

reżyserską aż do pojawienia się w końcu lat dziewięćdziesiątych Niemirowicza-Dan-czenki i Stanisławskiego. W tym czasie MCHAT staje się kuźnią pomysłów reży-serskich w skali europejskiej, terenem zna-komitych inscenizacji szekspirowskich i nieza-pomnianych w dziejach teatru kreacji aktor-skich. Wspaniała postać wielkiego Kaczał-wa — Hamleta z 1912 r. i Juliusza Cezara za-myka niejako sceniczne dzieje Szekspira w car-skiej Rosji.

Bogaty obraz historii Szekspirowskich teks-tów dramatycznych i ich teatralnego kształtu to tylko część wielkiego opracowania *Szekspir i ruskaja kultura*. W jakim sensie pokazują zna-komici uczeni radzieccy bogactwo i złożoność tradycji szekspirowskiej w literaturze rosyjskiej? Jakie zagadnienia uwypuklono? Odpowiedział na to zwięźle K. Rowda w dwóch swoich stu-diach w rozdziale VII i VIII. A więc pokazano i rozwinięto problematykę następującą: 1. bez-pośrednie oddziaływanie twórczości Szekspira w wypowiedziach autorów; 2. ideowo-arty-styczny wpływ twórczości Szekspira na pisarzy; 3. reminiscencje szekspirowskie; 4. naśladow-nictwa; 5. utwory oparte na szekspirowskich motywach i obrazach.

Prześledzenie tych spraw wraz z krytyką li-teracką na przestrzeni 150 lat było zadaniem ze wszech miar godnym uznania i podziwu. Ale praca uczonych radzieckich zawarta w to-mie *Szekspir i ruskaja kultura* jest nie tylko wiel-kim dziełem nauki i bogatym wkładem w dzieje światowej szekpirologii. Jest to piękny hołd złożony angielskiemu dramaturgowi w 400-le-cie jego urodzin. M. P. Aleksiejew, redaktor tego znakomitego dzieła, dowiódł prawdy pię-knego Chaucerowskiego cytatu i oddał wraz ze swymi współpracownikami Szekspirovi, co jest w dziejach rosyjskiej kultury — szekspi-rowskie.

Wanda Lipiec, Łódź

STYL I KOMPOZYCJA. KONFERENCJE TEORETYCZNOLITERACKIE W TORU-NIU I W USTRONIU. (STIL UND KOM-POSITION. LITERARTHEORETISCHE KONFERENZEN IN TORUŃ UND USTRO-NIE). Redaktor Jan Trzynałowski. Wroc-ław—Warszawa—Kraków 1965, ss. 356.

Literartheoretische Konferenzen jüngerer Wissenschaftler der polnischen Philologie ha-ben in der polnischen Hochschulpraxis erst eine vierjährige Tradition. Die Initiative zu diesen alljährlichen Treffen ging von dem her-vorragenden polnischen Literaturhistoriker, Kenner der Geschichte des Buches und Literatur-theoretiker, Professor Kazimierz Budzyk, aus. Professor Budzyk hatte vor allem ein Ziel vor Augen, und zwar die Aktivierung literartheore-tischer Interessen und Forschungen bei den jungen polonistischen Universitätskadern im Zusammenhang mit der Entwicklung dieser Forschungen in Polen und in der heutigen Welt. Der Plan, den Professor Budzyk bereits 1959 vollständig ausgearbeitet hatte, wurde drei Jahre später verwirklicht. Im Februar 1962 fand die erste literartheoretische Konfe-renz in Rogów statt; organisiert wurde sie von dem von Prof. Budzyk geleiteten Lehrstuhl für Literaturtheorie an der Universität zu Warszawa.

Die wissenschaftliche Ausbeute dieser Konfe-renz bildeten 15 Referate, in denen die Pro-blematik der alten und neuen Prosa, Fragen der Stilistik, Verslehre und Literaturkritik erörtert wurden.

Die folgende Konferenz der jüngeren Wissen-schaftler fand im Jahre 1963 in Toruń statt. Während derselben wurden 32 wissenschaftliche Referate und Mitteilungen vorgetragen. Eine imposante Leistung! Um aber in Zukunft einer allzu großen Programmüberlastung vorzubeu-gen, wurde beschlossen, die Problematik der nächsten Konferenzen mehr in eine Bahn zu lenken.

