni czytelnika zmian po swojej myśli, aby ją po swojemu okiełznać - temu służą owe "gęby", "pupy", "łydki" - hasła jak z zabaw dzieciennych, owe "buch-bach", "berg", i językowe, ortograficzne, fonetyczne wyuzdanie *Trans-Atlantyku* i *Ślubu*; stąd tyle "sztuczności" u pisarza, który, jak tego *Dziennik* dowodzi - władał najczystszą, najprostszą, najjaśniejszą polszczyzną, jaką sobie współcześnie można wyobrazić" (Kijowski 1984: 433).

Spośród twórców dramaturgii powojennej największym zainteresowaniem zarówno krytyków, jak i historyków literatury a także językoznawców cieszył się Sławomir Mrożek. "Pod względem liczby stron - stwierdza sarkastycznie Sugiera (1994: 126) - o Mrożku napisano wiele". Interpretowano jednak jego dorobek w tak rozmaity sposób, z tak różnych perspektyw, że nierzadkie są opinie sprzeczne, sytuujące się najogólniej wokół dwóch przekonań: uznania awangardowości i nowatorstwa autora *Tanga*, także w warstwie językowej (por. m. in. prace Kelery, Gębali, Błońskiego) bądź akcentowania jego tradycjonalizmu (Nyczek 1988). Szczegóły wszelkich polemik, obraz prób znalezienia klucza interpretacyjnego, określenia literackiego rodowodu Mrożka itd. omawia Sugiera (1994).

Początkowo umieszczano Mrożka w gronie twórców, których charakteryzuje "destrukcyjna orientacja wobec słowa" (Kelera 1966a: 158). Pozwalało to łączyć jego eksperymenty językowe (przy uwzględnieniu wszelkich istotnych różnic - por. Kelera 1989a; ostatnio zaś Stephan 1996 i Krajewska 1996) z założeniami teatru absurdu. Twórca *Tanga* wspomaga krytyków następującym wyznaniem: "Absurd zrywał z konwencjami języka, oswobadzał składnię, uwalniał od tradycyjnej logiki, włączając bezpośrednio fikcję i marzenie do rzeczywistości" (por. Stephan 1996: 103). Przeważa jednak opinia, że związki Mrożka z poetyką teatru absurdu są powierzchowne, gdyż kształt dialogów Mrożkowych dramatów niewiele ma wspólnego z typową dla teatru absurdu krytyką języka - jego funkcji i zasto-

sowań w sferze komunikacji międzyludzkiej (por. Kelera 1989a: 125; Brillant-Annequin 1995: 483; Stephan 1996 i in.).

Świat absurdu jest u Mrożka światem zweryfiowanych znaczeń (Gębala 1981b). Formalizacja języka ma zaś swe źródło - jak pisze H. Stephan (1996: 37 por. też Krajewska 1996) - w osobistym doświadczeniu Mrożka i w jego uwikłaniu w rygory i absurdy realizmu socjalistycznego (zob. opinię Sugiera 1996).

Krytykę języka podporządkowanego ideologii osadza autor *Indyka* w ramach szeroko ujmowanej parodii. U podłoża parodystycznych zabiegów stylizacyjnych dostrzec można kontrast i niewspółmierność, repertuar parodiowanych wzorców zachowań językowych jest, w związku z tym, bogaty. Pierwszy okres twórczości Mrożka wyróżnia parodystyczna polemika z martwością językowych szablonów bez względu na ich genezę (por. Wolicki 1975; Kelera 1966b; Gębala 1981a i b; pisali o tym również językoznawcy, por. dalsze partie tego przeglądu). Stylistyczny i językowy kształt dramatów Mrożka z lat 60. jest zdeterminowany także regułami poetyki groteski. Gdy pominiemy kłopoty z dookreśleniem tego pojęcia i skupimy uwagę na wpływie groteskowej metody kształtowania świata przedstawionego utworu na jego styl, to, w świetle ustaleń krytyki, we wczesnych dramatach Mrożka możemy dostrzec następujące cechy stylistyczne o wskazanej proveniencji: zmiany rejestrów, obfitość aluzji, zderzanie stylów (Błoński 1981c), humor i dowcip (Błoński 1995). Mechanizmy dowcipu w prozatorskich utworach Mrożka przedstawia szczegółowo Wójcik (1981). Na źródła humorystycznego zabarwienia twórczości autora *Tanga* wskazują też m. in.: Kelera (1966b), Błoński (1981b i c), Gębala (1981b). Podsumowując dyskusję na ten temat H. Stephan (1996, 75) zwraca uwagę, że Mrożkowe poczucie humoru jest "głęboko osadzone w kulturze spustoszonej przez traumatyczne doświadczenie nowomowy". Groteska Mrożka nie wywodzi się więc bezpośrednio z doświadczeń poprzedników (Witkacego, Gombrowicza czy Gałczyńskiego), lecz może być przede wszystkim postrzegana jako "reakcja na nieprzerwane pasmo absurdów polskiego życia" (Stephan 1996: 77). W świetle najnowszych badań stosowanie kategorii groteski w odniesieniu do dramatów Mrożka wymaga jej reinterpretacji. M. Sugiera (1996: 85) proponuje, aby za groteskowe uznać te wypowiedzi, w których zostały zakwestionowane wzorcowe reguły wypowiedzania przez deziluzję, parodię i gry lingwistyczne. Za istotny wyróżnik dramaturgii Mrożka uznano także odwołanie do zasad poetyki kreacyjnej, w szczególności do reguł poetyki paraboli (Keler 1990: 57).

