

Monika Gryboś

**„Rozmawiamy sobie w szczupłym kółku ludzi  
wyształconych, nieprawdaż?” – kształt językowy  
ekspozycji w recenzjach teatralnych  
Tadeusza Żeleńskiego (Boya)**

**I. Tadeusz Żeleński (Boy). Okruchy biograficzne**

Recenzje teatralne są jednym z reprezentatywnych działów pisarstwa Tadeusza Żeleńskiego<sup>1</sup>. Boy zaczął uprawiać krytykę teatralną w 1919 roku, kiedy objął funkcję recenzenta teatralnego w czasopiśmie „Czas” w zastępstwie etatowego krytyka – Antoniego Beaupre’go.

We wstępie do *Flirtu z Melpomeną. Wieczoru pierwszego* pisarz wyjaśnił, że recenzowanie spektakli było dla niego „odtrutką na miazmaty biblioteczných pyłów”<sup>2</sup>. Powierzone zadanie początkowo traktował jako niezobowiązujący epizod humanistyczny w karierze lekarza. Nie przypuszczał, że zajęcie, traktowane z przymrużeniem oka, stanie się pasją i źródłem dochodu przez ponad dwadzieścia lat.

Recenzje Boya powstały w latach 1919–1939. Pierwotnie były drukowane w „Czasie” i „Kurierze Porannym”. Od 1920 do 1932 roku ukazało się dziesięć

---

<sup>1</sup> Tadeusz Żeleński (Boy) (1874–1941) – tłumacz, krytyk teatralny i literacki, publicysta, satyryk. Początkowo wykazywał zainteresowania naukowe w zakresie medycyny. Ambicje zwrócił ku pisarstwu, któremu poświęcił się całkowicie po roku 1919; zob. hasło: *Żeleński Tadeusz*, w: *Literatura polska. Encyklopedia PWN. Epoki literackie, prądy i kierunki, dzieła i twórcy*, pod red. B. Kaczorowskiego, Warszawa 2007, s. 831–832. W artykule wymieniam fakty dotyczące działalności recenzenckiej Żeleńskiego. Na temat życia i twórczości Boya zob. m.in.: W. Borowy, *Boy jako tłumacz*, Warszawa 1922; A. Stawar, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Warszawa 1948; S. Sterkowicz, *Boy (dr Tadeusz Żeleński). Lekarz, pisarz, społecznik*, Warszawa 1960; A.Z. Makowiecki, *Boy-publicysta*, w: T. Żeleński (Boy), *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, Warszawa 1978, s. 5–26; W. Natanson, *Boy-Żeleński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1983; B. Winklowska, *Nad Wisłą i nad Sekwaną. Biografia Tadeusza Boya-Żeleńskiego*, Warszawa 1998; *eadem*, *Boyowie. Zofia i Tadeusz Żeleńscy*, Kraków 2001; H. Markiewicz, *Boy-Żeleński*, Wrocław 2001; J. Hen, *Błazen – dziki mąż. Opowieść o Tadeuszu Boyu-Żeleńskim*, Warszawa 2002. Wartość faktograficzną i literacką ma krótka autobiografia Żeleńskiego, zob: T. Żeleński (Boy), *Jak zostałem literatem*, w: *idem*, *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, Warszawa 1984, s. 27–44.

<sup>2</sup> „Miazmaty biblioteczných pyłów” są metonimią pracy naukowej. Boy pracował nad rozprawą habilitacyjną z zakresu hematologii dziecięcej. Cyt za: A. Stawar, *op.cit.*, s. 48.

zbiorów zatytułowanych *Flirt z Melpomeną*, z podtytułami informującymi o numerze antologii. W okresie 1933–1975 wydano kolejne tomy sprawozdań teatralnych: *Okno na życie (Wrażenia teatralne)*, *Ludzie i bydłotka (Wrażenia teatralne)*, *Reflektorem w serce (Wrażenia teatralne)*, *Romanse cieniów (Wrażenia teatralne)*, *Perfumy i krew (Wrażenia teatralne)*, *Krótkie spięcia (Wrażenia teatralnych seria szesnasta)*, *Murzyn zrobił... (Wrażenia teatralnych seria siedemnasta)* i *1001 noc teatru. Wrażenia teatralnych seria osiemnasta*.

Henryk Markiewicz w ten sposób podsumował dorobek krytycznoteatralny Żeleńskiego:

W ciągu swej działalności recenzenckiej Boy ocenił blisko 200 przedstawień nie tylko z czołowych teatrów warszawskich, ale także z peryferyjnych, dziecięcych, rewiowych i kabaretowych, z warsztatów teatralnych, ze spektakli zespołów żydowskich i rosyjskich. Pisał też felietony i notatki w sprawach repertuarowo-finansowych teatru, artykuły jubileuszowe i nekrologi wybitnych artystów, prowadził dział „Niedyskrekcje teatralne”, wypełniając go głównie własnymi tekstami, ogłaszał sumiennie omówienia bilansujące kolejne sezony teatralne<sup>3</sup>.

Pisarz zdawał sobie sprawę, że jako lekarz chorób dziecięcych nie miał takiej wiedzy teatrologicznej jak rasowy krytyk. Dysponował za to potencjałem konesera i animatora kultury. W recenzjach zminimalizował aparat pojęciowy teatrologa na rzecz frazeologii literaturoznawczej i socjologizującej, tym samym – braki przekuł w atuty. We wstępie do ósmego tomu *Flirtu z Melpomeną* napisał tak: „Teatr zawsze bardziej mnie obchodził od strony literatury, a przede wszystkim od strony życia”<sup>4</sup>. Nie krył, że pisane przez niego recenzje w sposób powierzchowny dotyczą materii *stricte* teatralnej<sup>5</sup>. Deklarował: „omawiając te lub owe zagadnienia teatralne, raczej ocieram się o nie, niż wnikam do wnętrza”<sup>6</sup>. Mało uwagi poświęcał technicznym aspektom realizacji dramatów<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> H. Markiewicz, *op.cit.*, s. 79.

<sup>4</sup> T. Żeleński (Boy), *Flirt z Melpomeną*, cyt za: H. Markiewicz, *op.cit.*, s. 163.

<sup>5</sup> Taka postawa wywołała sprzeciw Stanisława Ignacego Witkiewicza i Karola Irzykowskiego. Irzykowski w książce *Beniaminek. Rzecz o Boyu Żeleńskim* zarzucił Boyowi brak świadomości metodologicznej i powierzchowność sądów. Jego zdaniem: „[...] boyizm stał się nieznośnym jak formalina, która wypląsa cholere, a potem jest gorsza od samej cholery”. Zob. K. Irzykowski, *Beniaminek. Rzecz o Boyu Żeleńskim*, Kraków 1976, s. 337.

<sup>6</sup> T. Żeleński (Boy), *Od autora, w: idem, Flirt z Melpomeną. Wieczór pierwszy i drugi*, Warszawa 1963, s. 50.

<sup>7</sup> Językowym dowodem takiej strategii recenzenckiej jest frekwencja terminologii teatralnej. Dla recenzji Boya charakterystyczna jest niewielka liczba wyrazów specjalistycznych. Słowami, które mają bardzo niską frekwencję, są: *kurtyna* (21), *afisz* (17), *kulisy* (11), *antrakt* (13), *rekwizyt* (13), *sufler* (6), *statysta* (3), *inspicjent* (2), *program* (2), *klaka*

Żeleński był wrażliwym obserwatorem otaczającej rzeczywistości. Publicystyczny walor omawianych tekstów skomentował Jan Kott: „Były one przecież niemal programowym rozważaniem przemian obyczajowych, rewizją sądów, wierzeń, opinii uprawianą na gorąco, co wieczór”<sup>8</sup>. Krytyka Boya polegała na konfrontowaniu wrażeń scenicznych z obyczajowością, kulturą, historią – współczesną i minioną. W dziełach klasyków i scenicznych realizacjach tekstów literackich dostrzegał to, co jest aktualne i ponadczasowe dla odbiorcy. Wskazywał paralele między motywami sztuki wysokiej a życiem przeciętnego człowieka. W zachowaniach bohaterów literackich i postaci scenicznych doszukiwał się postaw, które przyjmuje człowiek niezależnie od epoki i narodowości. Nie wstydził się pisać o odmienności psychiki kobiet i mężczyzn, rozwodach, różnicach w mentalności wiejskiej i mieszczańskiej.

Krzysztof Krasuski stwierdził, że, „[s]ubstrat społeczny i współczesny jest głównym akcentem w recenzjach przezeń [przez Boya – przyp. M.G.] napisanych”<sup>9</sup>. Warto zaznaczyć, że w czasie, kiedy tworzył Żeleński, „zmniejsza się popyt na krytyka występującego w roli znawcy przepisów estetyki, częściej okazuje się on potrzebny jako ekspert od spraw bardziej praktycznej natury”<sup>10</sup>. Jak podkreśla Michał Szulczewski: „Dziennikarstwo służyć ma poznawaniu rzeczywistości w jej kształcie aktualnym”<sup>11</sup>.

Działalność pisarską Żeleńskiego przerwał wybuch wojny. W obliczu hitlerowskiej pożogi Żeleńscy przenieśli się do Lwowa. Po wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej publicysta nie skorzystał z możliwości ewakuowania się w głąb ZSSR. W nocy z 3 na 4 lipca 1941 roku został aresztowany przez Niemców. Okoliczności śmierci pisarza pozostają niejasne. 4 lipca 2011 roku minęła siedemdziesiąta rocznica śmierci Boya.

## II. „Każdy rodzaj literatury jest dobry z wyjątkiem nudnego” (Wolter). Uwagi na temat gatunków

Teksty krytycznoteatralne Boya mieszczą się w obrębie materiału krytycznego, który ma formę recenzji-felietonu<sup>12</sup>. Informacje zawarte w tej części artykułu są wybiórczym przeglądem ustaleń na temat recenzji i felietonu.

(1), *odłona* (1), *zapadnia* (1). Statystyka obejmuje wszystkie recenzje z tomu *Romanse cieniów. Wybór recenzji teatralnych*, pod red. J. Hena, Warszawa 1987.

<sup>8</sup> J. Kott, *Dziennik Boya w osiemnastu tomach*, w: T. Żeleński (Boy), *op.cit.*, s. 8.

<sup>9</sup> K. Krasuski, *Tadeusz Boy-Żeleński – krytyk w dobie przebudowy*, w: *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, pod red. E. Udalskiej, Wrocław 1992, s. 76.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>11</sup> M. Szulczewski, *Publicystyka i współczesność. Szkice teoretyczne*, Warszawa 1969, s. 13.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 112–115.

Dodam, że ustalenie granic gatunku uprawianego przez Boya nie jest przedmiotem rozważań w tym tekście.

## II.1. Recenzja (teatralna)

*Słownik wyrazów obcych* Mirosława Jarosza podaje etymologię wyrazu *recenzja*. Łaciński czasownik *recensere* znaczy ‘przeliczać, oceniać, rozważać’, a derywowany od niego rzeczownik *recensio* był nazwą przeglądu obywateli rzymskich i ich majątku, dokonywanego przez cenzora<sup>13</sup>. Definicja recenzji i czynność recenzowania (*Słownik wileński* podaje formę *recensować*<sup>14</sup> są powiązane ze znaczeniem krytyki, ponieważ krytyka (gr. *kritike techne* – ‘sztuka osądzania’<sup>15</sup>) jest ‘działem piśmiennictwa, który obejmuje oceny utworów literackich, muzycznych, teatralnych, filmowych, dzieł sztuki itp.’<sup>16</sup>. Wyrazu używa się także jako dubletu semantycznego recenzji<sup>17</sup>.

Postawa krytyczna, tzn. subiektywna i oceniająca, konstituuje recenzję<sup>18</sup>. Wzajemne implikacje krytyki i recenzji potwierdzają definicje słownikowe. Recenzję objaśnia się jako ‘krótką, krytyczną ocenę utworu literackiego, scenicznego, wykonania dzieła muzycznego i t.p., drukowaną w czasopiśmie, sprawozdanie krytyczne’<sup>19</sup>, także ‘wypowiedź (zwykle pisemną), zawierającą krytyczną ocenę utworu literackiego, dzieła naukowego przedstawienia teatralnego, filmu, koncertu itp.’<sup>20</sup>.

Michał Głowiński w *Słowniku terminów literackich* podaje następujące objaśnienie tego terminu:

Recenzja to omówienie dzieła literackiego, spektaklu teatralnego, koncertu, wystawy, pracy naukowej itp., publikowane w prasie lub za po-

<sup>13</sup> M. Jarosz, hasło: *Recenzja*, w: *idem, Słownik wyrazów obcych*, pod red. I. Kamińskiej-Szmaj, Wrocław 2001, s. 671.

