

i prawdy. Jednakże Giraudoux podbudował dialektykę swych dramatów racjonalistyczną filozofią, przewyżającą straszliwy pesymizm Pirandella. „Giraudoux breaks the mirror of the *teatro dello specchio* to find the logic conclusion” (s. 36). Tą konkluzją logiczną jest świat ulepszony, wysublimowany, świat, który nie istnieje, ale mógłby istnieć. Dramat przeciwieństw Giraudoux to również dramat idei, w którym procesy myślowe do pewnego stopnia zastępują akcję. Iluzoryczny, udoskonalony świat Giraudoux pełen jest aluzji i podobieństwa do prawdziwego świata. Na przeciwieństwach i kontrastach opiera się trzon dramatycznej konstrukcji: wojna — pokój (*Wojny trojańskiej nie będzie*), życie — śmierć (*Intermezzo*), cnota — zbrodnia (*Sodoma i Gomora*), dzień — noc (*Amfitrion* 38). Dialektyka ta przenika do stylu i języka Giraudoux. Język jest metaforyczny jak język poezji, a jednocześnie intelektualny, polemiczny, jak skonstruowana przez Giraudoux wizja świata.

Referowane tu zagadnienie przedstawione zostało przez autora w sposób przekonywający, mimo pozornie sztucznego zestawienia twórczości Pirandella i Giraudoux. Teatr obydwóch tych wielkich dramaturgów wytryska z podobnego filozoficznego podłoża mimo krańców różnych konkluzji. Rozdział „From Pirandello to Giraudoux” należy — jak już wspomniałam — do najciekawszych fragmentów pracy Lumleya. Znacznie słabiej wypadły rozważania na temat Sartre’a. Autor, nie uznając filozofii egzystencjalnej, nie przeanalizował dość głęboko konstrukcji dramatycznej jego utworów, przenosząc ciężar dyskusji raczej na zagadnienia ideowe i tematyczne. Doprowadza to do ogólnikowych wniosków, jak np. w związku z *Huis Clos*: „The play presents an endless repetition, a study in monotony which, far from being monotonous, is in fact intensely dramatic and most seducing” (s. 163). Zarzuca Sartre’owi spływanie problemu w *Putaine respectueuse*, w *Muchach* widzi przerost abstrakcji, w *Więźniach z Altony* uwikłanie pisarza we własne tezy o wolności wyboru. Założenia natury filozoficznej i światopoglądowej Lumleya zadecydowały w ocenie dzieł Sartre’a na niekorzyść autora. Brak tu wnikliwej i głębo-

kiej analizy, z jaką przystąpił do omówienia dramaturgii Giraudoux, Anouilha, Garcia Lorki, Artura Millera czy O’Neilla. W znacznie jeszcze większym stopniu czynniki te zaciążyły na ocenie epickiego teatru Brechta. Lumley widzi w nim przede wszystkim podporządkowanie elementów dramaturgicznych dominujących efektem reżyserskim. Nie umiał dojrzeć znaczenia i pozycji Brechta w współczesnym teatrze, nie potrafił przyzwyczyć swych własnych uprzedzeń.

Mimo sprzeciwu, które budzą niektóre partie *Trends in the 20th Century Drama*, należy przyznać, że jest to interesujący przegląd problemów współczesnej dramaturgii. Pasjonujące zagadnienie: „renesans czy upadek współczesnego dramatu” — zostało tu przedstawione i omówione. Jak większość krytyków zajmujących się problematyką dróg rozwojowych współczesnego teatru Fryderyk Lumley stwierdził ogromne bogactwo jakościowe i ilościowy wzrost repertuaru, sprecyzował swe stanowisko i postulaty w stosunku do zadań, a nawet i obowiązków współczesnego teatru.

Wanda Lipiec, Łódź

Milan Kundera, UMĚNÍ ROMANU. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou. Československý spisovatel, Praha 1960.

Milan Kundera ist ein Dichter. Er hat zwei Bände von Gedichten und eine *Poeme über Julius Fučík* veröffentlicht, ein Drama geschrieben und wiederholt sehr anregend in literarische und künstlerische Diskussionen eingegriffen. Besondere Aufmerksamkeit erregte mit Recht seine Studie *Zum Streite der Erben* (*O sporech dědických*), die gegen Ende des Jahres 1959 in der Zeitschrift „Nový život” erschienen war. In diesem Beitrag beschäftigte sich Kundera mit dem Verhältnis der gegenwärtigen sozialistischen Literatur zu der modernen Kunst aus den letzten Jahrzehnten des 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Das vorliegende Buch stellt in mehr als einer Richtung eine Weiterführung jener Studie dar. Am allgemeinsten darin, dass es ebenfalls neue Anregungen gibt, in