W omówionych dotychczas pracach Mrożek jawił się jako demaskator języka, bezlitosny dla szablonu bez względu na jego proveniencję. Odmienne odczytanie globalnych intencji pisarza proponuje Nyczek (1988). "Zadziwiające - stwierdza

autor - jak bardzo u Mrożka wszystko polega na słowie, zależy od słowa". Odróżnia to w sposób zasadniczy dokonania Mrożka od praktyk teatru absurdu. W ujęciu Nyczka słowo (język, wypowiedź) jawi się jako klucz do interpretacji Mrożkowych dramatów, gdyż od kierunku wymiany zdań zależy byt sceniczny postaci, a więc i byt dramatu. Stypizowanie postaci nie oznacza absolutnej szablonowości ich wypowiedzi, gdyż kształt replik ma motywację sytuacyjną.

Podsumowując badania nad stylistycznymi eksperymentami Mrożka, M. Sugiera (1996) zwraca uwagę na kształt dialogów. Spośród trzech najważniejszych modeli języka dramatu w utworach Mrożka kontynuację zyskuje model retoryczny. Bohaterowie stosują najczęściej strategię negocjacyjną, wykorzystując język jako narzędzie wywierania presji, osiągnięcia dominacji (Sugiera 1996: 200). Stosują przy tym presupozycję jako podstawową formę negocjacyjnej perswazji. W ten sposób pokazuje Mroźek niebezpieczeństwo ideologii i narzuconego przez nią języka. Sposób wystylizowania wypowiedzi postaci sprawia, że stają się one znakami ideologicznych postaw (Sugiera 1996: 212).

Zmiana perspektywy i rozpatrywanie rozmów postaci od strony konstrukcji dialogu pozwala dostrzec kolejne osobliwości w jego kształcie. Przedstawia je H. Schmid (1994a i b), postulując, aby wiązać hierarchię postaci z ich językową kompetencją i uznać formę trylogu za podstawowy sposób komunikowania się bohaterów. Struktura dramatu oparta na figurze trylogu zakłada udział w akcie komunikacji trzech osób o różnej kompetencji: dwaj bohaterowie zagarniają akt illokucyjny - jednemu pozostaje już tylko perlokucja, a więc pełnienie roli ofiary. W płaszczyźnie komunikacji zewnętrznej (autor - odbiorca dzieła) forma ta służy przestrzeganiu przed "mechanizmem kłamliwej ideologii" (Schmid 1994a: 162). Ustosunkowując się do tych ustaleń M. Sugiera (1996: 193-194) stwierdza, że dla dramatów Mrożka charakterystyczna jest nie tyle forma nowoczesnego trylogu, co skala i jakość przekształceń w obrębie tradycyjnego dylogu.

Językoznawcy opisują zwykle Mrożkowe eksperymenty językowe w kategoriach modyfikacji stylizacyjnych. Taki sposób ujęcia zagadnienia zapoczątkowała w tej grupie badaczy K. Pisarkowa (1965 - przedruk w r. 1994 - z tego wydania korzystam). Artykuł Pisarkowej pokazuje Mrożka jako stylizatora osobliwego. W jego utworach obserwuje się stosowanie różnorodnych procesów, które pozwalają mówić o wtórnej stylizacji ze względu na 1. wtórność wzorców stylizacyjnych, 2. osobliwość funkcji związaną z mieszaniem środków stylizacyjnych (Pisarkowa 1994, 139). Twórca *Indyka* stosuje specjalne zabiegi stylizacyjne, które pozwalają ujawnić "nacechowanie stylistyczne wyrazów, których byśmy o takie nacechowanie nie podejrzewali" (Pisarkowa 1994: 143).