Die dritte Tagung wurde 1964 in Ustronie abgehalten. Ihr Programm umfaßte Probleme des Romans, einige Fragen aus der Stilistik, Grenzgebiete von Literatur und Film und schließlich didaktische Probleme. Es muß her-vorgehoben werden, daß die didaktische Proble-matik als ständiger Punkt in die Programme aufgenommen wurde. An den Konferenzen nahmen auch junge tschechische und slowa-kische Literaturtheoretiker teil.

So arbeitete sich schließlich die endgültige, allgemeine Form dieser Tagungen aus. Eine weitere wertvolle Initiative von Professor Bu-dzyk ist außerdem sein Projekt, die Dokumenta-tion dieser Treffen gedruckt in Buchform heraus-

zugeben, wobei die interessantesten Referate veröffentlicht werden sollten. Auch dieser Vorschlag wurde verwirklicht. Der Band *Styl i kompozycja (Stil und Komposition)* ist eben das Ergebnis der beiden letzten Konferenzen.

Das Prinzip der Materialaufteilung gibt die Redaktion in der Schlußbemerkung wie folgt an: „Die Anlage des Buches wurde in erster Linie durch die Chronologie derjenigen literarhistorischen Materialien bestimmt, die zum Forschungsobjekt einzelner Abhandlungen wurden, in zweiter dadurch, in welchem Grad die theoretische Titelproblematik allgemeinen bzw. besonderen Charakter hat. Auf diese Weise entsteht nach Ansicht der Redaktion unter den thematisch und stofflich verschiedenartigen Abhandlungen ein übersichtliches und folgerichtiges Ganzes“.

Diesen Grundsatz weist bereits das Inhaltsverzeichnis auf: H. Dziechcińska, *Der Utilitarismus der Prosa des XVI. Jahrhunderts und die belletrisations-epischen Prozesse*; J. Rytel, *Über einige Merkmale der barocken Kunstprosa*; A. Cieński, *Stilistische Funktionen der Sentenz in I. Krasickis Roman „Mikolaja Doświadczyskiego przypadki“*; T. Kostkiewicz, *Zur Gattungsproblematik des polnischen beschreibenden Gedichtes*; A. Bartoszewicz, *Die Gattungseigenart des Romans in der Literaturtheorie in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*; A. Bartoszewicz, *Zur Frage der Beschreibung in der Literaturtheorie und der literarischen Praxis in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*; T. Skubalanka, *Zum Begriff des Modells in der Stilistik*; O. Švejková, *Einige Bemerkungen zur Problematik der Texte bei der Vorbereitung kritischer Klassikerausgaben*; O. Čepan, *Ein Beitrag zur Typologie literarischer Schulen*; B. Štorek, *Textologie und Stilistik*; E. Siemińska, *Eine Hypothese der Filminspiration im Drama „Róża“ von S. Żeromski*; A. Šebestova, *Zur Poetik der lyrischen Prosa*; H. M. Małgowska, *Der Erzähler der poetischen Prosa im frühen Schaffen von J. Iwaszkiewicz*; M. Červenka, *Der freie Vers des tschechischen Symbolismus*; A. Okopień-Sławińska, *Gedanken zur Theorie des zeitgenössischen Gedichtes*; M. Grygar, *Die Struktur der epischen Prosa und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit*; J. Speina, *Die Struktur des avantgardistischen Romans (S. I. Witkiewicz)*; A. Haman, *Ein Beitrag*