<sup>14</sup> Hasło: *Recenzja*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. A. Zdanowicza, M. Bohusza-Szyski, J. Filipowicza, W. Tomaszewicza, F. Czepielińskiego, W. Korotyńskiego, B. Trentowskiego, Wilno 1861, cz. 2, s. 1345.

<sup>15</sup> M. Jarosz, *op.cit.*, s. 420.

<sup>16</sup> Hasło: *Krytyka*, *op.cit.*, s. 420.

<sup>17</sup> *Krytyka* jest synonimem *recenzji* m.in. według autorów *Słownika wileńskiego: recenzja* – ‘rozbiór krytyczny, krytyka, sprawozdanie’. Zob. *Słownik języka polskiego*, pod red. A. Zdanowicza i in., s. 1345.

<sup>18</sup> W literaturze fachowej istnieje rozróżnienie między krytykiem a recenzentem. Krytyk prezentuje chęć twórczej zmiany świata, czyli jego działalność ma charakter ideologiczny. Recenzent ogranicza się do komentowania dzieła sztuki w oparciu o przyjęte kategorie. W języku potocznym wyrazy *krytyk* i *recenzent* są synonimiczne. W artykule używane są przemiennie i traktowane jako hiperonimy symetryczne.

<sup>19</sup> Hasło: *Recenzja*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, Warszawa 1912, t. 5, s. 491.

<sup>20</sup> Hasło: *Recenzja*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1965, t. 7, s. 858.

mocą innych środków masowego przekazu. Recenzja przybiera różne formy: od suchej parozdaniowej informacji o danym wydarzeniu kulturalnym do swobodnego felietonu. Charakter recenzji zależy jest od miejsca publikacji, w prasie codziennej recenzje mają zazwyczaj zadanie przede wszystkim informacyjne, w pismach literackich stanowią mogą wielostronne omówienie dzieła, mają niekiedy charakter polemiczny, zbliżają się też do eseju. Recenzje z prac naukowych publikowane w prasie specjalistycznej upodobią się niekiedy do rozpraw bądź studiów. Recenzja jako specyficzna forma wypowiedzi krytycznej ukształtowała się wraz z rozwojem pracy i nowoczesnego życia literackiego<sup>21</sup>.

Pierwsze polskie recenzje powstały w drugiej połowie XVIII wieku. Publikowano je w warszawskich czasopismach „uczonych”. Z czasem zaczęto je drukować w pismach „nieuczonych” i nieliterackich. Na lata osiemdziesiąte XVIII stulecia przypadł rozkwit recenzji omawiających utwory literackie. Wraz ze wzrostem ruchu wydawniczego ukształtowała się w tym czasie polska recenzja literacka, systematycznie drukowana w czasopismach. Rozwój kultury spowodował zapotrzebowanie na teksty krytyczne omawiające artefakty i wydarzenia kulturalne, nie tylko literackie, ale także muzyczne, teatralne i filmowe.

Gatunkowe wyróżniki recenzji omówiła Monika Zaśko-Zielińska<sup>22</sup>. Badaczka jako konstytutywną cechę gatunku podała aktualność, która decyduje o tematyce tekstu i prowadzi do przeorientowania jego funkcji – od użytkowej do dokumentacyjnej. Autorka zwróciła uwagę na metatekstowy charakter wypowiedzi recenzenta. Tę ostatnią „poprzedza wypowiedź innego nadawcy, która staje się przedmiotem opisu i krytycznej refleksji. Obydwa akty komunikacji oddziela dystans czasowy, a efektem tej złożonej sytuacji komunikacyjnej jest tekst, który ma niejako dwóch autorów”<sup>23</sup>. Związek między omawianym dziełem a jego recenzją lingwistka porównała do relacji między wyrazem derywowanym a derywatem.

Początkowo polskie czasopisma, w których drukowano recenzje teatralne, miały formę kalendarzy i roczników. Pierwszym typowym wydawnictwem periodycznym z recenzjami był „Pamiętnik Sceny Warszawskiej” wydawany w latach 1838–1840. Współcześnie istnieje wybór miesięczników, dwumiesięczników i kwartalników, w których publikowane są m.in. recenzje ze spektakli teatralnych (np. „Dialog”, „Didaskalia” i „Teatr”). Przedrukowane

<sup>21</sup> M. Głowiński, hasło: *Recenzja*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 366.

<sup>22</sup> M. Zaśko-Zielińska, *Recenzja i jej norma gatunkowa*, „Poradnik Językowy” 1999, z. 8–9, s. 96–107.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 100.

recenzje i fragmenty recenzji umieszcza się w programach teatralnych i na portalach internetowych.

Teoretycy i praktycy krytyki teatralnej wymieniają elementy obligatoryjne i fakultatywne sprawozdania krytycznego ze spektaklu.

Patrice Pavis w *Słowniku terminów teatralnych* nie zamieścił hasła *recenzja*. Zamiast niego podaje propozycję kwestionariusza przydatnego w badaniach ankietowych, przeprowadzanych po obejrzeniu spektaklu. Pavis wziął pod uwagę następujące aspekty: *ogólne problemy recenzji, scenografia, oświetlenie, przedmioty, kostiumy, makijaż i maski, wykonanie aktorskie, funkcja muzyki, dźwięki, cisza, rytm spektaklu, odczytanie fabuły przez inscenizację, tekst w przedstawieniu, widz, elementy trudne do zrozumienia, podsumowanie*. W kwestionariuszu padają pytania o to, jak należałoby zapisać (sfotografować, sfilmować) ten spektakl i jakie są możliwości utrwalenia tego, co nie daje się zapisać<sup>24</sup>.

Aspekty, które należy i które można omawiać w recenzji teatralnej, wyszczególniono także w pracach: Stefanii Skwarczyńskiej<sup>25</sup>, Krzysztofa Krasuskiego<sup>26</sup>, Stanisława Bortnowskiego<sup>27</sup> i Romana Pawłowskiego<sup>28</sup>.

## II.2. Felieton (teatralny)

Jak pisze Ryszard Jedliński: „pojawienie się zawodowych recenzentów wpłynęło na znaczne zróżnicowanie się samej recenzji, która przybierała następujące formy: recenzja-felieton, recenzja-esej, recenzja-studium, recenzja-żart, recenzja naukowa i recenzja popularna”<sup>29</sup>.

W omawianym korpusie tekstów materiał krytyczny został uformowany w felieton. Podobnie jak w przypadku recenzji, felieton rodzi wątpliwości oparte na opozycji: publicystyczny czy literacki, praktyczny czy artystyczny? Maria Wojtak zalicza tę formę wypowiedzi do dziennikarskich gatunków prasowych. Badaczka definiuje je jako „upowszechniane za pomocą prasy w miarę trwale pod względem struktury i formy językowej sposoby powiadamiania o aktualnych, społecznie ważnych faktach lub zdarzeniach, także sposoby interpretowania owych faktów, a więc wyrażania i kształtowania opi-

<sup>24</sup> Zob. P. Pavis, hasło: *Kwestionariusz*, w: *idem, Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 268–271.

<sup>25</sup> S. Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, w: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1979, s. 36–49.

<sup>26</sup> K. Krasuski, *Tadeusz Boy-Żeleński – krytyk w dobie przebudowy*, w: *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, pod red. E. Udalskiej, Wrocław 1992.

<sup>27</sup> S. Bortnowski, *Warsztaty dziennikarskie*, Warszawa 1999.

<sup>28</sup> R. Pawłowski, *Fotel krytyka w internecie*, w: *Biblia dziennikarstwa*, pod red. A. Skwoza i A. Niziołka, Kraków 2010, s. 557–558.

<sup>29</sup> R. Jedliński, *Gatunki publicystyczne w szkole średniej*, Warszawa 1984, s. 72.

nii”<sup>30</sup>. Felietonista Jerzy Pilch jednoznacznie zalicza felieton do gatunków literackich<sup>31</sup>.

Biorąc pod uwagę to, że omawiany materiał tekstowy był pierwotnie drukowany w czasopismach kulturalno-społecznych, a walor literackości zyskuje dzięki formie językowo-stylistycznej oraz wydaniu książkowemu (wtórne) <sup>32</sup>, za wyjściową przyjmuję definicję felietonu Szulczewskiego. Objął on felieton jako „gatunek publicystyczny bardziej niż inne zbliżony do literatury, charakteryzujący się wyraźnym subiektywno-refleksyjnym ujęciem oraz lekkim, barwnym stylem”<sup>33</sup>. Do cech charakterystycznych felietonu badacz zaliczył: posługiwanie się gawędziarskim stylem i grą słów, skłonność do żartobliwego lub ironicznego prezentowania spraw oraz dopuszczalną obecność fikcji<sup>34</sup>.

Początkowo felietony oddzielano kreską i zamieszczano w dolnej części gazety. Zawierały przede wszystkim: fragmenty powieści, recenzje, artykuły literackie, teksty naukowe, repertuary teatrów, przeglądy mody, zagadki, dowcipy, z czasem formy takie jak listy z wędrownki czy obrazki z kraju.

Współcześnie w felietonach teatralnych omawia się premiery przedstawień krajowych i zagranicznych, publikowane są recenzje z przedstawień i relacje z festiwali. Zainteresowaniem cieszą się antologie felietonów ludzi teatru – aktorów i reżyserów, którzy w konwencji pamiętnika opisują swoje doświadczenia i komentują rzeczywistość społeczno-kulturalną.

Ze względu na obszerną literaturę przedmiotu poświęconą felietonowi – swoisty *kosmos* (określenie Wojtak<sup>35</sup>) – w tej części pracy ograniczę się do wybiórczych uwag na temat typologii felietonu prasowego.

Najważniejsze odmiany gatunku wyróżnia się na podstawie wyznaczników formalnych. Klasyfikacji dokonuje się, biorąc pod uwagę dominującą kompozycję wypowiedzi i warstwę semantyczną.

Bortnowski i Wojtak wyróżnili cztery odmiany gatunku. Jako pierwszy wymienia się felieton asocjacyjny (w typologii Wojtak – *dygresyjny*<sup>36</sup>). Dominantę treściowo-kompozycyjną stanowią w nim luźne skojarzenia (asocjacje,

<sup>30</sup> M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 7.

<sup>31</sup> J. Pilch, *Felieton. Komentarze do otaczającej doraźności*, w: *Biblia dziennikarstwa*, s. 632–639.

<sup>32</sup> Wydawcy *Romansów cieniów* zaliczyli recenzje teatralne Boya do literatury pięknej. Zob. informacja na okładce książki.

<sup>33</sup> M. Szulczewski, *op.cit.*, s. 78.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, w: *Słownik wiedzy o mediach*, pod red. E. Chudzińskiego, Bielsko-Biała 2007, s. 291.

<sup>36</sup> M. Wojtak, *Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?*, w: *eadem, Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Lublin 2008, s. 110.

dygresje), przypominające strumień świadomości. Charakterystyczne dla tego typu wypowiedzi są przeskoki myślowe: „od refleksji do refleksji, od obrazu do obrazu, od wniosku do wniosku”<sup>37</sup>.

Innym rodzajem omawianej formy wypowiedzi prasowej jest felieton logiczno-dyskursywny (w typologii Wojtak – *dyskursywny*). Felietonista rozwija w nim określony problem. Dla uargumentowania postawionej tezy lub hipotezy stosuje dowodzenie obrazowe i nie stroni od polemiki.

Badacze wyróżniają także felieton fabularny – bliski opowiadaniu, historyjce, opisowi oraz felieton udratyzowany, który ma strukturę dialogową.

W przeanalizowanym przeze mnie materiale tekstowym występują wszystkie zaproponowane typy felietonów. Opowiadanie streszczające ma formę fabularną, z licznymi wstawkami felietonowymi. W ekspozycji i w zakończeniu autor często stosuje wypowiedź dyskursywną czy fabularną. Najczęściej pojawiają się felietony o eksplicytniej strukturze dialogowej.

Interesującą kwestią jest właściwość tekstu określona mianem *pisania felietonowego*. Maria Wojtak w tytule artykułu zadała pytanie: *Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?*<sup>38</sup> Na podstawie analizy tekstów prasowych lingwistka wykazała, że zasygnalizowany sposób pisania polega m.in. na wykorzystaniu innych niż felieton gatunków (felieton jako hybryda gatunkowa)<sup>39</sup>, wyzyskiwaniu nawiązań literackich i nieliterackich, a także stosowaniu zabiegów językowych (m.in. silnie zaznaczony podmiotowy punkt widzenia, rozbudowana funkcja poetycka i fatyczna, stylizowanie, metafory, komizm słowny). Edward Balcerzan zwrócił uwagę, że w literaturze zauważa się zwrot ku formalnym i językowym mechanizmom felietonu. Badacz nazwał tę skłonność *intencją felietonową*<sup>40</sup>.