Wracając po latach do badań nad językiem Mrożkowych dramatów i czyniąc przedmiotem analizy Miłość na Krymie, K. Pisarkowa (1995) zwraca uwagę na trwałość chwytów stylizacyjnych stosowanych przez Mrożka, a w szczególności wprowadzanie kontrastowych zestawień form językowych z różnych rejestrów i posługiwanie się bogatym repertuarem odniesień intertekstualnych.

Charakterystrykę praktyki stylizacyjnej Mrożka zawiera artykuł J. Kurczab (1980). Wśród wzorców stylizacyjnych umieszcza autorka 1. styl publicystyczno-dziennikarski, urzędowy i styl przemówień, 2. styl artystyczny. Szczegółowe odwołania obejmują następujące typy wypowiedzi: orzeczenie sądowe i protokół rozprawy (*Policja, Czarowna noc*), przemówienie na wiecu, publiczna samokrytyka (*Na pełnym morzu*). Krąg nawiązań do wzorców stylu artystycznego tworzą reminiscencje, aluzje itd. do stylu romantyków i stylu powieści realistycznej z XIX w. (Kurczab 1980: 181-184). Wśród środków stylizacyjnych pojawiają się przede wszystkim typowe składniki wzorców głównie leksykalne i składniowe a stylizacja ma charakter parodystyczny. "Styl utworów autora *Tanga* - stwierdza badaczka w podsumowaniu - jest konglomeratem utartych powiedzeń, komunałów, cytatów i odniesień stylizacyjnych, które jako stereotypy o najróżnorodniejszym pochodzeniu okazują swoją groteskową nienaturalność" (Kurczab 1980: 187).

Opis chwytów stylizacyjnych Mrożka sytuowanych w perspektywie jednego dramatu jest przedmiotem artykułów G. Walczaka (1966 i 1983). Po przedstawieniu wzorca stylizacyjnego określanego najpierw jako styl przemówień (1966) a potem jako nowo-mowa (1983) i wskazaniu innych wzorców oraz środków stylizacyjnych autor formułuje konkluzję dotyczącą funkcji stylizacji w *Na pełnym morzu*: "Satyryczne ostrze groteski Mrożka skierowane jest przeciwko fałszywej argumentacji mającej uzasadnić słuszność nawet najbardziej absurdalnych tez i jawnie niesprawiedliwego postępowania grup posiadających władzę".

Przykład wszechstronnej analizy dokonywanej w perspektywie jednego utworu odnajdujemy w rozprawie A. Kałkowskiej (1984) poświęconej *Emigrantom*. Autorka omawia więc rolę didaskaliów na tle wartości informacyjnej dialogów, akcentując konieczność dekodowania komunikatu z przemyślnej gry Mrożka z odbiorcą. Przedstawia następnie rolę dialogów w budowaniu zrębów akcji i kształtowaniu sylwetek bohaterów. Sporo uwagi poświęca stylizacji dialogów na rozmowę potoczną, charakteryzując szczegółowo składniowe wykładniki stylizacji. Druga część omawianego opracowania sytuuje tekst Mrożka w szerszej perspektywie i jest próbą dookreślenia relacji dialogu scenicznego i dramatu ujmowanego genologicznie. Zarysowuje się w ten sposób nowa perspektywa metodologiczna. "Czy można wyróżnić - pyta autorka - właściwości dyskursywne, cele illokucyjne,

które kreują utwór sceniczny na genre?" Odpowiadając konstruuje następujący model (Kałkowska 1984: 169):

Jako element dyskursywny: - realizacja "podwójnej projekcji rzeczywistości" poprzez współdziałanie na płaszczyźnie semantyki i konstrukcji tekstu głównego i pobocznego; - artystyczne przetworzenie potocznej formy dialogowej na użytek koncepcji ideowej dzieła.

Jako cel pragmatyczny: - wykorzystanie możliwości języka dla podwójnego zadania - kształtowania rzeczywistości scenicznej oraz nawiązania impresywnego kontaktu z widzem.

W perspektywie rozważań nad stylem wypowiedzi postaci Mrożka sytuuje swe refleksje Dorna (1994a i b). Wyróżniwszy za Błońskim (1990) dwa typy Mrożkowych bohaterów - typ mędrka i typ chama - próbuje autor przypisać im typowe zachowania językowe. Ludzie kultury, która dla Mrożka jest zbiorem konwencji, lepią swe wystąpienia sceniczne z różnych dostępnych im składników tej konwencji. Ludzie natury posługują się językiem instrumentalnie, dlatego ich mowa jawi się jako rezultat substytucyjnej stylizacji gwarowej i potocznej. Z drobiazgowych analiz autora wynika, że środki stylizacyjne czerpie Mrozek ze wszystkich płaszczyzn gwarowego wzorca (nie ma mowy o odwołaniach do konkretnej gwary!), rolę wykładników prymarnych przypisując jednak dialektyzmom leksykalnym. Sąd o dwubiegunowości odwołań stylizacyjnych przy kształtowaniu języka postaci należałoby chyba nieco złagodzić w świetle sugestii Błońskiego, który zaznaczył, że w każdym z bohaterów Mrożka jest coś z mędrka i coś z chama.