*zum Problem der ästhetischen Semantik der Form der Romanprosa*; M. Książek-Czermińska, *Arten zur Gestaltung der Fiktion in den historischen Romanen von Parnicki*; M. Kacer, *Der Aufbau des Dialogs im zeitgenössischen tschechischen lyrischen Drama*; J. Bartmiński, *Probleme der Archaisierung der Sprache im Roman*; R. Handke, *Neologismus und die Sprache der Wissenschaft und Technik in der Stilisierung der phantastisch-wissenschaftlichen Prosa von Stanislaw Lem*; A. Bereza, *Parodie und Struktur der Groteske*; A. Bereza, *Die stilistische Schablone in der sogenannten populären Prosa*; M. Grygar, *Die Reportage als literarische Gattung*; T. Cieślakowska, *Tendenzen zur Theatralisierung im zeitgenössischen Roman*; E. Balcerzan, *Die Frage der „Wichtigkeit“ der Elemente der dargestellten Welt*; L. Doležel, *Einige Grundsätze der Strukturanalyse des literarischen Werkes*; P. Wert, *Grundlagen der Typologie des Fernsehspiels*; P. Wert, *Das Fernsehspiel als Darbietungsform der literarischen Epik*; M. Ingot, *Übungen aus der polnischen Literaturgeschichte an den Universitäten*.

Aus dem Vorgenannten geht hervor, daß das Prinzip der chronologischen Anordnung konsequent durchgeführt wurde. Schwer zu beantworten aber ist die Frage nach der Richtigkeit dieses Prinzips. Nach der Lektüre der Einführung des Redakteurs J. Trzynadłowski, der den untrennbaren Zusammenhang zwischen Literaturgeschichte und -theorie stark betont, drängt sich die obige Frage von selbst auf. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Diskussion zum Thema, daß evtl. eines der Wissensgebiete einem anderen dient, längst gegenstandslos geworden ist. Die Schwierigkeit beruht darauf, daß die Themen einiger Referate so formuliert sind, als ob das theoretische Problem gegenüber dem literarischen Material, das nur eine veranschaulichende Rolle spielt, eine übergeordnete Stellung einnimmt. Als Beispiel sei nur der Titel der übrigens sehr interessanten Arbeit von A. Bereza, *Parodie und Struktur der Groteske*, angeführt. Der Verfasser erörtert hier die Begriffe „Groteske“ und „Parodie“ als Gattungskategorien. Ohne auf die Richtigkeit einer solchen Betrachtungsweise der Groteske einzugehen, muß festgestellt werden, daß die Groteske eine längere Tradition als der Roman

besitzt. Im Titel müßte also angegeben werden, aus welcher Epoche das literarische Material gewählt wurde.

In Bezug auf das im Bande *Stil und Komposition* veröffentlichte Material wäre es wohl richtiger, das Ganze nach dem Grundsatz theoretischer Aspekte anzuordnen.

Gehen wir aber zur Frage der Materialanordnung selbst über. In den Band wurden insgesamt 31 Arbeiten aufgenommen, davon 21 Referate mit vollständigem Text und 10 Zusammenfassungen. Einen äußerst interessanten Vergleich zwischen den wissenschaftlichen Werkstätten liefern die Arbeiten der an beiden Konferenzen aktiv beteiligten tschechischen und slowakischen Literaturtheoretiker. Dafür sind der Redaktion eigens anerkennende Worte auszusprechen.

Unter den in den Band aufgenommenen Referaten ist mehr als eines als novatorische und Entdeckerarbeit anzusehen. Es wäre natürlich unmöglich, das ganze Material auch nur allgemein zusammengefaßt darzustellen. Wir beschränken uns daher lediglich auf zwei Arbeiten, deren Wahl mit einem Werturteil nichts zu tun hat, sondern lediglich durch das engere Interessengebiet des Rezensenten bestimmt wurde.

Eine der wenigen Arbeiten, die in diesem Band den Fragen der Poesie gewidmet wurde, sind *Gedanken zur Theorie des zeitgenössischen Gedichtes* von A. Okopień-Sławińska. In Klammern erläutert die Verfasserin: „Am Beispiel der Dichtung von Przyboś“ (einem hervorragenden zeitgenössischen polnischen Dichter, der den deutschen Lesern aus Nachdichtungen von Karl Dedecius bekannt ist).