Nie wszyscy obserwatorzy życia literackiego uznają, że przenikanie właściwości felietonu do innych gatunków jest zjawiskiem pozytywnym. Zarzuty wobec recenzji-felietonu wysunął Zbigniew Irzyk:

Recenzent-felietonista... Trzeba stwierdzić, że ucieczka do formy nieokreślonego felietonu jest czymś bardzo wygodnym, sprzyja dyletanizmowi, naskórkowej, powierzchownej wiedzy, sankcjonuje lenistwo i nieporadność umysłową – podnosząc takie przywary publicysty –

<sup>37</sup> S. Bortnowski, *op.cit.*, s. 129.

<sup>38</sup> M. Wojtak, *Pisać felietonowo...*

<sup>39</sup> Pilch dla zobrazowania hybrydalnej struktury felietonu posłużył się metaforą pojęciową: „Jako forma felieton to worek. Możesz nadawać mu dowolny kształt, możesz wykorzystywać najróżniejsze gatunki, możesz do tego worka wrzucić wszystko, i humoreskę, i nekrolog, ale zawsze musisz pamiętać, by pisać z silnej perspektywy autorskiej. Autor i jego spojrzenie, styl, temperament to forma felietonu”. J. Pilch, *Felieton...*, s. 636.

<sup>40</sup> E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, w: *Humanistyka przelomu wieków*, pod red. J. Kozielskiego, Warszawa 1999, s. 358–380.



jak nieumiejętność logicznego wywodu, przypadkowość skojarzeń, egzaltacja, nadmiar ornamentyki – do rangi cnót. Nie muszę zapewne dodawać, jak zasada felietonu jest szczególnie szkodliwa w zakresie działalności recenzenckiej, jak bardzo kłóci się z istotą samej pracy recenzenta<sup>41</sup>.

### III. Podstawa materiałowa

Podstawą materiałową opracowania jest tom *Romanse cieniów. Wybór recenzji teatralnych* pod redakcją Józefa Hena. Antologia zawiera omówienia krakowskich spektakli wystawionych między 1919 a 1922 rokiem i przedstawień zagranych w Warszawie w latach 1923–1939.

W niniejszym artykule koncentruję się wyłącznie na ekspozycjach recenzji teatralnych. Terminem *ekspozycja* posługuję się za *Słownikiem terminów literackich*, który rozumie go jako „sytuację zarysowaną w punkcie wyjścia fabuły epickiej, dramatycznej czy filmowej, zapoznającą wstępnie czytelnika (lub widza) z głównymi postaciami, konfliktami i problemami utworu”<sup>42</sup>.

Materiał przykładowy obejmuje początkowe fragmenty felietonów, które liczą od kilku do kilkudziesięciu linijek. Przedmiotem zainteresowania uczyniłam jedno- i dwuakapitowe teksty rozumiane zgodnie z definicją Jerzego Bartmińskiego, który przyjmuje, że:

[...] tekst jest to ponadzdaniowa jednostka językowa, makroznak, mający określone nacechowanie gatunkowe i stylowe (kwalifikator tekstu), poddający się całościowej interpretacji semantycznej i komunikatywnej, wykazujący integralność strukturalną oraz spójność semantyczną i podlegający wewnętrznemu podziałowi semantycznemu, a w przypadku tekstów dłuższych – także logicznemu i kompozycyjnemu<sup>43</sup>.

Przeanalizowane całości występują po tytule i nocie informacyjnej recenzji<sup>44</sup>. Ich granicą są metatekstowe wypowiedzi wprowadzające streszczenia fabuł scenicznych i literackich<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Z. Irzyk, *Grzechy główne recenzentów*, „Kierunki” 1969, nr 3, s. 6.

<sup>42</sup> J. Sławiński, hasło: *Ekspozycja*, w: *Słownik terminów literackich*, s. 95.

<sup>43</sup> J. Bartmiński, *Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej*, w: *Współczesna polszczyzna. Wybór opracowań. Tekstologia. Część IV*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej, Lublin 2004, s. 17.

<sup>44</sup> Boy podaje w nocie informacyjnej podstawowe fakty (co? kto? gdzie? kiedy?) i nazwiska osób, które wykonały elementy oceniane w recenzjach, m.in.: dekoracje, przekład, ilustrację muzyczną, kostiumy, inscenizację sceniczną, choreografię. Ta część tekstu przypomina szczałkowy, pozbawiony oprawy graficznej, afisz teatralny lub plakat.

<sup>45</sup> Np.: „W paru słowach opowiem treść” (Pw, s. 67; rozwiązania skrótów tytułów recenzji Żeleńskiego umieszczone zostały na końcu artykułu); „Treść sztuki, bardzo szczupła,

Uwagi sformułowane w opracowaniu dotyczą wybranego segmentu struktury tekstowej. Skupiam się na wyekscerpowanych zdaniach inicjalnych i „przyklepionych” do nich kolejnych wypowiedzeniach. Chociaż moje spostrzeżenia obejmują opis wyizolowanych fragmentów, nie sposób pominąć kompozycyjnych i semantycznych powiązań z całością. Przy analizie skupionej na wyodrębnionych całościach znaczeniowych należy pamiętać, że nie funkcjonują one jako samodzielne jednostki, ale są częścią bardziej złożonej struktury<sup>46</sup>.

Tekst prezentuje środki językowe wykorzystywane w celach perswazyjnych. Na podstawie materiału przykładowego omawiam relację, którą nadawca wypowiedzi (recenzent) nawiązuje z odbiorcą (zaprojektowanym czytelnikiem). Na niej nadbudowuje się perswazja<sup>47</sup>, przez którą krytyk teatralny wpływa na gusty odbiorców. Recenzent kształtuje świadomość czytelników, odgrywając różne role semantyczne i wyzyskując, z dużą swobodą, środki stylistyczno-językowe. Boy komentuje spektakle teatralne z „perswazyjnym wdziękiem”<sup>48</sup>. Adresat jego wypowiedzi traktowany jest podmiotowo, a tekst krytycznoteatralny ujawnia kunszt pisarski autora. Stasiński podkreśla specyfikę, poznawczą wartość i językową atrakcyjność perswazji stosowanej w felietonie. Zauważa, że perswazja felietonowa różni się od tej stosowanej w innych gatunkach. Zdaniem badacza, jest to perswazja implicytna, „podskórna” [sform. – M.G.], przez to bardziej wyrafinowana. Cechy specyfikujące tę odmianę perswazji wynikają z silnej perspektywy podmiotu nadawczego w felietonie<sup>49</sup>.

Jeśli chodzi o ekspozycję – część tekstu będącą przedmiotem analizy – to należy pamiętać, że stanowi ona strategiczne miejsce tekstu i odgrywa w nim rolę „prognostyka znaczeń globalnych”<sup>50</sup>. Z tego powodu zasadne wydaje się przyjrzenie akurat temu segmentowi struktury tekstowej. Niniejszy artykuł może więc stanowić przyczynek do badań nad idiolektem pisarza.

---

ciągniona – jak to mówią – »za włosy« i służąca raczej za pretekst do konceptów autora, jest następująca [...]” (KH, s. 97); „Dziś Słowacki wypisał we mnie bardzo ciekawą sztuczkę. Kapryśną, szelmowską troszkę, ale śliczną. Posłuchajcie” (Bal, 133); „Rozebrany z akcesoriów filmu i powieści, przeczyszczony jeszcze przez znachorów »Reduty«, wątek utworu Rostanda przedstawia się następująco: [...]” (Ckz, 399).

<sup>46</sup> Por. M. Krauz, *Zdania inicjalne w języku polskim*, Rzeszów 1996, s. 10.

<sup>47</sup> P. Stasiński, *op.cit.*, s. 12.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>50</sup> M. Krauz, *Wartościowanie w recenzjach publicystycznych*, w: *Styl a semantyka*, pod red. I. Szczepankowskiej, Białystok 2008, s. 254.

#### IV. Językowy kształt ekspozycji w recenzjach teatralnych

Już teoretycy retoryki klasycznej zwrócili uwagę na to, że wprowadzenie do tekstu ma walor psychologiczny. Obserwacje poczynione na gruncie krasomówstwa i retorycznej analizy tekstów można odnieść do różnych typów tekstów. Dobry wstęp do recenzji powinien służyć nawiązaniu kontaktu z odbiorcą, nakierowywać na odbiór tematu i tworzyć przychylną atmosferę między publicystą (podmiotem narracji) a czytelnikiem (*captatio benevolentiae*).

Warto w tym miejscu przywołać ustalenia Ervinga Goffmana, który stwierdził, że „jednostka występuje i organizuje widowisko dla innych ludzi”<sup>51</sup>. Na bazie tej myśli da się zauważyć, że recenzent oceniający np. spektakle teatralne posługuje się osobistą fasadą (określenie Goffmana), tzn. repertuarem środków formalnych i językowo-stylistycznych, które są zorientowane na realizację założonego celu. Tekst recenzji potraktowany zostaje jako interakcja – zdarzenie komunikacyjne, w którym nadawca, czyli autor, wchodzi w relację z czytelnikiem – zaprojektowanym odbiorcą. Tak rozumiana relacja nadawczo-odbiorcza jest specyficzną formą dialogu. Postawę nadawcy w takiej interakcji skomentowała za pomocą frazeologii teatralnej Bożena Witosz. Zdaniem badaczki, nadawca „musi stać się równocześnie aktorem umiejącym wzniecić zainteresowanie słuchacza, przekonać go, wzbudzić w nim sympatię”<sup>52</sup>.

Jednym ze sposobów akcentowania obecności recenzenta jest używanie czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej.

(1) Jestem jeszcze bardzo świeżym recenzentem, dlatego wyznaję, że przed każdą premierą bywam szalenie zdenerwowany. Co to znów będzie za kwiatek? Tak przyjemnie jest się zachwycać, a tak nieprzyjemnie „krytykować”! (Od, s. 17)

(2) Przyznam się, że nie bardzo lubię owych sztuk o tematach zaczerpniętych z tragedii wojennych ostatniej doby. Może to wygodny egoizm krytyka, któremu w istocie przysparzają one niemało kłopotu. (Pw, s. 66)

(3) Taką już mam naturę, że w literaturze widzę raczej indywiduala, ludzi niż kierunki i szkoły. (TM, s. 100)

<sup>51</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 47.

<sup>52</sup> B. Witoszowa, *Relacje nadawczo-odbiorcze w monologu wypowiedzianym – tekście literackim stylizowanym na komunikat ustny*, w: *Tekst ustny – texte oral. Struktura i pragmatyka – problemy semantyki – ustność w literaturze*, pod red. M. Abramowicza i J. Bartmińskiego, Wrocław 1989, s. 193.

(4) Szedłem do teatru nastrojony raczej sceptycznie, a wyszedłem wzruszony, roztrzęsiony, dygocący. (Ros, s. 43)

(5) Uczuciem, którego doznawałem w czasie tej „warszawskiej” komedii p. Winawera, było przede wszystkim wrażenie jej obcości, egzotywności. (KH, s. 96)

Publicysta w dwóch pierwszych przykładach eksplicytnie nazywa pełnione przez siebie funkcje. Role nadawcze wyrażone są za pomocą rzeczowników *recenzent* i *krytyk*, tworzących parataktyczne pole leksykalne. Nadawca ujawnia się i zaznacza swoją obecność, przyjmując role semantyczne<sup>53</sup>. Posługując się czasownikami *wyznaję* i *przyznam się*, zapewnia, że kieruje nim potrzeba osobistego, intymnego kontaktu z odbiorcą. Jak pisze Maria Krauz: „Rozpoczynanie od czasownika w 1 os. l. poj. pozwala zacząć od refleksji, wprowadza nastrój, tło zdarzeń, jednocześnie stanowi punkt wyjścia”<sup>54</sup>. Ekspresywne zdania pytajne i wykrzyknienia, użyte w pierwszym cytacie, wyrażają dialogowy charakter wypowiedzi<sup>55</sup>. Warto zaznaczyć, że pierwsze przytoczenie pochodzi z czwartej recenzji Żeleńskiego – „pierwszej, w której wystąpił we własnym rynsztunku”<sup>56</sup>, czyli zaprezentował indywidualny styl pisarski. Wypowiedź jest zabarwiona ironią, należy ją odczytać jako kokieterię autora<sup>57</sup>. Teksty Żeleńskiego są przesyccone humorem. Trzeba pamiętać, że Boy-ironista bardzo często

[...] wprowadza na scenę samego siebie pod postacią osoby niedouczonej, łatwowiernej, szczerzej bądź tchnącej nieuzasadnionym entuzjazmem, [...] pomniejsza siebie, udając głupszego, niż jest w istocie, albo też miast z nadmierną elokwencją wyeksponować swe poglądy, przedstawia samego siebie jako głupawego zapaleńca<sup>58</sup>.