Twórczością Różewicza interesowali się zarówno literaturoznawcy, jak językoznawcy. Nie zaowocowało to jednak wyczerpującą charakterystyką języka i stylu jego dramatów. Wśród wyznaczników poetyki, które mogą mieć znaczenie dla interpretacji stylistycznej dramatów autora *Kartoteki*, trzeba wymienić: związek tych tekstów z twórczością poetycką Różewicza (zob. m. in. Burkot 1993: 45), ich włączenie w nurt kreacyjny współczesnej dramaturgii (Piwińska 1973 i 1987; Kelera 1989), związek z formułą dramatu otwartego (por. m. in. Kelera 1989).

Prawie wszyscy badacze zwracają uwagę na ogromną rolę słowa w Różewiczowskich dramatach, co, jak się wydaje, zasugerował sam autor (por. choćby uwagi Kurczab 1980: 167). Poszukując wyróżników słownej warstwy dzieł dramaturga, historycy literatury (mniejsza w tej chwili o to czy zawsze słusznie) zwracają uwagę na reproduktywny stosunek do języka przejawiający się obecnością frazesów (Gębala 1978). Inni opisują to zagadnienie mówiąc o automatyzmie językowym ze względu na obecność formuł, układanych swobodnie przysłów itd. (Kostkiewiczowa 1967; Piwińska 1973 i 1987). Sytuując eksperymenty Różewicza w

kontekście rozważań nad teatrem absurdu, A. Krajewska (1996: 70) dostrzega rozpad i dezintegrację wypowiedzi (por. ponadto Kurczab 1980: 168).

Uwagę badaczy zaprzętało nie tylko poszukiwanie ogólnej formuły wyznaczającej dorobkowi Różewicza miejsce we współczesnej polskiej dramaturgii. Wśród dociekań wspomagających owe poszukiwania umieścić można: próby charakterystyki dialogów - T. Kostkiewiczowa (1967: 92), a za nią prawdopodobnie J. Kurczab (1980, 168) akcentuje ich luźny układ (brak jedności tematycznej) niezauważalny dla postaci; uwagi odnoszące się do różnicowania języka postaci (Drewnowski 1990) oraz obniżania rejestrów stylistycznych ich wypowiedzi (Krajewska 1996). Istotne znaczenie mają też opisy stylistycznej różnorodności wypowiedzi w kategoriach intertekstualności ze zwróceniem szczególnej uwagi na obecność różnorodnych wzorców gatunkowych, w tym odwołań zarówno do znanych z przeszłości koncepcji literackiego wysłowienia oraz cytatów z własnej poezji, jak i różnorodnych tekstów użytkowych (por. zwłaszcza Piwińska 1987; Kelera 1989). Piwińska zaproponowała nazwanie tych procesów techniką kolażu. Mimo oporów Różewicza formuła ta zadomowiła się w wypowiedziach krytycznych odnoszonych do dramaturgii autora *Kartoteki*.

Bogactwo wprowadzanych do jego dramatów wzorców wypowiedzi powiększa się ze względu na rozbudowywanie (w niektórych utworach) didaskaliów i nadawanie im formy eseju, felietonu lub traktatu o "dramaturgii niemożliwej" (zob. Kelera 1989: 154). H. Filipowicz (1994: 90) uważa nawet, że autor *Aktu przerywanego* "buduje swój potencjalny dramat właśnie w tekście pobocznym, a nie głównym". Zderzając gatunki, wprowadzając zarówno pozytywne, jak i negatywne strategie stylizacyjne, a więc badając granice i możliwości dramatu, Różewicz "usiłuje rozwijać metaformy, dla których nie mamy jeszcze odpowiednich nazw" (Filipowicz 1994: 86; por. też m. in. Krajewska 1996: 231-234).