Der erste Teil des Referats, *Gedicht — Prosa* betitelt, beginnt mit der Feststellung: „Das heutige Gedicht erhält seine Gedichts-Identität als besondere Sprachgattung durch seine Opposition zur Prosa“. Die Offensichtlichkeit dieser Feststellung ist nur eine scheinbare, wenn wir versuchen, den vieldeutigen Begriff Prosa präzise zu definieren. Von den Aufgaben der Prosa in der Auffassung von Przyboś ausgehend, definiert die Autorin die Prosa als eine „gewisse diametrale Aussage-möglichkeit“, die sich „mit keiner bestimmten ihrer Gattungen“ deckt, und geht zur Bespre-

chung der charakteristischen Merkmale des zeitgenössischen Gedichtes über: „Der auffallendste Charakterzug des zeitgenössischen Gedichtes ist die Depretiation der versbildenden Rolle rhythmischer Ordnungen“. Dies ist nicht eindeutig, denn sowohl Przyboś als auch Peiper (einer der Gründer der polnischen Avantgarde) äußern sich oft über den Rhythmus in der zeitgenössischen Poesie. Sie geben dem Begriff Rhythmus eine so weite Bedeutung, daß er seine Brauchbarkeit als Forschungskategorie fast verliert. Dieser neue Begriff des Rhythmus bedeutet nicht mehr „eine zweckmäßig organisierte, reguläre Wiederholung identischer Klanganordnungen“, sondern eine „spezifische Klangkontur poetischer Aussage, ohne die Art und Weise ihrer Organisation zu bestimmen“.

Im weiteren Verlauf ihrer Erwägungen verwirft die Verfasserin diesen allzu breiten Rhythmusbegriff und analysiert die Rhythmik der Werke von Przyboś, indem sie darin — gleichsam gegen den Dichter — nach gewissen rhythmischen Schemen sucht. Zwar fehlen bei Przyboś vollkommen reguläre Muster, aber man kann bei ihm (besonders in den ersten Sammlungen) Gedichte finden, in denen „verschiedenartige Modifikationen regelmäßiger Versifikationssysteme“ deutlich wahrnehmbar sind.

Weiterhin behandelt die Autorin die Einteilung in Verse. Die primäre Rolle spielen hier semantisch-intonatorische Aspekte. An die zweite Stelle ist die Funktion der Absonderung rhythmischer Einheiten zu setzen. Von der zweiten Funktion kann nur dann gesprochen werden, wenn das Bestreben zu rhythmischen Vergleichen beobachtet wird.

Wesentlich ist bei Przyboś die lautliche Organisation, das euphonische Ordnen der Lauteinteilungen. Die Gedichte haben ihre allgemeine Tonart. Die Autorin unterstreicht, daß die lautliche Organisation des modernen Gedichtes — stärker als im traditionellen Gedicht — die Verbindungen mit dem Bereich der poetischen Semantik aufweist, weil die „konventionellen Modelle der Gedichtssysteme“ den „Klang“ von der „Bedeutung“ nicht mehr abgrenzen.

In einen völlig anderen Problembereich führt uns die Arbeit von A. Bereza *Parodie und Struktur der Grotteske*. Der Verfasser erwähnt in der

Einleitung die Mißverständnisse beim Gebrauch der Begriffe „Parodie“ und „Groteske“, er erklärt, daß „irgendwelche terminologische Erwägungen“ nicht der Zweck seiner Arbeit seien. Das Wesentlichste sei für ihn „die Feststellung der Kontakte zwischen Parodie und Groteske als einer zwischengattungsmäßigen Erscheinung“. Die Suche nach diesen Kontakten beschränkt der Verfasser auf diejenigen Werke, die sich auf dieselben gesellschaftlichen Erscheinungen beziehen oder dieselben phraseologischen Verbindungen benutzen, sowie auf solche, die dieselben strukturellen Eigenschaften oder Funktionen besitzen. Die erste Kontaktart bezeichnet Bereza als genetischen, die zweite als strukturellen Kontakt.

Der genetische Kontakt beschränkt sich auf die Parodien mit breiter Adresse, also auf solche, deren Objekt „die Formen der Gebrauchsliteratur (Presse, Kalender) und phraseologische Verbindungen sind, und ihre Adresse vor allem gesellschaftliche Erscheinungen umfaßt“. Die „Parodien einzelner Werke oder des individuellen dichterischen Stils“ dagegen haben keinen genetischen Kontakt mit der Groteske.