den lebendigen literarischen Prozess eingreift und sich einer aktuellen Problematik zuwendet, die dringend ihre Lösung heischt. Vladislav Vančura selbst, dessen prosaisches Werk den Ausgangspunkt und das Hauptthema des Buches bildet, galt jahrelang als eine der „offenen Fragen“ der tschechischen Literaturgeschichte. Manche waren da ziemlich ratlos: sie beugten sich mit aufrichtigem Respekt vor der politischen Reife und menschlichen Grösse dieses Schriftstellers, der im Jahre 1942 von den deutschen Faschisten hingerichtet worden war; gleichzeitig bezeichneten sie jedoch sein Werk als exklusiv und gekünstelt, hatten nur wenig Vertrauen zu seinen Formexperimenten und nahmen an, dass er zu sehr in dem sprachlichen Neuerertum behaftet blieb. Kundera löst diese Frage auf einer breiteren Grundlage, indem er Vančura in den Entwicklungsgang der modernen Romanepik eingliedert und sein Werk als eine ihrer bedeutendsten Stufen aufzeigt. Auch in diesem Punkte handelt es sich um eine Weiterführung der Arbeit von 1955. Schon dort formulierte nämlich Kundera die Überzeugung, dass nach einer langen Zeitspanne, in der der Begriff der Poesie verengt und fast ausschliesslich mit dem Begriff der Lyrik identifiziert wurde, unsere Zeit einen neuen grossen Aufschwung und Entfaltung epischer Formen bringen wird. Dort hat er auch dargelegt, worauf seine Überzeugung fusst: die gegenwärtige Literatur ist, wie die Literatur jeder fortschreitenden Epoche, objektiv orientiert, sie will die Welt „aussagen“; das geeignetste Mittel zur Bewältigung der objektiven Realität in der Kompliziertheit ihrer Beziehungen stellt die Fabel dar. In der erwähnten Studie handelte es sich zwar um die Versepiik; dies kann jedoch nichts an der Tatsache ändern, dass er schon bei jener Gelegenheit Gedanken formuliert hatte, die später zu Hauptthesen seines Buches über die Kunst des Romans wurden. Wir können diese Thesen folgendermassen zusammenfassen: Der moderne Roman ist im Verfall, die epische Erkenntnis wie auch die epische Form befinden sich in einer Krise. Diese Krise ist gesellschaftlich bedingt. Ein Schriftsteller, der diese Krise und diesen Verfall überwinden will, muss vor allem die ver-

lorengegangene engagierte, miterlebende, aktive Beziehung zur Welt wiederfinden. Er muss also die Krise der Weltanschauung überwinden. Gleichzeitig muss er aber auch die Art und Weise finden, wie der gegenwärtige Mensch in der Totalität seines privaten und öffentlichen Lebens durch episches Erzählen „auszusprechen“ ist. Den grössten Widerstand leistet auf diesem Wege nach Kundera der Stoff selbst: die starre, totgewordene Realität der bürgerlichen Welt bietet nur wenig Gelegenheit zu einem solchen lebendigen und gesamtgesellschaftlichen Erzählen.

Kunderas Ausgangspunkt ist Balzac als Repräsentant der Romanepik vor ihrem Verfall. Bei Balzac findet Kundera vor allem frei handelnde Helden; diese Helden sind gleichzeitig aufs engste und mannigfaltigste mit öffentlichen Angelegenheiten, mit dem gesellschaftlichen Leben verknüpft. Balzacs Helden haben das Gefühl einer initiativen Beteiligung an der Geschichte, sie nehmen teil an ihrer Gestaltung. Auf Grund dieser Überlegungen kommt dann Kundera zu einer Verallgemeinerung, die er mit Hegels Worten ausdrückt: „jede grosse Epik [...] erhält das Geschehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit im Zusammenhange mit der in sich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anschauung gelangen muss“.