Najbardziej panoramiczny przegląd zagadnień związanych z funkcjonowaniem języka w dramatach Różewicza zawiera książka A. Jakubczak (1993). Autorka charakteryzuje tzw. małe formy dramatyczne, wiąże budowę ich dialogów z konwencjami języka mówionego w wersji potocznej i szczegółowo opisuje językowe wyznaczniki tego pokrewieństwa. Uwzględnia nawet wybrane zjawiska z zakresu tła aktu mowy. Sporo miejsca poświęca także zróżnicowaniu języka postaci. Wnioski należałoby jednak zmodyfikować, biorąc pod uwagę zasady poetyki opisywanych tekstów i takie konteksty interpretacyjne, jak: twórczość poetycka i dramaturgiczna Różewicza oraz jego świadomość literacka, czy wreszcie dorobek twórczy innych dramaturgów.

Dramatopisarstwo Białoszewskiego wymyka się, jak dotąd, interpretacjom, nie pozwala wtłoczyć w etykiety i zgrabne formuły. Zasadnicze trudności napotyka się już przy próbach znalezienia wyznaczników genologicznych (por. Kerenyi 1973; Krajewska 1996) czy odtworzenia podstawowych składników świadomości literackiej autora (zob. Rzewuska 1987 i zawarte w tej pracy wskazówki bibliograficzne). Teatr Białoszewskiego nie może być, zdaniem Rzewuskiej (1987) traktowany jedynie jako komentarz do jego poezji (taką interpretację zawiera monografia Barańczaka - 1974). Nie da się też utrzymać formuły G. Kerenyi (1973) uznającej poezję za jedyne źródło i żywioł tego teatru, jako stwierdzenia zamykającego dyskusję nad osobliwością Teatru Osobnego.

E. Rzewuska (1987) akcentuje kreacyjną i magiczną moc słowa, a właściwie zbioru słów, gdyż Białoszewski korzysta z wielu rejestrów. "Cudowną moc magicznej przemiany - pisze Rzewuska (1987: 37) - uzyskuje słowo, używane i nadużywane, w nieodpowiedzialny sposób łamiące konwencje języka i zasady stosowności".

Analogiczne myśli znajdujemy w rozprawie Kopcińskiego (1993), który charakteryzując eksperymenty w *Osmędeuszach* posługuje się pojęciem metaforoplastyki, jako typu przekształceń opartych na neologizmie i zabawie potocznymi frazeologizmami. W interpretacji A. Krajewskiej (1996) eksperymenty Białoszewskiego można sprowadzić do zasady redukcji elementów dramatu, pozostawienia działania, które przenosi się w obszar języka. Owocuje to traktowaniem tekstu jako partytury. Zdaniem J. Marczyńskiego (1974) dramaturgia Herberta reprezentuje typ dramatu homofonicznego przypisującego ważną rolę słowu i autonomizującego warstwę językową tekstu. Dlatego w *Jaskini filozofów* słowo funkcjonuje jako najważniejszy znak kreujący rzeczywistość dramatyczną. Utwory Herberta można sytuować w grupie dramatów, które podejmują rozrachunek z martwością języka produkcyjniaków. Przypada im w tym zbiorze jednak miejsce osobne (por. uwagi Marczyńskiego 1974, 115). Interpretując dokonania Herberta, krytycy zwracali też uwagę na rolę milczenia w jego dramatach (zob. Piwińska 1963; Marczyński 1974).

W nieco innym świetle jawi się dorobek Herberta A. Krajewskiej (1996). Postuluje ona, aby lirykę i dramat tego twórcy rozpatrywać łącznie. Akcentuje charakterystyczną dla Herberta fascynację formułą antycznej tragedii i obecność poetyki antynomii, paradoksu, sprzeczności, by w konkluzji stwierdzić, że liryka i dramat są formami, które u Herberta związały się ściśle z poetycką teorią poznania (Krajewska: 1996; 136). Zmieniając perspektywę opisu, można charakteryzować powojenną dramaturgię w ramach nurtów. Jest to jednak zadanie wyjątkowo ryzykowne, gdyż brak opracowań wyodrębniających nurty, porządkujących i

nazywających wspólne dla wielu utworów wyznaczniki ich artyzmu, ustalających repertuar takich klas tekstów. Wypada więc tylko odnotować, że historycy literatury widzieli, jak dotąd, potrzebę wyróżnienia nurtu groteskowego (zob. Kelera 1992b i wskazaną tu literaturę) lub ogólniej kreacyjnego (Kelera 1992a i b), dyskutowali nad zasadnością wyodrębnienia dramatu absurdu (podsumowanie Krajewska 1996), dostrzegali odrębność współczesnego dramatu poetyckiego (Prussak 1992), umieszczając pod tą etykietką dramat religijny (Prussak 1992) lub nadając tej twórczości status nurtu samoistnego (o czym w dalszej części szkicu).