W trzecim przykładzie recenzent pisze o cechach swojego umysłu i osobowości. Sformułowanie *taką już mam naturę* wprowadza autocharakterystykę krytyka. Recenzent zwierza się czytelnikowi ze swoich cech i informuje o tym, w jaki sposób patrzy na literaturę.

<sup>53</sup> Por. G. Filip, *Semantyczne role nadawcy w krytyce filmowej Zygmunta Kałużyńskiego*, referat wygłoszony na XV Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji pt. „Kultura mowy nowoczesnych masmedia w systemi socjalnych komunikacji”; Kijów, 9–11 IV 2009. Artykuł w druku, udostępniony przez autorkę.

<sup>54</sup> M. Krauz, *Zdania inicjalne...*, s. 76.

<sup>55</sup> Tę cechę omówię w dalszej części artykułu.

<sup>56</sup> J. Hen, *Boy w fotelu recenzenta*, w: T. Żeleński-Boy, *Romanse cieniów...*, s. 5.

<sup>57</sup> G. Filip zwraca uwagę na kokieterię w postawie innego recenzenta – Zygmunta Kałużyńskiego. Autorka zwróciła uwagę na rozdźwięk wywołany tym, że z jednej strony w swoich tekstach „krytyk sygnalizuje znaczenie niefachowości”, a z drugiej – wykazuje się ogromną erudycją. Zob. G. Filip, *op.cit.*, s. 4.

<sup>58</sup> D.S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 262.

W przykładzie 4. i 5. recenzent wyraża emocje. Komunikowanie o stanach emocjonalnych w sposób bezpośredni i implikowany pojawia się w recenzjach Boya bardzo często. Wrażenia nadawcy, zawarte w ekspozycji, będącej strategicznym elementem recenzji, pełnią funkcję delimitatorów początku tekstu<sup>59</sup>. W cytacie 4. pozytywne zaskoczenie krytyka wyraża się w zdaniu przeciwstawnym. Wykładnikiem pozytywnych uczuć jest potrójne dopełnienie, złożone z trzech zadiektywizowanych, pojawiających się szeregowo, imiesłów<sup>60</sup>. W przykładzie 5. autor eksponuje subiektywne odczucia, sytuując podmiot w wygłosie frazy. Emocje są określone za pomocą konstrukcji analitycznej, która zwiększa możliwości ekspresji<sup>61</sup>. Zdanie zawiera także ujemną ocenę, wyrażoną przymiotnikiem w cudzysłowie, bowiem komedia Winawera jest warszawska tylko z nazwy.

Inną właściwością ekspozycji recenzji Boya są odwołania do osobistych wspomnień. Żeleński często przywołuje wydarzenia z dzieciństwa i czasy, kiedy nie był recenzentem. Wspomnienia są przejawem postawy autobiograficznej autora<sup>62</sup>. Motywacją do zwierzeń jest obejrzenie przez recenzenta spektakl. Por. następujące przykłady:

(6) Byłem małym chłopcem, kiedy ojciec mój zaczął komponować operę. Pisał ją kilka lat; kiedy był bliski końca, cenzura rosyjska zniewoliła go do przerobienia opery na Goplanę pod groźą niedopuszczenia jej na scenę warszawską. To zajęło znowu lat parę. W ten sposób cała moja młodość upłynęła pod znakiem Balladyny, pasjami lubiłem przysłuchiwać się, kiedy ojciec przegrywał ją i prześpiewywał komuś z przyjaciół muzyków. Nie miał głosu i nie był śpiewakiem; ale taka była siła promieniującej zeń wewnętrznej muzyki, że żadni najlepsi wykonawcy tej opery nie zdołali przesłonić we mnie wrażenia, jakie dawała mi ta interpretacja artysty, oddychającego swym dziełem. Zwłaszcza, kiedy śpiewał partię Aliny, ten kochany, gołębio niewinny człowiek miał w twarzy coś wręcz anielskiego, rzekłbyś święta Cecylia ze szlacheckim sumiastym wąsem. (B, s. 132)

(7) Ach, jak mi było słodko odetchnąć, choć na scenie, cichą, skupioną

<sup>59</sup> M. Krauz, *Sposoby wyrażania emocji w recenzjach filmowych*, w: *Wyrażanie emocji*, pod red. K. Michalewskiego, Łódź 2006, s. 204–213.

<sup>60</sup> Zwielokrotnione dopełnienia występują w recenzjach Boya bardzo często. Innym przykładem jest taki oto rozbudowany, nasycony ocenami, fragment ekspozycji: „Taniec śmierci jest dziełem prawdziwego poety, krzykiem człowieka, który długo i nieubłaganym wzrokiem wpijał się w runy życia; wreszcie, teatralnie biorąc, utworem wysoce oryginalnym, przykrym, rozpaczliwym, ale nie nużącym ani na chwilę, raz po raz zagęszczającym się do niesamowitej potęgi symbolu” (Ts, s. 79).

<sup>61</sup> M. Krauz, *op.cit.*, s. 207.

<sup>62</sup> J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.

atmosferą czystej wiedzy! Jak żywo przypomniały mi się młode lata: mój nieoszacowany stary profesor anatomii, europejska sława, który – pamiętam jak dziś – jeden ze swych wykładów zaczął tymi słowami: „Co się tyczy zewnętrznego kształtu piersi kobiecej, nie będę go bliżej opisywał, bo to panowie mniej więcej z prosektorium znacie. Przejdę od razu do budowy wewnętrznej” etc. A stary służący innego znów zakładu, opatrznosc siadających do egzaminu studentów, znający przedmiot lepiej od świeżo upieczonego doktora i mawiający poufnie o jednym z młodszych profesorów, że „ani jednej sekcji w życiu porządnie nie zrobił”... (RpP, s. 39–40)

W szóstym przykładzie wspomnienie z dzieciństwa wprowadza gawędowa formuła *kiedy...*, *to...* Autor zwierza się czytelnikowi z osobistego stosunku do spektaklu *Balladyna*. Klamrą zamykającą opis ojca jest peryfrazą, w której wykorzystano wątek biograficzny oraz konotacje językowe i kulturowe. Ojciec Boya – Władysław Żeleński – był profesorem harmonii i kontrapunktu, wykładowcą w warszawskim Konserwatorium Muzycznym i kompozytorem<sup>63</sup>. Omówienie jest gradacją pozytywnych cech ojca. Najpierw syn nazywa go *kochanym człowiekiem*. Następnie pojawia się analityczna konstrukcja *gołąb bio niewinny człowiek*. Z gołębiem wiążą się bogate skojarzenia kulturowe:

Gołąb jest symbolem niebiańskiej czystości i niewinności, poselstwa nowin niebiańskich, Zwiastowania; duszy, duszy zmarłego, zmartwychwstania, odrodzenia, uskrzydłych dążeń, natchnienia boskiego, pobożności, ofiary, pokory; miłości, rozkoszy i uciech miłosnych; prawdy, mądrości, wróżby, stałości; dumy; pokoju; poczty (już w staroż. Egipcie używano gołębi do przesyłania wiadomości); prostoty, łagodności, nieśmiałości, szczerości; zazdrości, tchórzostwa, głupoty; żałoby, melancholii<sup>64</sup>.

Sformułowanie publicysty aktualizuje niektóre konotacje gołębia: łagodność, dobroć, delikatność, tkliwość. W polszczyźnie funkcjonują takie wyrazy jak hipokorystyczny *gołąbek*, a także wyrażenia: *gołąb pokoju*, *gołąb dobroci*, *gołębie serce*, *gołębia dusza*, *człowiek o gołębi sercu*, *człowiek o gołębiej duszy*<sup>65</sup>. Konotacje językowe można mnożyć, np. ptak w odniesieniu do relacji dziecka i rodzica przywodzi na myśl peryfrazę *gniazdo rodzinne*. W dalszej części opisu felietonista stwierdza, że ojciec „miał w twarzy coś wręcz anielskiego”, tym samym odwołuje się do językowo-kulturowego obrazu anioła.

<sup>63</sup> Zob. np. F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Warszawa 1928; W. Natanson, *op.cit.*, s. 5–53.

<sup>64</sup> W. Kopaliński, hasło: *Gołąb*, w: *idem*, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 95.

<sup>65</sup> S. Skorupka, hasła: *Gołąb*, *gołębi*, w: *idem*, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa 1977, t. 1, s. 252.

Przytoczę wybrane frazeologizmy: *anielska postać*, *anielska cierpliwość*, *dobroć*, *piękność*, *słodycz*, *anioł dobroci*, *anioł stróż*<sup>66</sup>. Ostatnim członem gradacji jest porównanie, w którym funkcję łącznika pełni słowo *rzekłbyś*. Wyraz jest wykładnikiem mowy potocznej (współcześnie archaicznym), oprócz tego zakłada odwołanie się do wiedzy i doświadczeń czytelnika. Ojciec porównany jest do świętej Cecylii z „sumiastym szlacheckim wąsem”. Pod hasłem *św. Cecylia* w *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego czytamy:

Ze skojarzenia łac. Caecilia z *caeca* ‘niewidoma’ powstała legenda o niewidomej chrześcijance męczennicy, zmuszonej do poślubienia, mimo złożonych ślubów czystości, niejakiego Waleriana. Cecylia nawróciła męża i oboje ponieśli śmierć w Rzymie ok. 230. Kult ten podtrzymywali niewidomi. Skutkiem opacznego zrozumienia w śrdw. jednego zdania z *Dziejów*: „Cantantibus organis in corde suo soli Domino decantabat” łac., ‘Śpiewającymi harfami w sercu swym opiewała tylko Pana’, skojarzono ją z muzyką kościelną, a zwł. organami, na których miała grywać. Kiedy w 1566 założono w Rzymie Akademię Muzyczną, od 1839 zwaną Akademią św. Cecylii, została patronką muzyki kościelnej<sup>67</sup>.

*Szlachecki sumiasty wqs* jest atrybutem męskości i szlacheckości, bowiem „Żeleńscy są szlachecką rodziną o sześciowiekowej historii, pochodzącą z rodu Ciołków, licznego już w XIII i XIV wieku”<sup>68</sup>. Wymyślna peryfrazą jest humorystycznym oksymoronem.

Siódmy przykład zawiera anegdotę. Wplatanie różnych gatunków, wyzyskiwanie ich wzorców, stylizowanie na gatunki, to charakterystyczne cechy felietonu<sup>69</sup>. Autor przytoczył słowa anegdoty w dwóch różnych formach – w mowie niezależnej i w mowie zależnej. Wypowiedź profesora wywołuje efekt humorystyczny, wręcz groteskowy. Dopełnieniem anegdoty jest wypowiedź „starego służącego” – człowiek niewykształcony podważa i wyśmiewa autorytet naukowca. Puentą historyjki jest stwierdzenie: „Atmosfera »czystej nauki« mieści w sobie, bardziej niż którakolwiek inna, kopalnie motywów humorystycznych” (RpP, s. 40). Anegdota, którą zaprezentował Żeleński, jest osadzona w kontekście spektaklu *Roztwór profesora Pytla*.

<sup>66</sup> S. Skorupka, hasła: *Anielski*, *anioł*, w: *idem*, *op.cit.*, s. 87.

<sup>67</sup> W. Kopaliński, hasło: *Św. Cecylia*, w: *idem*, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 139.

<sup>68</sup> B. Winklowska, *Nad Wisłą i nad Sekwaną...*, s. 5.

<sup>69</sup> Na przykład – zdaniem Stasińskiego – felieton jest „jakby wtórną kompozycją wielu oryginalnie odrębnych tekstów”, przez co wyeksponowana jest jego niespójność. Zob. P. Stasiński, *op.cit.*, s. 7–8.

Inną cechą omawianego materiału jest retoryczne wykorzystanie gramatycznej kategorii osoby. Przykładem może być zastosowanie *my* inkluzywnego<sup>70</sup>. Polega ono na tym, że pojedyncza osoba (recenzent spektaklu) wypowiada się w pierwszej osobie liczby mnogiej, utożsamiając się z odbiorcami. *My* inkluzywne jest figurą retoryczną, ma korzenie w starożytnym oratorstwie i było określane mianem pluralis modestiae, czyli *liczby mnogiej skromności*.