In der prosaischen Literatur nach Balzac ist diese Einheit des menschlichen Lebens und der Geschichte gestört. Als Wendepunkt ist hier das Jahr 1848 anzusehen (wobei hinzuzufügen ist, dass diese Feststellung in vollem Umfang nur für die hochentwickelten westeuropäischen Länder zutrifft). Nach 1848 hat sich die kapitalistische Gesellschaft stabilisiert, die Menschen hatten nicht mehr die Möglichkeit, „Geschichte zu machen“. Auf der einen Seite stehen also Menschen, auf der anderen Seite fertige, starre, bürokratisch gewordene Institutionen. Die Geschichte geht gleichsam an dem Menschen vorbei, der Mensch ist in einen winzigen Lebensraum, in seine privaten Interessen und Ziele zusammengedrängt. Die Gesellschaft bietet keinen Raum für initiative, freie und bedeu-

tende Taten. Als gesellschaftliches Massenerlebnis kommt nunmehr die Langweile auf. Es gibt keinen Raum für initiative Helden. Die Totalität der epischen Welt zerfällt. Schon bei Zola verliert der Mensch die Möglichkeit, die Welt mitzubilden und zu verändern. Die gesellschaftlichen Institutionen sieht Zola nicht mehr als wechselseitige Beziehungen der Menschen, sondern als einen — detailliert gezeichneten — Hintergrund, an dem sich dann zufällige Schicksale kleiner, unbedeutender Menschen entfalten. Von da aus entwickelt sich dann der Roman in zwei entgegengesetzten Richtungen. Die erste Linie stellt der sozialdokumentarische Roman vor, der keine Handlungen entfaltet, sondern einen bestimmten Ausschnitt aus dem Lebensmilieu beschreibt (Unanimisten, Neue Sachlichkeit, Dos Passos, die sowjetische Avantgarde). Diese Tendenz gipfelt in der Verwandlung des Romans in eine grosszügige künstlerische Reportage. Die zweite Linie bildet der introspektive Roman, der sich im Gegenteil auf die minutiöse Analyse des Innenlebens seiner Gestalten konzentriert (Proust, Joyce). In beiden Fällen geht jedoch die Fähigkeit verloren, die Totalität und Einheit zu sehen; parallel damit verschwindet auch die Reichhaltigkeit wie auch der fesselnde und dramatische Charakter der Handlung.

Aus den bisherigen Darlegungen Kunderas geht hervor, dass die Erneuerung der Epik nur dort einsetzen kann, wo sich die Möglichkeit bietet, die starren Beziehungen der kapitalistischen Gesellschaft zu zerstören, die Geschichte in Bewegung zu setzen und dem Menschen wieder eine aktive Beteiligung an der Geschichte zu ermöglichen. Aber selbst nach der Erfüllung dieser Grundvoraussetzung, selbst nachdem der Ausgangspunkt des Schriftstellers in seiner Überzeugung von dem möglichen und notwendigen Fortschritt liegen wird, wird die Erneuerung der Epik in Abhängigkeit von der Verschiedenheit der konkreten Bedingungen verschiedentlich verlaufen. Gorki konnte unmittelbar an den grossen klassischen russischen Roman anknüpfen, so dass es bei ihm keinen Bruch oder Widerspruch zwischen dem Klassischen und dem Modernen gab; klassische Prinzipien vereinigte er mit den Mitteln der radikalsten Prosaiker des XX.

Jahrhunderts. Der sog. Realismus in der tschechischen Prosa aus der Jahrhundertwende kann dagegen wegen seines beschreibenden und genrehaften Charakters mit dem russischen Realismus gar nicht verglichen werden. Die Möglichkeit eines Anlehns an die Tradition fehlte also bei Vančura vollkommen. Es fehlte ihm jedoch auch Gorkis riesige Lebenserfahrung und folglich auch seine unmittelbare Beziehung zu einem weiten Leserkreis. Als Künstler reifte er in der Mitte der literarischen Avantgarde, die in Böhmen mehr als anderswo mit der revolutionären Bewegung und mit der Kommunistischen Partei verknüpft war. Das eigentliche Mittel, sich aus der Krise der Epik zu befreien und der epischen Kunst ihre verlorene Grösse und Pathos wieder zu erobern, findet Vančura unter diesen Umständen in dem Lyrischen. Auch diese Tatsache weiss Kundera in ihrer allgemeinen Bedeutung zu deuten, indem er auf die Vorherrschaft der lyrischen Dichtung in den meisten literarischen Strömungen des XX. Jahrhunderts hinweist; auch hier findet er eine Gesetzmässigkeit und soziale Determiniertheit. Die Erstarrung in dem „fertigen“ Mechanismus der bürgerlichen Gesellschaft und ihr ungünstiger Einfluss wirkten sich jedoch in den einzelnen Künsten nicht in gleichem Masse aus. Dieselbe Situation, die den Künstler von der Gesellschaft trennt und ihn in Einsamkeit wirft und auf diesem Wege ihm die Möglichkeit einer grossen epischen Wahrnehmung der Welt nimmt, führt ihn gleichzeitig dazu, die Welt desto intensiver lyrisch wahrzunehmen, d. h. sein eigenes Ich inniger zu erleben. Das gesteigerte Erlebnis des eigenen Ich hält Kundera überhaupt für das Merkmal der Lyrik aus den letzten hundert Jahren; aus diesem Grund scheinen wohl erst die sog. *Poètes maudits* das Wesen der Poesie, bzw. der Lyrik entdeckt zu haben: die Welt ist geteilt, die einzelnen Aspekte der Realität sind voneinander isoliert — aber eben diese verselbstständigten, isolierten Elemente wirken auf den lyrischen Dichter noch suggestiver. Es entsteht eine neue Kunst der Metapher, eine Kunst der kondensierten „Abkürzung“, die Phantasie wird in bisher ungeahntem Masse entfesselt. Das spezifische Gewicht