Twórczość najwybitniejszych dramatopisarzy, co pokazuje prezentowany przegląd, funkcjonować może w obrębie różnych nurtów - zarówno groteska, jak parodia czy absurd jawią się jako kategorie interpretacyjne, które nie zostały w opisach - zwłaszcza strony językowej dramatów - do końca spożytkowane (zob. ustalenia Sinki 1977 czy uwagi Krajewskiej 1996).

Wróćmy więc na koniec jedynie do nurtu, który jest istotnym składnikiem polskiej dramaturgii powojennej, chociaż nie jest nurtem głównym (por. Kaczmarek 1993, 27). Chodzi o reprezentowany przez utwory K. Wojtyły, R. Brandstaettera, J. Zawieyskiego czy niektóre teksty Brylla nurt religijny (por. Styk 1993: 297-299). Brak właściwie jakichkolwiek bardziej obszernych studiów dotyczących języka i stylu tekstów mieszczących się w tej grupie. W opublikowanych dotychczas opracowaniach można jednak znaleźć stosunkowo liczne i cenne wskazówki interpretacyjne. Na przewagę monologów, medytacyjny charakter wypowiedzi, jej wielogłosowość w twórczości K. Wojtyły wskazuje S. Sawicki (1991). W interpretacji Dybciaka (1991) uwypuklony został wymiar etyczny tej dramaturgii, co pozwala zwrócić uwagę na zderzenie literackości z dyskursywnością i uznać te wyznaczniki za graniczne parametry polifonii. Różnorodność koncepcji i stylów wyróżnia dorobek J. Zawieyskiego, gdyż, jak pokazuje Mazierski (1991), znajdujemy wśród nich i biblijne przypowieści, i antyczną parabolę, i stylizowaną współczesność. Dominantę stylistyczną dramatów autora *Meża doskonałego* stanowi więc poetyckość o zróżnicowanej genezie i zmieniających się formach jej uobecniania. Artyzmowi słowa w dramatach religijnych R. Brandstaettera sporo uwagi poświęca Z. Jasińska (1991). Autorka przedstawia kunszt wiersza, piękne brzmienie słowa, jego solenność i patos. Dominantą utworów tego twórcy jest, w świetle ustaleń autorki, "poetycka aura zdolna z konkretności wysnuć symboliczne, uogólnione treści".

Perspektywę opisu stylu jednego utworu należy uznać za mocno zaniedbaną, jakkolwiek wstępnych interpretacji doczekały się najwybitniejsze utwory (lub teksty znaczące w dorobku konkretnego twórcy). Wskażmy więc studia dotyczące

Ślubu (Głowiński 1984a; Bukowska-Schiellmann 1992), *Operetki* (Danek 1978, 1987), *Emigrantów* Mrożka (Kałkowska 1984; Sugiera 1994) czy *Kartoteki* (Kostkiewiczowa 1967; Kurczab 1980).

W podsumowaniu trzeba powiedzieć, że niemal wszystkie perspektywy analizy stylu powojennej dramaturgii wymagają uzupełnień. Jako potrzeby najbardziej pilne jawią się: charakterystyka przemian stylu w obrębie kolejnych etapów dziejów dramatu i opracowanie syntezy; monografie dotyczące języka i stylu utworów najwybitniejszych twórców, opisy relacji dramat - teatr i ich wpływu na kształt utworów, gatunkowe determinacje stylistycznego ukształtowania tekstów. Za szczególne zagadnienia, na tym tle, uchodzą mogą analizy didaskaliów, opisy typów wypowiedzi wykorzystywanych w formowaniu komunikacji literackiej w tekstach dramatycznych, a więc typy monologów i przekształcenie wypowiedzi dialogowych, a także charakterystyki kształtu stylistycznego wypowiedzi bohaterów.

Literatura

- Barańczak S., 1974, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław.
- Bardijewska S., 1987, *Własna przestrzeń. Szkice o polskiej dramaturgii współczesnej*, Warszawa.
- Bereza A., 1968, *Dwa problemy stylizacji u S. Mrożka. - Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, Wrocław - Warszawa - Kraków.
- Brillant-Annequin A., 1995, *Teatr absurdu: narodziny współczesnej estetyki. Na przykładzie dramaturgii Ionesco i Becketta*, "Ruch Literacki", z. 4.
- Błoński J., 1981a, *Dramaturgia modeli. - Romnas z tekstem*, Kraków.
- Błoński J., 1981b, *Mrożka droga do komedii. - Romans z tekstem*, Kraków.
- Błoński J., 1981c, *Mędrak, cham i jednoaktówka. - Romans z tekstem*, Kraków.
- Błoński J., 1984, *Historia i operetka. Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków.
- Błoński J., 1990, *Bezdadne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisać historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*, "Teksty Drugie", 1.
- Błoński J., 1995, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków.
- Bolecki W., 1991, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa.
- Bukowska-Schiellmann M., 1992, *"Ja sztuka (...), jestem jak sen". O Ślubie Witolda Gombrowicza*, "Pamiętnik Literacki", z. 2.
- Burkot S., 1987, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa.
- Burkot S., 1993, *Literatura polska w latach 1939-1989*, Warszawa.
- Danek D., 1978, *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji Operetki*, "Pamiętnik Literacki", z. 4.