W przykładzie zacytowanym poniżej felietonista proponuje czytelnikom, aby wyobrazili sobie zaprojektowaną przez niego sytuację. Recenzent, za pomocą inicjalnego wypowiedzenia „wyobraźmy sobie”, zachęca czytelnika do uruchomienia wyobraźni. Odbiorca ma przypomnieć sobie prozaiczną czynność – przeglądanie gazety, która jest zapełniona informacjami na temat zdarzeń kryminalnych i nieprzyjemnych wypadków.

(8) Wyobraźmy sobie, że poeta, pisarz sceniczny wziął w rękę numer brukowego pisma i wpółroztargnionym wzrokiem wodzi po jego łamach. Morderstwo... samobójstwo... głośny proces... Co krok to dramat; jest ich tyle, i codziennie, i tak stereotypowo podobnych do siebie w tych lapidarnych streszczeniach, że nikt nie zwraca niemal na nie uwagi; a raczej przebiega je oczyma, nie uzmysławiając sobie, że każdy z nich to nie bajka spisana dla rozrywki tłumu, ale tragiczny splot rzeczywistych istnień ludzkich, ostatni etap długiej i okrutnej Golgoty... Poecie wypada strzep papieru z ręki, pogrąża się w zadumie, wyobraźnia zaczyna działać i snuje półmimowiednie taką oto historię.  
(Sz, s. 138)

W zacytowanej ekspozycji recenzent wykreował konkretną sytuację. Jej bohatera – „poetę” – zaprezentowano w pierwszym i ostatnim zdaniu. Postać poety jest klamrą semantyczną ekspozycji. Środkowa część tekstu zawiera refleksje obyczajowe i egzystencjalne. Organizują się one wokół słów kluczy: *morderstwo, samobójstwo, dramat, Golgota, tragiczny, okrutny*. Ekspozycja nasycona leksyką, konotującą m.in. bezprawie, cierpienie, smutek, wprowadza czytelnika w mroczny klimat fabuły dramatu *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*. Nagromadzenie asocjacji w tak niewielkim segmencie tekstu pełni funkcję retardacyjną i zaciekawia odbiorcę. Felietonista wyzwala w czytelniku potencjał twórczy, aktywizuje jego wyobraźnię, mobilizuje do zaangażowanej lektury, przelewa na czytelnika zdolności, do których predestynowani są artyści.

W cytacie 9. publicysta minimalizuje dystans między nadawcą a odbiorcą przez zaimek *nasz*. Teatr Miejski im. Słowackiego w Krakowie, o którym pisze, jest nasz, czyli polski, narodowy, stanowi dobro kultury, wspólne

<sup>70</sup> Termin przyjmuję za Januszem Lalewiczem. Zob. J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, s. 43.



dla mieszkańców Krakowa i miłośników teatru spoza miasta. *My* inkluzywne „identyfikuje i łączy obie strony uczestniczące w danej sytuacji komunikacyjnej”<sup>71</sup>:

(9) Teatr nasz miał swój uroczysty dzień. Nareszcie, po kilkunastu latach, przedstawienie *Klątwy*, wielokrotnie zapowiadane i zawsze uchylane niewidzialną ręką, stało się rzeczywistością; nareszcie mogliśmy tedy poznać *Klątwę*, gdyż aby poznać jakiś utwór sceniczny Wyspiańskiego, trzeba go widzieć na scenie. (Kl, s. 107)

W przykładzie 10. *my* inkluzywne jest wykładnikiem dosłownie rozumianego „współbraterstwa i współodpowiedzialności” Polaków<sup>72</sup>:

(10) Przeszliśmy w ciągu ostatnich ośmiu lat bardzo tęgi kurs historii. Wpuszczono nas niejako za kulisy teatru dziejów; oglądaliśmy z przodu i z tyłu dekoracje, rekwizyty, druty, sznurki, zapadnie, widzieliśmy krzątanie się inspicjentów, czynność suflera. Widzieliśmy poniekąd w ich skomplikowanej rzeczywistości wielkie i małe wypadki, z których wnukowie nasi będą znali jedynie uproszczone kłamstwa. [...] Mam nadzieję, że w mojej karierze krytyka nie dożyje tego, abym miał zdawać sprawę z tragedii *Witos*. Więcej powiem. Kocham Polskę za całego serca, ale mówię wręcz i otwarcie, iż nic mnie nie obchodzi, że to *Przemysława* zamordowano w kąpieli [...]. (ZA, s. 117–118)

Felietonista już na wstępie odwołuje się do wspólnego doświadczenia historii, jakim dla niego i czytelnika był wybuch pierwszej wojny światowej (recenzja napisana została w 1922 roku). Teza, którą stawia w pierwszym zdaniu, jest kluczowa dla dalszego ciągu recenzji. W omówieniu spektaklu *Zygmunt August* publicysta koncentruje się na pokazaniu wspólnoty przeżyć rodaków. W drugiej części rozbudowanego wstępu, który zdominował recenzję (stanowi jej trzy czwarte), dzieli się z czytelnikami swoim stosunkiem do historii. Ekspozycję cechują przeskok w zakresie gramatycznej kategorii osoby – od *my* inkluzywnego do wypowiedzi w pierwszej osobie liczby pojedynczej.

Wśród omawianych ekspozycji pojawiają się również takie, w których felietonista posługuje się formą *my* ekskluzywnego (amplifikacja *ja + oni*). Takiej formy użyto w przykładzie zacytowanym poniżej. Krytyk, stosując czasowniki w 1 os. l. mn. (w czasie przeszłym i teraźniejszym), zaznacza obecność kręgu autorów, którzy zajmują się twórczością Stefana Żeromskiego:

<sup>71</sup> M. Smoleń-Wawrzusiszyn, *Dyrektywność jako cecha stylowa prozy retorycznej Jana Śniadeckiego*, w: *Język pisarzy jako przedmiot lingwistyki*, pod red. T. Korpysza i A. Kozłowskiej, Warszawa 2009, t. 2, s. 211.

<sup>72</sup> M. Smoleń-Wawrzusiszyn, *op.cit.*

(11) Mogę dziś już zdradzić jedną tajemnicę: mianowicie, że ilekroć Stefan Żeromski napisał sztukę teatralną, my wszyscy, piszący o nim, kręciliśmy się jak mucha w ukropie. Tak go wszyscy czcimy i kochamy, że z całego serca pragnęliśmy, aby każde słowo nasze było tylko hołdem i wdzięcznością, a zawsze było coś, co przeszkadzało; zawsze było w jego sztukach coś skłębione, pokręcone, najszlachetniejszy kruszec mieszał się z innym, mniej czystym. (Ump, s. 176)

Ekspozycja informuje o stanie nadawcy i jego postawie wobec twórczości Żeromskiego. Aby wyrazić emocjonalność reakcji publicystów, którzy oczekiwali tekstów Żeromskiego, publicysta posłużył się związkiem frazeologicznym *kręcić się, zwijać jak mucha w ukropie*, czyli ‘robić coś bardzo prędko, gorączkowo, nerwowo; śpieszyć się z czym’<sup>73</sup>. Typowe frazeologizmy z języka potocznego mają wartość obrazową i zwiększają dynamiczność wypowiedzi<sup>74</sup>. W przytoczonym fragmencie publicysta ocenia ambiwalentnie pisarstwo Żeromskiego. Należy zaznaczyć, że każdy krytycznoteatralny tekst Boya zawiera w mniejszym lub większym stopniu ocenę autora literackiego pierwowzoru sztuki (często zawartą w ekspozycji tekstu), jego warsztatu i jakości tekstu, który jest podstawą scenariusza inscenizacji. Wypowiedzi o autorach to często „zapisy fascynacji twórcą”<sup>75</sup>.

W omawianym materiale zauważa się również wypowiedzi w 2 osobie l. mn. Przykładem jest fragment rozbudowanej ekspozycji z omówienia spektaklu pt. *Plac Paryski*, w którym pytanie „Znacie Pana Tadeusza?” skierowane jest do „publiczności potencjalnej”, czyli zbiorowości, do której nadawca zwraca się z komunikatem<sup>76</sup>:

Zwierzałem się swojego czasu w jednym z felietonów (Robak wojskowy i cywilny) z odkryć, jakie poczyniłem w Panu Tadeuszu, kiedy go czytałem w świeżym przekładzie francuskim jako powieść prozą. Mówiłem wówczas tylko o polityce finansowej Sopliców, ale uderzyły mnie i inne rzeczy: na przykład ów jakże trafnie i zajmująco naszkicowany przez poetę romans psychologiczny oparty o motyw bardzo nowoczesny: poplątanie osobowości. Znacie Pana Tadeusza? (Pytam się jak rejent Bajdalski w Panu Damazym, a jednak to pytanie mniej jest niedorzeczne, niżby się mogło zdawać.) Pamiętacie tedy, iż Tadeusz, ledwo zajechawszy do domu, ujrzał młodą dziewczynę, która mignęła mu tylko przez chwilę i znika, zostawiając w rozmarzeniu chłopca bardzo dojrzałego do miłości. (PP, s. 474)

<sup>73</sup> S. Skorupka, hasło: *Mucha*, w: *idem, op.cit.*, s. 461.

<sup>74</sup> M. Krauz, *op.cit.*, s. 209.

<sup>75</sup> M. Krauz, *Wartościowanie w recenzjach publicystycznych*, w: *Styl a semantyka*, s. 258.

<sup>76</sup> J. Lalewicz, *op.cit.*, s. 94.

Recenzent zakłada twierdzącą odpowiedź czytelnika i kontynuuje wywód, opowiadając scenę spotkania Zosi i Tadeusza – bohaterów poematu Adama Mickiewicza:

Tegoż dnia dostał Tadeusz przy kolacji za sąsiadkę Telimenę, w której – o radości! – poznał swoją nieznajomą. Telimena wydała mu się urocza, i nie dziw: dzięki nie znanemu na Litwie kunsztowi toaletowemu umiała zachować cały powab młodości, skojarzony z autorytetem, swobodą i czarem dojrzałej kobiety. Resztę wiecie: świątynia dumania, mrówki, klucz, noc miłosna... Ale tutaj nieoczekiwany zwrot: Tadeusz spostrzega niebawem, że popełnił omyłkę, że Telimena nie jest ową nieznajomą, którą ujrzał pierwszego dnia w lekkich szatach, że natomiast jest nią Zosia. (PP, s. 474)

Opowiadanie kończy się autorką wersją trzynastej księgi *Pana Tadeusza*:

Byłoby może tak: po odtańczeniu poloneza Tadeusz zdenerwowany (sam nie widząc czemu), zły, smutny wymyka się do ogrodu, stamtąd w pole, las i ani wiedząc kiedy znajduje się w pobliżu „świątyni dumania”. Któż opisze jego wzruszenie, kiedy w tym samym, tak bogatym dlań w pamiętki miejscu, ujrzał siedzącą na czerwonym szału, podpartą na dłoni – Telimenę. I jeszcze raz przychodzi do porozumienia między kochankami, i po chwili szału, w którym odnalazł dawne upojenie, Tadeusz znów wyrывa się, pędzi nad staw, wściekły na siebie, gryząc sobie palce, a w uszach po raz drugi w życiu, rozlega mu się głos, głos własnego sumienia, który mu krzyczy: „Jesteś podły!” I zrozpaczony, sam nie wiedząc w zamęcie duszy, kogo właściwie kocha i kogo pragnie, Tadeusz idzie szukać śmierci w śniegach Moskwy... (PP, s. 474–475)

Zacytowane fragmenty prezentują kolejną właściwość recenzji Boya, mianowicie gawędowość. Żeleński „gawędzi” z czytelnikiem, czyli snuje swobodną opowieść w tonie żartobliwie-ironicznym. Opowiadacz zapoznaje odbiorcę ze światem przedstawionym opowiadania – bohaterami i zdarzeniami. Zachowana jest chronologia wydarzeń (układ konsekwentny). Tok wywodu integrują bezpośrednie i pośrednie wskaźniki spójności. Spójniki współrzędności i podrzędności są wykładnikami międzyzdaniowych i międzywypowiedzeniowych związków logicznych. Charakterystycznym dla Żeleńskiego zabiegiem jest przemieszanie czasów teraźniejszego i przeszłego. Ujawnia ono, że opowiadającym jest nie tyle nadawca, zdający sprawozdania z przebiegu zdarzeń, ile „dramaturg wywołujący scenę przed naszymi oczami”<sup>77</sup>. Ekspozycję

<sup>77</sup> J. Prokop, „Zemsta panny Urszuli” Dominika Magnuszewskiego, w: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 48.

kończy przejście do omówienia spektaklu. Recenzent wyjaśnia, dlaczego w recenzji spektaklu *Plac Paryski* nawiązał do *Pana Tadeusza*. Motywacja jest humorystyczna. Boy wyjaśnia:

Bo Pan Tadeusz był nie tylko ostatnim zajazdem na Litwie, ale był także pierwszym najazdem kalotechniki (gr. ‘sztuka upiększania’<sup>78</sup>) na Litwę – ze wszystkimi jego konsekwencjami. (PP, s. 475)

W innej ekspozycji narrator zwraca się do odbiorcy, używając formy 2. os. l. poj. Czyni tak bardzo rzadko. Na przykład w zacytowanym przykładzie posługuje się protekcyjnie formą adresatywną *kochany czytelniku*. Cechą gatunku jest to, że „felietonista zapewnia sobie osobisty kontakt z potencjalnym odbiorcą”<sup>79</sup>:

Tyle jest zła, brzydoty na ziemi, czemu byśmy tedy choć na scenie nie mieli oglądać samych rzeczy dobrych, pięknych? Tak, ale taka już dola człowieka, że na ogół jego gorsze uczucia przejawiają się w uczynkach, lepsze w słowach; że zaś istotą sztuki dramatycznej jest działanie, zatem nieodzownie taka profuzja szlachetności grozi zatopieniem sceny w potopie słów... Bujamy wówczas, wciąż jak te duszyczki w *Dziadach*, nie czując ziemi pod nogami; nawet zaś najpiękniejsze kwiaty, kwiaty poezji rodzą się z ziemi, nie z obłoków. (Ogrodnik dodałby wręcz, że kwiaty, zwłaszcza cieplarniane, wymagają odrobinki nawozu, ale ogrodnik jest cynik jak wszyscy zawodowcy).