der lyrischen Emotion erhöht sich. Dabei darf man aber nicht ausser acht lassen, dass die verengte und partielle Sicht der Welt gleichzeitig ein Ausdruck und Folge der ideologischen Grenzen der modernistischen Strömungen war.

Dieses Hindernis musste auch Vančura überwinden. Das Lyrische war für ihn nur ein vorübergehender und beschränkter Notbehelf. Die Subjektivisierung der Prosa war ein Ersatz für die Fülle der objektiven Wirklichkeit; die Überwindung der Krise konnte nur durch Restituierung aller verlorenen Rechte der objektiven Realität in ihren Zusammenhängen und in ihrer Entwicklung erfolgen. Dies ist auch das Pathos der weiteren Entwicklung Vančuras. Die Lyrisierung war nur der Anfang eines Kampfes um die grosse Bewältigung eines kleinen Stoffes; das Ziel muss die Erneuerung der inhaltsreichen, „vollblütigen“ Handlung mit individualisierten Gestalten sein. Als Meilensteine auf dem Wege zur objektiven Epik bei Vančura bezeichnet Kundera die Werke Markéta Lazarová: *Útěk do Budína*, *Konec starých časů*, *Tři řeky* und den zweiten Teil der *Obrazy z dějin národa českého*. Immerhin bleibt jedoch diese Entwicklung durch das Lyrische und ihren avantgardistischen Ausgangspunkt dauernd gezeichnet. Indem sich Vančura auf die Tradition der Erzähler des 17. und 18. Jahrhunderts stützte, schuf er einen pathetischen Stil, in dem sich die erhöhte Anteilnahme des Verfassers durch die Hervorhebung der Rolle des Romanerzählers äussert. Auch in seinem positiven Lebensideal stützt sich Vančura sowohl auf den historischen Optimismus des revolutionären Proletariats, als auch auf die Tradition des epikuräischen Lebensgefühls, das sich in der Renaissance (für Vančura ist besonders Rabelais von besonderer Bedeutung), später in der Aufklärung und noch später bei Coster, France und Rolland kundgibt. Der grösste Experimentator der tschechischen Prosa, der die Konventionen seiner Zeit zerschmetterte, konnte sich gleichzeitig auf das klassische Kulturerbe berufen. Vančura baut sein Gefühl einer festen Gesetzmässigkeit der Dinge auf seinem Glauben an die harmonische Entfaltung des Menschen und auf dem Kampf für diesen

harmonischen und vollblütigen Menschen, für die Befreiung menschlicher Gefühle und Leidenschaften. Eben in diesem Punkte sieht Vančura eine innere Übereinstimmung zwischen Kundera und den führenden Repräsentanten der tschechischen Avantgarde, gleichgültig, ob es sich um Erscheinungen auf dem Gebiet der Wortkunst (Nezval, Biebl, Konrad), des Theaters (Voskovec und Werich, E. F. Burian), der Malerei (Filla) oder um den Kritiker und Publizisten Fučík handelte. Kundera steht sogar nicht an, von einer weltweiten Bedeutung dieser Generation der tschechischen Künstler zu sprechen, die er darin sieht, dass sie stärker als ihre Zeitgenossen in anderen Ländern durch die Tatsache der Oktoberrevolution und durch die Hoffnungen und den Optimismus, den die Oktoberrevolution erweckt hat, angeregt wurden. Kunderas Buch mündet dann in das Lob einer fortschrittlichen Modernität und in die Verteidigung des avantgardistischen Experiments. Kundera vergleicht Vančuras Experiment mit dem Neoklassizismus, der die Krise der modernen Kunst durch Nachahmung der klassischen Kunst lösen wollte: im Gegensatz zu dem neoklassizistischen Eklektizismus und äusserlichen, blutlosen Formalismus bemüht sich Vančura um die Erkenntnis der zeitgenössischen Realität, sucht in ihr gewichtige Konflikte und ist bestrebt, durch die Vermittlung dieser Konflikte die Realität in ihrem Wesen zu ergreifen. „Eben weil eine neue klassische Kunst — falls wir nicht den formalistischen Weg der Neoklassizisten gehen wollen — nicht durch Nachahmung zu erreichen ist, fordert der Weg zu ihr grosse Experimente, grosse künstlerische »Abenteuer«, die den Künstler zu einem neuen künstlerischen »Gesetz« führen“.