Im zweiten Teil der Arbeit untersucht der Verfasser die Adresse der Parodie. Sie bildet eine der Eigenheiten, die die Parodie der Groteske nähern kann. Der Begriff der Adresse ist mit „einer bestimmten Auffassung der Evokativität des literarischen Werkes“ verbunden. Das bedeutet aber keine Identifizierung von Adresse und Konkretisierung des Empfängers. Es geht hier nur um die Betonung, daß die Adresse nicht eine ausschließlich im Bewußtsein des individuellen Empfängers existierende Erscheinung ist. „Im Gegenteil — das Bestehen der Adresse und ihre Programmierung beruht auf der Berufung der durch die Struktur des literarischen Werkes gesellschaftlich festgelegten Wertsysteme oder objektiv bestehender und im allgemeinen Bewußtsein lebender Bedeutungen“.

Die Rolle des Evokationsprogramms erfüllen in der Parodie in erster Linie die das parodistische Modell identifizierenden Elemente. Die Identifikationsmittel können gleichzeitig auch die Funktion der Negationsmittel erfüllen. Die Untersuchung der Eigenschaften der parodistischen Identifikation und Negation erlaubt

es, den Begriff der parodistischen Adresse näher zu bestimmen. „Die parodistische Adresse ist ein Gegenstand (eine Erscheinung, Eigenart), der durch die Identifikation programmiert und durch die Negation valiert wird“.

Parodien mit engerer Adresse sind Parodien eines konkreten Werkes und Parodien individuellen Stils. Parodien mit weiterer Adresse dagegen sind solche, deren Objekt Gattungsabarten und schließlich phraseologische Verbindungen sind.

In den Parodien mit weiterer Adresse beobachten wir eine wesentliche Veränderung: die Negation tritt in den Bereich des vorgestellten Subjekts. Neben der Absonderung des Subjekts ist noch eine Erscheinung feststellbar — die Realisierung der Metapher. Der Autor schlägt folgende Definition für dieses Phänomen vor: „Die Realisation der Metapher ist ein objektiv bestehendes, absichtliches und zweckmäßiges Element des Werkes (seiner Struktur), das sich an die gesellschaftlich festgestellten Bedeutungssysteme rückt“.

Die Realisierungen der Metapher sind besonders zahlreich in den die phraseologischen Verbindungen benutzenden Parodien vertreten. Diese Erscheinung läßt sich dagegen in den Parodien mit engerer Adresse nicht beobachten. Aus dieser Feststellung zieht der Verfasser die Schlußfolgerung, daß ein Zusammenhang besteht zwischen der Realisierungsmöglichkeit der Metapher und der Absonderung des Subjekts einerseits und dem Umfang der parodistischen Adresse andererseits.

Die Realisierung der Metapher soll als Endetappe der Gestaltung parodistischer Negationsmittel betrachtet werden. Die anderen parodistischen Negationsmittel sind: Vervielfältigung, Intensivierung, Bedeutung *O*, d.h. die ausschließlich stilistische Bedeutung, schließlich die unrichtige Konnotation.

Die in der Parodie mit breiterer Adresse vorkommenden beobachteten Erscheinungen weisen auf ihre allmähliche Trennung vom identifizierten Modell hin, auf die allmähliche Umgestaltung der Ironie in ein selbständiges Werk. Zu einer gänzlichen Verselbständigung kann es aber nicht kommen. Eine Grenze dieser Unabhängigkeit setzen die Gattungsgesetze der Parodie.

Im letzten Teil der Arbeit zählt der Verfasser diejenigen Eigenschaften der Groteske auf, die er früher stillschweigend angenommen hat: die Absonderung des vorgestellten Subjekts und sämtliche Konsequenzen der Realisierung der Metapher in der Groteske. Hier liegt, seiner Meinung nach, die Grenze zwischen der Groteske und der Parodie mit breiterer Adresse.

Zum Schluß dieser zwangsläufig allzu fragmentarischen Besprechung des Bandes *Stil und Komposition* muß betont werden, daß der Wunsch der Redaktion, der Band möge nicht so sehr ein „Gedenkbuch“, sondern vielmehr ein realer Beitrag zur literaturtheoretischen Forschung werden, alle Aussichten hat, in Erfüllung zu gehen. Hervorzuheben ist zusätzlich das rege Interesse für die Forschungsproblematik, die mit solchen zeitgenössischen Formen wie Filmwerk und „Fernsehspiel“ verbunden waren (P. Wert, E. Siemińska). In den polnischen theoretischen Forschungen wird diesen Problemen ein immer größerer Platz eingeräumt, die führende Rolle spielt hier Zakład Wiedzy o Filmie (Abteilung für Filmwissenschaft) der Universität in Łódź. Aus diesem Zentrum stammen die in dem besprochenen Bande diesbezüglichen, veröffentlichten Arbeiten.