- Danek D., 1987, *Menippejskość Dziadów i Operetki*, "Pamiętnik Literacki", z. 1.
- Dorna R., 1994a, *O stylu kilku Mrożkowych mędrków*, "Poradnik Językowy", z. 7.
- Dorna R., 1994b, *O stylu kilku Mrożkowych chamów*, "Poradnik Językowy", z. 8.
- Drewnowski T., 1990, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa.
- Dybciak K., 1991, *Karol Wojtyła a literatura*, Tarnów.
- Eustachiewicz L., 1985, *Dramaturgia współczesna 1945-1980*, Wrocław.
- Fik M., 1992, *Dramat a teatr. - Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław.
- Filipowicz H., 1994, *Tadeusza Różewicza trylogia postmodernistyczna. - Dramat i teatr po roku 1945*, red. J. Popiel, Wrocław.
- Gębala S., 1978, *Teatr Różewicza*, Wrocław.
- Gębala S., 1981a, *Wśród szyderców i gdzie indziej. - Tenże, Wśród szyderców i gdzie indziej*, Katowice.
- Gębala S., 1981b, *Groteska w utworach dramatycznych Sławomira Mrożka. - Tenże, Wśród szyderców i gdzie indziej*, Katowice.
- Głowiński M., 1984a, *Komentarze do Ślubu. - Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków - Wrocław.
- Głowiński M., 1984b, *Parodia konstruktywna. (O Pornografii Gombrowicza) - Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków - Wrocław.
- Głowiński M., 1992, *Realizm i demagogia. - Tenże, Rytuał i demagogia*, Warszawa.
- Godlewska J., 1983, *Schematy schematyzmu*, "Dialog", z. 4.
- Jakubczak A., 1993, *Język małych form teatralnych Tadeusza Różewicza*, Częstochowa.
- Jarzębski Z., 1982, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa.
- Jasińska Z., 1991, *Religijne wątki w dramaturgii Romana Brandstaettera. - Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin.
- Kaczmarek W., 1993, *Formy i przejawy współczesnego teatru religijnego w Polsce. - Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979-1989)*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Wrocław.
- Kałkowska A., 1984, *Problemy językowe tekstu scenicznego (na przykładzie Emigrantów Mrożka)*, Polonica X, Wrocław.
- Kelera J., 1966a, *Język- świadomość nowej dramaturgii. - Tenże, Kpiarze i moralisci*, Kraków.
- Kelera J., 1966b, *Mroźek - dowcip wyobraźni logicznej. - Tenże, Kpiarze i moralisci*, Kraków.
- Kelera J., 1989, *Panorama dramatu*, Wrocław.
- Kelera J., 1990, *Krótki przewodnik po Mrożku*, "Odra", z. 6.
- Kelera J., 1992a, *Dramat. - Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław.
- Kelera J., 1992b, *Groteski dramaturgia. - Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław.
- Kerenyi G., 1973, *Odtańcowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Kraków.
- Kijowski A., 1984, *Strategia Gombrowicza. - Gombrowicz i krytycy*, Kraków - Wrocław.