Milan Kundera brachte seine eigene Auffassung der schöpferischen Tat Vančuras und des Sinnes seiner künstlerischen Entwicklung. In dieser Hinsicht sind gegen seine Arbeit keine wesentlichen Einwände erhoben worden. Erst dort, wo er allgemeinere Fragen anschnidet, wo er also in weitere Entwicklungszusammenhänge hineingreift, wurden Stimmen des Widerspruchs laut. Die Ursache dessen ist zum Teil in der Gestalt des Buches selbst zu suchen, in ihrer der Absicht des Verfassers entspre-

chenden Unausgeprägtheit. Kundera hat keine Monographie geschrieben und wollte auch keine schreiben; eine wenn auch nur relativ erschöpfende Analyse der Persönlichkeit und des Werkes war nicht sein Ziel. Eine systematische Untersuchung des modernen Romans hat er jedoch ebenfalls nicht geschrieben. Er selbst bezeichnet das Buch als Erwägungen eines theoretisierenden Praktikers. Er greift auf und verfolgt nur einige der vorhandenen Probleme, und nur einige von diesen verfolgt er konsequent. Es ist sein vornehmstes Anliegen, Vančuras Werk „in den Proportionen der fundamentalen Entwicklungstendenzen des Romans in der Weltliteratur“ zu sehen. In Vančura selbst glaubt Kundera die grundlegenden Tendenzen und die Problematik des Romans im XX. Jahrhundert zu sehen. Er bewegt sich also gleichzeitig in zwei Richtungen, keine dieser Richtungen verfolgt er jedoch bis zum Ende. Er verzichtet auf Analysen und Beweise, die ihn einseitig entweder zum Besonderen oder zum Allgemeinen hin drängen könnten. Seine Darlegungen sind konzis und imponieren durch die Weite des Horizonts; sie zeichnet sich durch Kunst scharfsinniger Formulierungen und durch die Polarität von näherliegenden und entlegeneren Beziehungen aus. Die einheitliche Konzeption verbindet die einzelnen Essays in ein festes, übersichtlich gegliedertes Ganze. Die Kehrseite dessen ist aber auch eine gewisse Unabgeschlossenheit seiner Erwägungen und die Gefahr eines bestimmten Immanentismus. Kundera erklärt die Entwicklung in den Begriffen eines Prinzips, das er als seinen Ausgangspunkt angenommen hat, und zwar bis auf die Kosten der

historischen Konkretheit. Manches ist nur gestreift in gelegentlichen Hinweisen und Vergleichen, manche Behauptungen sind Hypothesen geblieben. Die angeführten Beziehungen konnten durch weitere, nicht minder bedeutende ergänzt werden: Vančuras Verhältnis zum Expressionismus bleibt z. B. unerwähnt. Auch was die theoretischen Voraussetzungen angeht, würde man eine grössere Exaktheit und eine mehr systematische Durcharbeitung begrüßen. Was jedoch keinem Zweifel unterliegt, ist der Kern der Untersuchungen Kunderas: die Richtigkeit seiner Charakteristik der dichterischen Erscheinung Vančuras in ihren Grundzügen und der anregende Charakter zahlreicher wertvoller Wahrnehmungen zur Geschichte und Theorie der neuzeitlichen Prosa, wie z. B. die Bewertung der Entwicklung der verflossenen Jahrzehnte, die Einschätzung des Fortschrittes, den man selbst in den Grenzen der Krise der Epik beobachten kann (die Entfaltung der Fähigkeit, die dingliche Welt zu ergreifen und zu evozieren; der relative Beitrag der introspektiven Romanschriftsteller), das Problem der Monumentalität usw. Kundera bereitet gegenwärtig sein zweites theoretisches Buch, dessen Grundthema die speziellen Probleme des Romans im XX. Jahrhundert bilden sollen. In dieser weniger breit angelegten und darum auch mehr detaillierten Arbeit wird er dann manche seiner in dem vorliegenden Buch formulierten Hypothesen nochmals aufgreifen, systematischer darlegen und wohl auch belegen und nach ihrer Tragfähigkeit befragen können.

*Milan Suchomel, Brno*