„Ale o co chodzi?” Święta racja, kochany czytelniku, przy obecnych cenach prenumeraty masz prawo żądać od krytyka, aby ci choć powiedział, o co chodzi. (Przech, s. 77)

W omawianym materiale pojawiają się także wypowiedzi, w których nadawca neutralizuje osobowy charakter dialogizującej relacji z odbiorcą<sup>80</sup>. Oto fragment:

Kto lubi niewinność, niech spiesz się do Teatru Letniego. Kto lubi nóżki Majdrowiczówny w galaretkę, słodycz Gellówny z cukrem, z wysiłkiem odzyskaną cnotę Lenczewskiego, niech idzie do Teatru Letniego. A już na pewno niech idzie ten, kto lubi humor Kurnakowicza. Nie jest ten humor zbyt urozmaicony, ale zdaje mi się, że to jest dziś najśmieszniejszy aktor w Polsce.

A sztuka? – Au! au! Opowiem wam jutro. Niech mi się uleży w żołądku. (Mm, s. 263)

<sup>78</sup> Hasło: *Kalotechnika*, w: *Encyklopedia Powszechna Ilustrowana w jednym tomie*, pod red. S. Lama, Warszawa 1936–1937, s. 909.

<sup>79</sup> P. Stasiński, *op.cit.*, s. 12.

<sup>80</sup> J. Lalewicz, *op.cit.*, s. 85.

W przytoczonym wyimku krytyk posłużył się trzema zdaniami paralelnymi z partykułą rozkazującą *niech*. Aleksandra Okopień-Sławińska zauważa, że „odnoszenie form trzeciej osoby do odbiorcy występuje przede wszystkim w skonwencjonalizowanych zwrotach towarzyskich, wyróżniając i nacechowując pewne układy socjalne, pokoleniowe, służbowe czy rodzinne”<sup>81</sup>. Transpozycja *on / ona / ono – ty*

może sprawiać wrażenie uszanowania dla rozmówcy i skromności mówiącego, który nie czuje się dość śmiałym lub godnym, aby zwracać się do kogoś wprost i po partnersku; może wręcz przeciwnie – być objawem wyższości „ja” i okazywanego rozmówcy lekceważenia przez niedopuszczanie go do własnego poziomu i bezpośrednich kontaktów<sup>82</sup>.

W przypadku omawianego materiału przykładowego nie wydaje się, aby intencją recenzenta było dystansowanie się wobec odbiorcy czy ignorowanie go. Konstrukcje według schematu *kto...*, *niech...* są zachętą do obejrzenia spektaklu, wyrażoną w przyjacielskim, aczkolwiek protekcyjnym, quasi-oficjalnym tonie. Recenzent za pomocą takich sformułowań akcentuje swoją przewagę jako tego, który już widział przedstawienie i ma prawo wyrazić opinię – na przykład zarekomendować spektakl.

Grzecznościowym zwrotem do czytelników jest inicjalny czasownik *proszę*, użyty w zwrocie *proszę się nie gorszyć*. Stanowi on chwyt retoryczny. Taka forma jest grzeczniejsza od wypowiedzi z rozkaznikami (*nie gorsz się* lub *nie gorszcie się*):

Proszę się nie gorszyć nad tym nadtytułem [*Król plagiatu* – przyp. – M.G.]: dostrojony jest do dzisiejszej naszej plagiatomanii. (Kp, s. 566)

Zacytowane przykłady użycia różnych form osób gramatycznych świadczą o tym, że krytyk przyjmuje w ekspozycjach tekstów różne role semantyczne. Często eksponuje swoją podmiotowość formą 1 os. l. poj., występując „na szczycie” hierarchicznej struktury, jaką jest felieton<sup>83</sup>. Według Stanisława Bortnowskiego:

JA ABSOLUTNE RZĄDZI FELIETONEM, eksponuje siebie, zachwyca się sobą, dystansuje wobec siebie, często delikatnie siebie ośmiesza, wyznaje swoje fobie. Felieton przekształca się często w dziennik intymny – pasjonujący lub natrętnie nudny<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?*, w: *Tekst i fabuła*, pod red. Cz. Niedzielskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1979, s. 17.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 17–18.

<sup>83</sup> A. Ropa, *W poszukiwaniu istoty felietonu*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1976, nr 2, s. 88.

<sup>84</sup> S. Bortnowski, *op.cit.*, s. 130.

Recenzent często posługuje się inkluzyjnym zaimkiem *my*, dzięki któremu zmniejsza dystans między sobą a odbiorcą. Także stosowanie form zaimka dzierżawczego *nas* powoduje, że podmiot recenzencki utożsamia się z czytelnikiem i widzem teatralnym. Pokazuje w ten sposób, że mimo pełnionej funkcji krytyka artystycznego czuje się nadal członkiem wspólnoty. Krytyk, w zależności od tematyki omawianej sztuki i w zależności od konceptu (felietonowego pomysłu) na recenzję, manifestuje przynależność do innej grupy, np. Polaków związanych wspólną przeszłością. Stasiński zaznacza, że felieton „stwarza iluzję obcowania z człowiekiem”<sup>85</sup>.

Jak pisze Eleonora Udalska: „Dialog krytycznoteatralny zbliża się w swej organizacji do rozmowy rozumianej w kontekstach bliższych i dalszych”<sup>86</sup>. Dialogiczność, rozumianą jako „momenty dialogu w pewnych innych formach komunikacji”<sup>87</sup>, sygnalizowałam już jako właściwość recenzji Boya. W tej części skupię się na egzemplifikacji wykładników dialogiczności, które zawarte są w ekspozycjach.

Recenzent we wstępach do tekstów często posługuje się pytaniami. Są to m.in. pytania retoryczne, których podstawową funkcją jest wyrażanie sądów nadawcy, na przykład:

Rozmawiamy sobie w szczupłym kółku ludzi wykształconych, nieprawdaż? Zbytecznym tedy byłoby zapytywać moich czytelników, czy znają *Trędowatą* Mniszkówny, tę bezwzględnie najpoczytniejszą z polskich powieści, rozchwytywaną w nie wiem już którym wydaniu w księgarniach, wydzieraną sobie z rąk i scytywaną do strzępów w wypożyczalniach. (Jw, s. 35)

W zacytowanym przykładzie pytanie retoryczne wyrażają sądy: *rozmawiamy w kółku ludzi wykształconych, czytelnik jest osobą wykształconą*. Emocjonalny charakter wypowiedzi wzmacnia partykuła przecząca, którą wyeksponowano w wygłosie frazy. Czytelnik, zaprojektowany przez narratorkę recenzji, jest osobą odczytaną. Żeleński stawia swoim odbiorcom wymagania intelektualne. Aby czytelnik mógł stanąć w intelektualne szranki i podjąć rękawicę, rzuconą przez felietonistkę, powinien wykazać się sprawnością językową i znajomością kontekstów kulturowych. Dalsza lektura, a tym samym i zrozumienie intencji nadawcy, uwarunkowana jest twierdzącą odpowiedzią na pytanie, które recenzent zadał w pierwszym zdaniu. Odbiorca, aby zrozumieć sens wyводу recenzenta, musi znać kontekst, do którego odwołuje się nadawca. Koncept felietonu, z którego pochodzi cytat, polega na porówna-

<sup>85</sup> P. Stasiński, *op.cit.*, s. 17.

<sup>86</sup> E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000, s. 63.

<sup>87</sup> J. Lalewicz, *op.cit.*, s. 39.

niu fabuły recenzowanej sztuki – *Jeszcze wczoraj* autorstwa Zofii Rudnickiej z historią opisaną w powieści *Trędowata* Heleny Mniszek.

W omawianym materiale przykładowym autor często stosuje także zdania pytajne o funkcji ekspresywnej, na przykład:

Czemu ta sztuka Szekspira, najwięcej – zdawałoby się – mająca szans, aby uwieść publiczność, najrzadziej jest grywana?

Bo zaraz nasuwa się pytanie: gdzie Romeo? gdzie Julia? Gdzie znaleźć parę aktorów, którzy by łączyli poryw miłości z dojrzałym kunsztem i do tego z „warunkami”? Bo trzeba tego wszystkiego, jeżeli czar ma działać. (RiJ, s. 362)

Zacytowany fragment jest reakcją na rzadką obecność *Romea i Julii* na deskach teatralnych<sup>88</sup>. Publicysta analizuje przyczyny zjawiska. W tym celu posługuje się szeregiem pytań o różnej długości. Nagromadzenie zdań pytających nadaje wypowiedzi charakter dynamiczny (zauważalna jest kondensacja treści). Odpowiedzi na główne pytanie, które postawiono w pierwszym wer-sie recenzji, również mają formę pytajną. Ekspozycja zawiera także część opisowo-oceniającą. Recenzent w eksplicytny sposób wartościuje grę aktorów. Intuicyjne, emocjonalne sądy wartościujące cechują krytykę teatralną Boya.

P. Lubieńska była Julią zupełnie niepospolitą. Ta rola, która zawiera tyle tonów, od naiwnej trusi, poprzez rozkwitającą kobietę i nieśmiałą kochankę, poprzez furię zmysłów, miłości i rozpacz aż do tragicznej powagi – wzięta była przez młodą artystkę bez jednej fałszywej nuty, z urokiem młodości i szczerości.

Również młody p. Pawłowski ma dobre warunki, szlachetny głos i gest; mimo zrozumiałej tremy mówił ładnie, był partnerem Julii trochę w jej cieniu, ale tak już wynika z samej sztuki, o ile jakiś Rossi (bo wciąż na tym przedstawieniu myślałem o Lalce Prusa i wyobrażałem sobie pannę Izabelę Łęcką w jednej z łóż...) nie przewróci porządku, wysuwając figurę Romea na pierwszy plan. (RiJ, s. 362)

Nie tylko subiektywność jest właściwością omawianego materiału. Inną cechą recenzji Żeleńskiego jest racjonalny sposób przedstawiania faktów, który zbliża gatunek do stylu naukowego. Stasiński pisze, że „uogólnienia pełnią funkcję intelektualnej prowokacji”<sup>89</sup>. Recenzent często stawia tezę, którą rozwija. Często, w trakcie pisania, zmienia konwencję tekstu, przechodząc od

<sup>88</sup> P. Stasiński przyjmuje, że właściwość felietonu polegająca na nawiązywaniu do innych wypowiedzi, reagowaniu na nie, wchodzeniu w polemikę, byciu „repliką” jest konstytutywną cechą gatunku. Zob. P. Stasiński, *op.cit.*, s. 8.