- Kopciński J., 1993, *Teatr z makaty - Osmędeusze Mirona Białoszewskiego. - Pisanie Białoszewskiego*. Szkice, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa.
- Kostkiewiczowa T., 1967, *Kartoteka Tadeusza Różewicza. (Analiza dramatu). - Dramat i teatr*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław.
- Kośka L., 1994a, *Stan badań nad polskim dramatem współczesnym (1945-1989). - Dramat i teatr po roku 1945*, red. J. Popiel, Wrocław.
- Kośka L., 1994b, *Zachrypnięta tuba realizmu. Postulaty i diagnozy pierwszego dziesięciolecia. - Dramat i teatr po roku 1945*, red. J. Popiel, Wrocław.
- Krajewska A., 1996, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań.
- Kurczab J., 1980, *Z zagadnień języka w dramacie współczesnym (na podstawie twórczości Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka)*, "Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Filologia Polska", z. 13/46, Rzeszów.
- Kupiszewski P., Kupiszewski W., 1991, *Uwagi o języku dramatu Witolda Gombrowicza Iwona księżniczka Burgunda*, "Poradnik Językowy", z. 5-6.
- Łapiński Z., 1985, *Ja Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin.
- Marczyński J., 1974, *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, "Przegląd Humanistyczny", z. 5.
- Margański J., 1991, *Dramaty Gombrowicza. Problemy poetyki i interpretacji (rekonstruksans)*, "Ruch Literacki", z. 6.
- Mazierski A., 1991, *"Nowy człowiek, którego zrodził ból". O dramaturgii religijnej Jerzego Zawieyskiego. - Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin.
- Nyczek T., 1988, *Obrona tradycji. - Tenże, Emigranci*, Londyn.
- Okopień-Sławińska A., 1984, *Wielkie bergowanie, czyli hipoteza o jedności Kosmosu. - Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków - Wrocław.
- Pisarkowa K., 1994, *Funkcje i sposoby stylizacji językowej u Sławomira Mrożka. - Taż, Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka. Wybór zagadnień*, Kraków.
- Pisarkowa K., 1995, *Funkcje i sposoby stylizacji językowej Mrożka po trzydziestu latach. - Studia z językoznawstwa słowiańskiego. Prace Instytutu Filologii Słowiańskiej UJ*, nr 14, red. F. Sławski, H. Mieczkowska, Kraków.
- Piwińska M., 1963, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, "Dialog", z. 8.
- Piwińska M., 1973, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa.
- Piwińska M., 1987, *Różewicz, romantyzm, awangarda. - S. Burkot, Tadeusz Różewicz*, Warszawa.
- Podhorska-Okołów Z., 1954, *Archaizować czy nie archaizować*, "Teatr", z. 14.
- Prussak M., 1992, *Dramat poetycki. - Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław.
- Rozmowy..., 1987, *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej. - S. Burkot, Tadeusz Różewicz*, Warszawa.
- Ruszkowski M., 1991, *Funkcje powtórzeń w prozie Witolda Gombrowicza*, "Przegląd Humanistyczny", z. 1.

- Ruszkowski M., 1993, *Składnia prozy Witolda Gombrowicza*, Kielce.
- Rzewuska E., 1987, *Teatr magiczny Mirona Białoszewskiego. Interpretacja Wypraw krzyżowych. - Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*, red. L. Ludorowski, Lublin.
- Sawicki S., 1991, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły. - Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin.
- Schmid H., 1994a, "Dwa do jednego": *sytuacja dialogowa charakterystyczna dla teatru absurdu. - Dramat i teatr po roku 1945*, red. J. Popiel, Wrocław.
- Schmid H., 1994b, *System ról dramatycznych i werbalnych w jednoaktówkach Mrożka Na pełnym morzu, Strip-tease, Zabawa. Mroźek i Mroźek*, Kraków.
- Sinko G., 1977, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław.
- Sławiński J., 1990, *Teksty i teksty*, Warszawa.
- Sławkowska E., 1981, *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice.
- Stephan H., 1996, *Mroźek*, Kraków.
- Styk B., 1993, *Bibliografia tekstów dramatycznych o tematyce lub problematyce religijnej wydanych w Polsce po roku 1945. - Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979-1989)*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Wrocław.
- Sugiera M., 1990, *Garbus, Pieszko, Portret - osobliwe dramaty Sławomira Mrożka*, "Ruch Literacki", z. 2-3.
- Sugiera M., 1994, *O Mroźku i o Mroźku. - Dramat i teatr po roku 1945*, Wrocław.
- Sugiera M., 1996, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków.
- Tomasik W., 1988, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław.
- Tomasik W., 1993, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz.
- Walczak G., 1966, *O stylu groteski Na pełnym morzu Sławomira Mrożka*, "Przegląd Humanistyczny", z. 2.
- Walczak G., 1983, *Językowo-stylistyczne kreacje świata Sławomira Mrożka (Na pełnym morzu)*, "Poradnik Językowy", z. 1.
- Wojtak M., 1995, *Badania nad językiem i stylem polskiego dramatu (cz. I)*, "Stylistyka IV", Opole.
- Wolicki K., 1975, *W poszukiwaniu miary. Twórczość dramatopisarska Sławomira Mrożka*, "Pamiętnik Teatralny", z. 1.
- Wójcik R., 1981, *Dowcip językowy w opowiadaniach Sławomira Mrożka. - O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Katowice.
- Zawodziński W., 1946, *Rzut oka na literaturę polską 1945 roku. Dramat*, "Życie Literackie", nr 16.
- Zwinogrodzka W., 1985, *Polski obyczajowy*, "Dialog", z. 10.