Stanisław Gebala, Wrocław

Ludovic Janvier, UNE PAROLE EXIGEANTE. LE NOUVEAU ROMAN, Paris 1964, Éditions de Minuit, ss. 184.

Wśród licznych esejów o najnowszej prozie francuskiej na uwagę zasługuje dojrzały debiut Janviera — *Nowa powieść*. Tom otwiera obszerny wstęp, w którym autor przedstawia najważniejsze cechy warsztatu literackiego grupy pisarzy zaliczanych do „nouveau roman”. (*Notes sur la méthode; L'Antihéros est anonyme; Errance et question; Le Point de vue du policier; L'Abyme et le miroir*). Następnie Janvier przechodzi do omówienia twórczości czworga najbardziej reprezentatywnych autorów tej grupy, są to Nathalie Sarraute (*Nathalie Sarraute ou l'intimité cruelle*), Claude Simon (*Vertige et parole dans l'oeuvre de Claude Simon*), Alain Robbe-Grillet (*Alain Robbe-Grillet et le couple fascination — liberté*) i Michel Butor (*Michel Butor, une dialectique du livre*). Trzecią część

książki stanowi podsumowanie i próba wskazania najodpowiedniejszych metod badawczych dla omawianej prozy (*L'Histoire ou la parole*).

Z wyraźną troską o syntetyczne ujęcie problematyki „nowej powieści” autor wylicza te cechy omawianej prozy, które odróżniają ją od powieści tradycyjnej, pojętej jako instrument przekazywania pewnych treści poznawczych w kategoriach prawdy i prawdopodobieństwa. Aby to uzmysłowić, autor wprowadza i konsekwentnie stosuje metodę polegającą na rozpatrywaniu utworów litrackich z dwóch punktów widzenia: w „płaszczyźnie zdarzeń” (*le plan de l'événement*) i w „płaszczyźnie pisma” (*le plan de l'écriture*), przy czym ta druga pojęta jest jako warstwa języka i techniki narracyjnej.

Zmiany, zachodzące we współczesnej nowatorskiej prozie francuskiej, dotyczą obu płaszczyzn. Zdarzeniowość i związane z nią zagadnienia prezentacji, motywacji i punktów odniesienia do świata rzeczywistego stają się coraz mniej ważne. Jest to zresztą zjawisko niemożliwe, znane przynajmniej od czasów Prousta. Zainteresowanie powieściopisarzy zwraca się ku metodzie gwarantującej zaangażowanie czytelnika.

Najważniejsze zmiany zachodzą w „płaszczyźnie pisma”. Rezygnując z łatwizny fabuły i psychologizowania, jak również z dydaktyzmu, nowa powieść odrzuca — zdaniem Janviera — opowiadanie jako narzędzie. Jej ambicje są daleko większe: pragnie ona być „możliwie najbardziej bezpośrednim objawem świata” dla czytelnika. Stąd wynikają wszystkie zabiegi pisarzy mające na celu zatarcie fabuły oraz dystansu epickiego i wyznaczenie miejsca doświadczeniu w samym czytelniku. Przyjąwszy to zasadnicze rozróżnienie, Janvier zwraca kolejno uwagę na szereg nowych zjawisk w „płaszczyźnie pisma”. Najważniejszym z nich jest anonimowość bohatera, ucieczka od jakiegokolwiek utożsamiania — poza utożsamianiem z czytelnikiem. Pisarze stosują tu różne zabiegi: od określenia bohaterów inicjałami do słynnego „vous” stosowanego przez Butora w *La Modification*. Dzięki tej anonimowości czytelnik nie może zachować dystansu wobec tego, co Janvier nazywa „bezpośrednim objawieniem świata”. Zmusza się go do podstawienia siebie