<sup>89</sup> P. Stasiński, *op.cit.*, s. 8.

felietonu dyskursywnego w asocjacyjny, fabularny, dramatyczny albo konstruując wypowiedź publicystyczną, w której przeplata się kilka typów felietonów. Oto fragment ekspozycji, która zawiera tezę, uzasadnianą i rozwijaną przez krytyka:

Sztuka Bataille’a porusza problem związany z rolą kobiet w czasie wojny. Olbrzymi proces patologiczny, jakim jest wojna, zatrudnia i pochłania cały naród bez wyjątku, podobnie jak ostra choroba infekcyjna „mobilizuje” cały chory ustrój. Kobieta z instynktu swego spełnia jedną arcyważną rolę: rolę jakby ochotniczej policji wojskowej, czuwającej, aby nikt się nie uchylił od daniny krwi. (Am, s. 71)

Pierwsze zdanie zawiera słowa kluczowe – *kobieta* (7) i *wojna* (7), które stanowią dominantę znaczeniową obszernej ekspozycji. Jako synonimy kobiety pojawiają się leksemy: *amazonka*, *pielęgniarka*, *heroína*, *panna*. Do pola semantycznego WOJNA natomiast należą następujące wyrazy: *bronienie się*, *cywil*, *duch militarno-patriotyczny*, *kataklyzm*, *zabijanie*, *żołnierz*. Autor opisuje w ekspozycji trudną i specyficzną rolę, jaką w trakcie wojny odgrywają kobiety. Stwierdza prowokująco, że dla kobiety „wojna, atmosfera wojenna jest nie – jak dla mężczyzny – unicestwieniem, ale bywa tysiącokrotnym spotęgowaniem jej życia, jej wartości, skali wzruszeń, swobody, możliwości życiowych, jej anielstwa wreszcie” (Am, s. 72). Ekspozycja jest wprowadzeniem do przedstawionych losów tytułowej *amazonki*, czyli sanitariuszki Ginette Dardel.

W omawianym korpusie zauważa się również teksty, w których pojawiają się „metatekstemy wyrażające pewność nadawcy, z leksykalnymi wykładnikami oczywistości, jasności i zrozumiałości<sup>90</sup>, na przykład:

Faktem jest, iż utwory teatralne kryjące w sobie bodaj odrobinę problemu społecznego zmieniają fizjonomię zależnie od nastrojów dnia. (Asz, s. 60)

Tezy, które stawia Żeleński, bywają prowokujące. Konstatacja, zacytowana poniżej, jest humorystyczna, ironiczna i niespodziewana.

W ostatnich dziesiątkach lat dwie instytucje były szczególnym przedmiotem ataków: nierozzerwalność małżeństwa i – egzaminy maturalne. Jedno jest sakramentem, drugie ułomnym dziełem ludzi. I oto widzimy, że szybciej zdecydowano się wprowadzić śluby cywilne i rozwody, niż naruszyć tabu matury. (Szt, s. 370)

<sup>90</sup> U. Gajewska, *Metatekstemy charakteryzujące wprowadzane treści pod względem epistemicznym*, w: *Składnia – stylistyka – struktura tekstu*, pod red. M. Krauz, K. Ożoga, Rzeszów 2002, s. 65.



Autor zaskakuje czytelnika, zestawiając dwa wyrażenia – nierozzerwalność małżeństwa i egzaminy maturalne. Efekt niespodzianki potęguje pauza, poprzedzająca drugie z nich. Wyrażenie, *sakrament małżeństwa* ewokuje przykłady innych, poważnych organów czy innych sakramentów. Nieoczekiwanie, przedmiotem refleksji okazuje się edukacja młodych ludzi. Ekspozycja wprowadza czytelnika w sytuację bohatera sztuki, który „jeśli nie zda matury, nie będzie mógł dostać się do Szkoły Sztuk Pięknych, nie będzie mógł być malarzem” (Szt, s. 370).

W recenzjach Boy często wykorzystuje cytaty. W ekspozycjach jego tekstów występują tezy będące przytoczeniami. Na przykład: „Świat jest pretekstem do sztuki dramatycznej – powiedział Goethe” (Dg, s. 242) i „Niezwykłe znaki na niebie i ziemi” (Zem, s. 147). Także sam Boy tworzy aforyzmy, które podaje jako zdania inicjalne recenzji, na przykład: „Są pisarze, w których głowie życie krzepnie w abstrakcję” (Tj, s. 210). Zacytowane zdanie jest zwięzłym sformułowaniem ogólnej prawdy na temat motywacji artysty do tworzenia. Myśl, którą recenzent zawarł w pierwszym zdaniu felietonu, wprowadza do omówienia sztuki *Tak jest, jak wam się wydaje* Ludwika Pirandella. Aforyzm odwołuje się do metafory pojęciowej TWORZENIE JAKO ZMIANA STANU SKUPIENIA → TWORZENIE JAKO KRZEPNIĘCIE. Operacja metaforyczna polega tu na wyzyskaniu takich cech tematów głównych metafor (*życie, abstrakcje, krzepnięcie*), które właściwe są ich tematowi pobocznemu. Boy wyjaśnia mechanizm działania pisarzy, dla których punktem wyjścia w tworzeniu jest obserwacja ludzkich stosunków, przejawów życia *bezcelowego, błogiego, bujnego, gwarneho, hulaszczego, rozwiązłego, ruchliwego, smutnego, światowego, twardego, zmarnowanego*<sup>91</sup>. Obserwacja i uczestnictwo w życiu skutkują pomysłem na twórczość, który z kolei staje się krzepnącą abstrakcją. Aforyzm staje się bardziej przejrzysty, gdy doczytamy dalszy fragment, w którym Boy wyjaśnia, na czym polega odwrotne działanie („abstrakcja staje się życiem”). Przykładem tego ostatniego mechanizmu jest twórczość Pirandella.

W badaniach językowych na uwagę zasługuje sam dobór metafor. Odniesienia znaczeniowe, które wybiera nadawca, są zbieżne z jego myśleniem, zainteresowaniami, wyobraźnią i wiedzą. Zacytowana metafora odzwierciedla literackie zainteresowania Boya. Ma także nośność perswazyjną – jej zadanie polega na umocnieniu więzi między nadawcą a odbiorcą<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Frazeologizmy z leksemem *życie*, zob. S. Skorupka, hasło: *Życie*, w: *idem, op.cit.*, t. 2, s. 896–900.

<sup>92</sup> Na temat perswazyjnej funkcji metafor zob. P. Znamirowski, *Metafory w felietonach prasowych Daniela Passenta i Krzysztofa Teodora Toeplitza*, „Poradnik Językowy” 1992, z. 1, s. 38–46.

Publicysta bardzo często ujawnia w ekspozycjach (zdaniach inicjalnych) stany emocjonalne powstałe pod wrażeniem spektaklu. Zwykle czyni to w sposób bezpośredni. Często posługuje się wykrzyknieniami, które mają wartość oceniającą:

Uff! męcząca sztuka. Sytuacja zaplatana tak beznadziejnie, tak rozpaczliwie, że tylko – jak to mówią – sięść i płakać. Ani w przód, ani w tył – nie da rady! W końcu nieoczekiwany rezultat: wzbiera w nas do wszystkich bez wyjątku osób w sztuce głucha złość za to, że nas wpędzają w takie konflikty współczucia i sumienia. (C, s. 412)

W zacytowanym poniżej zdaniu inicjalnym ocena emotywna wyrażona jest wykrzyknieniem tytułu omawianego spektaklu.

Don Karlos! Nie wiadomo, od czego zacząć, pisząc o tym utworze; ile tu wspomnień, ile perspektyw. (DK, s. 374)

Przedstawione przykłady pokazują, że publicysta lubuje się w sugestywnych i emocjonalnych obrazach. Lakoniczność zdania inicjalnego jest cechą tekstów publicystycznych, które za pomocą minimalnej liczby słów chcą przykuć uwagę czytelnika i zachęcić go do dalszej lektury. Myślę, że w przypadku pisarstwa Boya nie można poprzestać na pierwszym zdaniu czy zaledwie kilku frazach – chce się, a dla zaspokojenia potrzeb poznawczych trzeba kontynuować czytanie.

Potwierdzeniem tej tezy niech będzie następujący fragment:

Cudowne są te zdrobienia polskiego języka. Wdowa – wdówka! Jedna litera więcej, jedna kreska nad „o”, a co za zmiana obrazu! Smętnie wydłużona twarz uśmiecha się jak księżyc w pełni, zaciśnięte bólem usta błyskają perłami ząbków, kiry i krey mieniają się w biel falbanek przy zalotnie odchylonej kołderce! Wdówka!! Ależ to hymen w najbardziej kuszącej postaci, o ileż więcej dający obietnic szczęścia, niż go wróży oschły i urzędowy termin „panna na wydaniu”.

A pierwszy mąż? „Nieboszczyk”? Ten zachmurza nieco horyzont, ale może by i na nim wypróbować metody zdrobienia: „Nieboszczuś, nieboszczyczek, nieboszczunio, no, nie gniewała!...” Dalibóg, jeszcze parę pieszczotliwych zdrobnień, a nieboszczuś nie wytrzyma, tylko się uśmiechnie zza grobu i da błogosławieństwo. Taki to już poczciwy, serdeczny ten nasz polski język.

Wdówka! a dopieroż „ciepła”! Jaka ona ciepła! Czujecie istotnie ten błogi strumień, który rozlewa się po żyłach? Czujecie promieniowanie dojrzałego, inteligentnego ciała, wysubtelnionego tęsknotą, przegrzanego niedosytem?

– Ależ nie! człowieku! co tobie się marzy! – przerwie językoznawca ten galop wyobraźni – „ciepła” oznacza po polsku nie co innego, tylko po prostu „posażna”.

Prawda! zapomniałem o tym. I znowuż podziwiamy geniusz polskiego języka, tak czujnie oddający wszystkie odcienie obyczajowe. Toż skojarzenie aktu rozrodczego z ideą szybkiego pomnożenia dóbr materialnych to jeden z najstarszych fundamentów społecznych, to instytucja, z której dopiero nasza epoka, tak lekkomyślnie obwiniana o materializm, zaczyna się wyzwalać. Owo skojarzenie dwóch na pozór różnorodnych czynności zachowało się zresztą dotąd w języku jednej z naszych dzielnic, gdzie w pismach codziennych raz po raz można spotkać ogłoszenia w tym stylu:

WŻENIE SIĘ  
NAJCHĘTNIEJ  
W SKŁAD PAPIERU

Któż by się nie chciał wżenić w panią Ordon-Sosnowską, która oprócz wrodzonego wdzięku i humoru miała dziś wieczór jako pani Hortensja Stroińska – dobrą wieś, okazałą gotówkę i brylanty wszelkiego kalibru? A jak do nich doszła? Uczciwą pracą; wyszła za mąż za starego grzyba. Nieboszczunio to był straszny człowiek (tak nas zapewnijają przynajmniej), zrzędny, dokuczliwy, zazdrosny; dwadzieścia lat biedactwo wędło przy jego boku. Nareszcie zamknął powieki. Pani Stroińska zrobiła tak, jak jedna moja znajoma po śmierci zacnego, ale surowego męża, który nie pozwalał jej nosić sznurówki (było to dawno temu). Jeszcze nieboszczuś leżał na katafalku, a wdowa w krepach pognąła do sklepu po sznurówkę i na pogrzebie miała talię cienką jak osa. Zatem pani Stroińska (jak to autor dyskretnie wyraził jej nazwiskiem) stroi się, a jak, warto zobaczyć! (Cw, 129–130)

Przedmiotem rozważań autora jest rzeczownik zawarty w tytule sztuki *Ciepła wdówka*. *Wdówka* jest zdrobnieniem derywowanym od leksemu *wdowa* za pomocą formantu sufiksalnego *-ka*. Boy stawia słowo w supozycji materialnej – zwraca uwagę na konotacje neutralnej *wdowy* i asocjacje związane z emocjonalnie nacechowaną *wdówką*. Publicysta wymienia obrazy, które przywołują na myśl leksem *wdowa*. Są to: smętnie wydłużona twarz, zaciśnięte bólem usta, kiry i krepy. Derywowana od *wdowy* forma deminutywna przywołuje obraz twarzy uśmiechniętej jak księżyc w pełni, błyszczących w uśmiechu ząbków i „bieli falbanek przy zalotnie odchylonej kołderce”. Skojarzenia, które wymienia publicysta, wynikają z dosłownego odczytania wyrażenia *ciepła wdówka*. Żeleński aktualizuje dosłowny sens połączenia wyrazowego przez użycie erotycznej frazeologii. *Wdówka* nazwana została *hymenem*

w *najbardziej kuszącej postaci*<sup>93</sup>. Jej ciepłota, „promieniowanie dojrzałego, inteligentnego ciała, wysubtelnionej tęsknotą, przegrzanego niedosytem”, jest wabikiem na mężczyzn. Obszerny, emocjonalny wywód publicysty przerywa wypowiedź w mowie zależnej. Matrymonialne i seksualne skojarzenia, które przywoływał udosłowniony frazeologizm, okazują się bezpodstawne, bo przymiotnik *ciepła* w połączeniu wyrazowym *ciepła wdówka* oznacza osobę bogatą, posażną<sup>94</sup>. Pisarz kokieteryjnie deklaruje rzekomą niewiedzę o znaczeniu frazeologizmu. W dalszej części tekstu kontynuuje rozważania nad „skojarzeniem aktu rozrodczego z ideą szybkiego pomnożenia dóbr materialnych”. Związek, który zachodzi między fizyczno-duchowymi potrzebami człowieka a pobudkami materialnymi, Boy komentuje, odwołując się do tekstu ogłoszenia prasowego, którego koncept polega na zaskoczeniu czytelnika. Autor kończy grę słowną, aktualizując dosłowne znaczenie wyrazu *wżenić* – chęć ożenku z bohaterką omawianej sztuki. Metajęzykowe dywagacje Boya puentuje stwierdzenie Jacka Maziarskiego: „Narrator finguje quasi-prywatną wypowiedź o sprawach, które z natury rzeczy dają się omawiać tylko po opłaceniu haraczu intelektualnej frazeologii”<sup>95</sup>.

## V. Wnioski

Opracowanie nie wyczerpuje arsenału środków językowych, które w ekspozycjach recenzji teatralnych Boya wykorzystano w celach perswazyjnych.

Żeleński napisał w jednym z tekstów: „Mam wrażenie, że ja tak gadam o wszystkim innym odwołując się bezwiednie tradycyjny obowiązek streszczenia sztuki” (Kt, s. 340). Nie sposób nie zgodzić się z wyznaniem autora. Ekspozycje felietonów teatralnych, w których publicysta sprawia wrażenie, że zwleka ze streszczaniem sztuki, pozornie mogą sprawiać wrażenie oderwanych od tematu, niespójnych semantycznie, niezwiązanych z treścią omawianej sztuki, bardzo, wręcz natarczywie dygresyjnych, prowokujących, ale z reguły intrygujących.

Felietony teatralne Boya, zgodnie z konwencją gatunku, sytuują się na pograniczu literatury i publicystyki. Łączą felietonistykę zorientowaną literacko i przekaz dziennikarski. Literackość recenzji Boya i ich dziennikarskość

---

<sup>93</sup> Hymen – ‘1. bóg małżeństwa wymieniany w pieśniach weselnych. Według wierzeń starożytnych Greków miał wyzwać dziewczęta porwane przez piratów. Uznawano go za syna Apollina i jednej z Muz. Był przedstawiany jako dojrzały młodzieniec o poważnym wyrazie twarzy, z pochodnią małżeńską i welonem w dłoni; 2. pieśń weselna; 3. małżeństwo, ślub; 4. wianek, błona dziewicza’. W. Kopaliński, *op.cit.*, s. 392.

<sup>94</sup> S. Skorupka, hasło: *Wdowa, wdówka*, w: *idem, op.cit.*, s. 522.

<sup>95</sup> J. Maziarski, *Narracja felietonu*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1976, nr 3, s. 61.

sprzyjają „uwyrażnieniu ramy tekstowej”<sup>96</sup>. Ma to związek „ze szczególną dbałością o pierwszy akapit korpusu oraz akapit ostatni”<sup>97</sup>. Większość recenzji teatralnych Boya realizuje ten sam schemat kompozycyjny: wstęp, rozwinięcie (opowiadanie streszczające fabułę sztuki), ocena dzieła jako całości i ocena aspektów spektaklu, zakończenie (często wyrażone puentą). Różne są tylko proporcje tych składowych.

Recenzent za każdym razem dba o ciekawą, urozmaiconą formę wstępu. Może nim być na przykład zabawna anegdota. W przeanalizowanym materiale pojawiła się lemma – ustęp z utworu poetyckiego (Kw, s. 438). Kreatywność publicysty przejawia się w dbałości o formalną stronę tekstu. Każdy koncept w ekspozycji ma swoje miejsce w kontekście omawianego utworu scenicznego (Lalewicz nazywa to osadzenie „mocną pozycją retoryki kontekstu”<sup>98</sup>). Boy snuje refleksje na temat historii i współczesnych problemów społecznych. Odwołuje się do wspomnień, poświęca autotematycznym rozważaniom albo wyraża opinię na temat teatru i kultury. W pierwszym akapicie recenzji często podana jest ocena omawianego spektaklu. Wstępy mają wartość delimitacyjną, są zawarte w oddzielnym akapicie lub w kilku akapitach. Czasami wyróżnia je architektonika tekstu. Na przykład w recenzji *Nie-Boskiej komedii* uwagę przykuwają trzy zdania paralelne semantycznie i składniowo, rozpoczynające się od anafory *Utwór*:

Utwór ten wrył się w pamięć w innym, bardzo sugestywnym ujęciu w Teatrze Polskim, przed kilku laty; trzeba go sobie przełożyć na nowy język reżyserski, nauczyć się go czytać w tym języku.

Utwór ten pisany, pisany dla sceny, nie mieści się w niej bez reszty, ulega siłą faktu deformacji; trzeba oddzielić ten fakt od przekształceń, jakie wprowadza weń ta lub inna koncepcja.

Utwór wizyjny, proroczy, ale nie z myślą o jakiejś konkretnej rzeczywistości, wtłoczono zewnętrznymi rysami w ramy współczesności, z którą się to schodzi, to omija, niepokojąc zarówno analogiami, jak i ich nieściśłością. (NBk, s. 218)

Ekspozycje inicjują grę z czytelnikiem. Intencje recenzenta stają się w pełni jasne po przeczytaniu całego wstępu, a często całej recenzji. Nadawca nastawiony jest na komunikację z odbiorcą. Z racji tego, że omawiany materiał jest tekstem pisany, adresat pozostaje wirtualny. Adres czytelniczy tekstów Boya nie jest ograniczony. Publicysta dba o prosty, bezpośredni i obrazowy język, którym zaciekawia odbiorcę. Jednocześnie jego opinie są nasy-

<sup>96</sup> M. Wojtak, *Gatunki...*, s. 207.

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 207.

<sup>98</sup> J. Lalewicz, *op.cit.*, s. 57.

cone intertekstami. Czytelnik, który pragnie dotrzymać kroku recenzentowi-erudycie w jego swobodnych wycieczkach intelektualnych, powinien wykazać się otwartością na nowe wiadomości z różnych dziedzin. Krytyk kieruje swój przekaz do ludzi otwartych poznawczo, którzy dzięki wysiłkowi aktywnej, zaangażowanej lektury mogą weryfikować sądy autora lub podporządkować się zaproponowanym opiniom. O tym, że felietony przyciągają „czytelników wyrafinowanych”, pisze Stasiński<sup>99</sup>.

Recenzent wpływa na odbiorcę w sposób zróżnicowany. Nośnikami funkcji perswazyjnej są stawiane przez niego tezy, używane argumenty, duża ekspresywność przekazu. Charakterystyczny dla tej grupy tekstów jest komizm słowny. Recenzent wchodzi w rolę nie tylko krytyka artystycznego, ale także opowiadacza, który kokietuje odbiorcę nieprzygotowaniem i brakiem fachowości. Felietony Boya są pełne humoru, subtelne, tajemnicze, lekkie, dowcipne, pełne finezji, miejscami niepoważne, jednocześnie przemyślane (realizujące schemat, który autor obrał), czasem chaotyczne i przedumane. Także ekspozycje recenzji mają cechy charakterystyczne dla flirtu. Sam fakt, że autor nazwał flirtem dziesięć pierwszych zbiorów recenzji, wydaje się pozwalać na łączenie jego warsztatu pisarskiego z flirtem, rozumianym jako metafora strategii komunikacyjnej<sup>100</sup>.

Narrator bardzo często włącza czytelnika w świat swoich rozważań za pomocą inkluzywnego *my*. Ekspozycje pełnią często funkcję ludyczną. Recenzent pokazuje, że chętnie, czasem z umiarem, czasem na pograniczu paszkwilu, drwi z ułomności świata („natarczywość ironii, obowiązek drwiny”<sup>101</sup>). Częste uwagi metajęzykowe i autotematyczne są wyrazem pisarskiej świadomości. Ekspozycje recenzji teatralnych Boya są tylko przedsmakiem walorów językowych i stylistycznych tego niezwykle erudycyjnego, wartościowego poznawczo i obrazowego pisarstwa.

---

<sup>99</sup> P. Stasiński, *op.cit.*, s. 14.

<sup>100</sup> Joanna Olekszyk podkreśla, że flirt jest pełen kokieterii, zalotny, tak jak i jego uczestnicy. Każdy flirt ma swoje tempo i charakter. We flircie ważne jest poczucie humoru, wyczucie i tajemniczość. Zob. J. Olekszyk, *O języku flirtu prawie wszystko*, Warszawa 2005, s. 218–219.

<sup>101</sup> P. Stasiński, *op.cit.*, s. 12.

**Skróty tytułów recenzji Żeleńskiego**

Am	<i>Amazonka</i>
Asz	<i>Aszantka</i>
Bal	<i>Balladyna</i>
C	<i>Cień</i>
Ckz	<i>Człowiek, którego zabiłem</i>
Cw	<i>Ciepła wdówka</i>
Dg	<i>Dzieje grzechu</i>
DK	<i>Don Karlos</i>
Jw	<i>Jeszcze wczoraj</i>
KH	<i>Księga Hioba</i>
Kil	<i>Kiliński</i>
Kl	<i>Klątwa</i>
Kar	<i>Karnawał</i>
Kp	<i>Król plagiatu</i>
Kt	<i>Król teatru</i>
Kw	<i>Kupiec wenecki</i>
Mak	<i>Makbet</i>
Mm	<i>Moja maleńka</i>
NBk	<i>Nie-Boska komedia</i>
Od	<i>Odys w gościnie</i>
PP	<i>Plac Paryski</i>
Przech	<i>Przechodzień</i>
Pw	<i>Pocałunek wojny</i>
RiJ	<i>Romeo i Julia</i>
Ros	<i>Rosmersholm</i>
RpP	<i>Roztwór profesora Pytla</i>
Sp	<i>Spadkobierca</i>
Ss	<i>Senat szaleńców</i>
Sz	<i>Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora</i>
Szt	<i>Sztuba</i>
Tj	<i>Tak jest, jak się wam wydaje</i>
TM	<i>Tumor Mózgowicz</i>
Ts	<i>Taniec śmierci</i>
Ump	<i>Uciekła mi przepióreczka</i>
ZA	<i>Zygmunt August</i>
Zem	<i>Zemsta</i>
Ż	<i>Żeglarz</i>

**„We are talking within a narrow circle of well-educated people, aren't we?” – the linguistic form of exposition in theatre reviews  
by Tadeusz Źeleński (Boy)**

SUMMARY

The article focuses on the linguistic form of exposition in theatre reviews by Tadeusz Źeleński (Boy). The study is based on the texts dating from 1919–1939, which were included in the anthology entitled *Romanse cieniów* ('The Romances of the Shadows'), edited by Józef Hen. The analyzed reviews, written in the form of a *feuilleton* (a mixture of literary and journalistic writing), are representative for the output of the writer whose contribution to Polish culture is of great importance.

The author concentrates on the initial fragments found between the title as well as the accompanying information note, and the metatextual discourse summarizing the plot of the play or the literary text under review. These passages constitute an overall introduction; they hint at the perception and interpretation of the play/literary text and establish a relationship between the journalist (the subject of the narration) and the reader. Along with the ending, these structural elements provide the frame for the review.

The article investigates the methods of establishing contact with the reader, such as the distinctive use of personal pronouns within the exposition. The author scrutinizes the function of pronouns such as inclusive and exclusive „we”, as well as the types and importance of initial sentences. The presentation is supported with examples of a concept-centered *feuilleton*. The analyzed examples reflect the stylistic features of theatre reviews written by Boy: vividness, emotionalism, persuasiveness and poignance.



O Autorze

Monika Gryboś - studentka filologii polskiej z edukacją kulturową na Uniwersytecie Rzeszowskim. Prelegentka na ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych. Praca złożona do druku: "Uwagi na temat języka zawarte w felietonach Tadeusza Żeleńskiego (Boya)" - referat wygłoszony na VII międzynarodowej konferencji naukowej z cyklu "Humanista wobec tradycji i współczesności": "Tekst - gatunek - dyskurs na przełomie XX i XXI wieku" (Lublin, 16-17 XII 2010). Zainteresowania badawcze: semantyka tekstu, badania nad idiolektem, kultura języka.  
E-mail: monika.grybos@poczta.onet.pl