

bieżących, o czym świadczą nazwiska pisarzy, jak C. Ollier, J. Ricardou, Ph. Sollers i inni. Wiadomo, rzecz to we Francji spotykana rzadko. Poza wspomnianym na początku recenzji P. de Boisdeffre, innym autorem, którego książka zawiera wypowiedzi dotyczące cech prozy współczesnej, jest M. Raimond. Książka ta jednak — *La Crise du roman*³ — obejmuje okres literatury przełomu wieku XIX w wiek XX po lata dwudzieste — czas, od którego zaczyna się etap badany przez Albérèsa. Są dwa powody, dla których słuszne wydaje się uprzedzonym istnienia tej pracy, skonstruowanej zresztą zupełnie inną metodą badań. Jest to systematyczny wykład historii przemian w zakresie formy powieściowej, ukazujący powstawanie nowych środków narracji powieściowej zarówno od strony literackiej praktyki, jak i ze strony ocen krytyki ówczesnej. W książce Raimonda znajduje się rozdział, którego tytuł brzmi analogicznie do tytułu książki Albérèsa. Rozdział ten zawiera dzieje kształtowania się różnych odmian powieściowych i tłumaczy ich znaczenie.

Wśród bogactwa problemów, które wyjaśniają źródła najnowszych przemian w narracji powieściowej, jedną ze szczególnie cennych kwestii w badaniach Raimonda są rozważania nad tą formą powieści, o której marzyli co sławniejsi pisarze, jak Huysmans, Barres, d'Annunzio — o powieści-poemacie.

Wiele uwagi poświęca autor analizie dwu powracających w powieści tendencji: naturalistycznej i poetyckiej. Przypomina i analizuje różne wypowiedzi krytyczne, m.in. np. Arlanda lub Fernandez de o dążeniu powieściopisarzy do stworzenia powieści, w której wizja poetycka oraz wiedza, jaką powieść daje o świecie rzeczywistym, zespoliłyby się tak doskonale, aby czytelnik nie zdołał odróżnić znaku od znaczenia. Spraw, które porusza Raimond w cytowanym

rozdziale, a nie mniej interesujących i dotyczących powieści współczesnej, jest tak wiele, że nie sposób ich tutaj choćby wyliczyć. Wymagałoby to znacznie więcej miejsca i czasu. Wystarczy podkreślić, że to, co przedstawia książka Raimonda, jest znakomitą bazą i punktem wyjścia do studiów Albérèsa.

Teresa Cieślukowska, Łódź

DRAMAT I TEATR. Piąta konferencja literackoteoretyczna w Św. Katarzynie. Red. Jan Trzynadlowski. (DRAMA UND THEATER. V. Literartheoretische Konferenz zu Święta Katarzyna), Wrocław 1967, S. 201. Ossolineum.

Der nach der 5. literartheoretischen Konferenz für Nachwuchswissenschaftler der Lehrstühle für polnische Philologie¹ herausgegebene Band enthält sehr verschiedenartige und interessante Materialien. Das vorherrschende Thema sind hier Drama und Theater, doch werden auch andere für Polenisten, Anthropologen der Kultur, ja sogar Soziologen attraktive Probleme angeschnitten. Die aufgenommenen Arbeiten zeugen vom Ehrgeiz der polnischen Nachwuchspolnistik, von ihren Bemühungen, neue Forschungsrichtungen zu entwickeln. In vielen Arbeiten dominiert die strukturelle und die literarhistorische Forschungsmethode. Die von den jungen Forschern meist herangezogenen Autoritäten sind Szkłowski und die Prager Schule. Es ist nicht möglich, jede der aufgenommenen Arbeiten — insgesamt sind es mehr als zehn — zu besprechen; vom Recht des Rezensenten, eine Wahl selbst treffen zu dürfen, Gebrauch machend, soll hier auf einige vom meinen Standpunkt aus äusserst interessante Positionen hingewiesen werden. Aus professionellen Gründen bin ich am zeitgenössischen Drama mehr interessiert.

³ M. Raimond, *La Crise du roman*, Paris 1966, J. Corti, s. 539.

¹ Vgl. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, Bd. IV (2) und X (1).

In seinem Aufsatz *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia wielkiej damy” C. Norwida* (Das Parabolische der Szenenstruktur im „Ring der grossen Dame” von C. Norwid) greift Sławomir Świontek ein für die zeitgenössische Dramaturgie sehr naheliegendes Thema auf. Der Parabel als künstlerisches Gestaltungsmittel begegnen wir doch auch im neueren poetischen Drama, vor allem bei Jerzy Szaniawski, dessen Stücke nicht selten mit der Theorie der „weissen Tragödie”² in Beziehung gebracht wurden. Anhand einer Analyse des Dramas von Norwid weist Sławomir Świontek nach, wie die Verwendung einer bestimmten Konstruktion von scheinbar gewöhnlichen, ja zufälligen Geschehnissen eine tiefere Bedeutung besitzen kann. Es entsteht eine Art Metapher oder Symbol mit mehreren Ebenen — eben diese nennt der Verfasser, den Absichten des Dichters gemäss, die Parabolisierung der Geschehnisse. Im letzten Teil seiner Ausführungen nimmt Świontek zum Schweigen im Norwidschen Drama unter dem Gesichtspunkt der „Niederschrift der Stille” im Dramentext Stellung. In dieser Richtung, Untersuchungen des dramatischen Textes, gehen auch die Forschungen von Janusz Degler, der die Typographie der Erstdrucke von Wyspiańskis Dramen analysiert. In seinen Untersuchungen gelangt Degler zu der Erkenntnis, dass die Interpunktionszeichen im Text der Stücke von Stanisław Wyspiański konkrete semantische Funktionen ausüben. Manche Fragen sind — wie der Autor beweist — lediglich durch Frage- und Ausrufzeichen ersetzt, trotzdem verlieren solche Szenen nichts von ihrer expressiven Ausdrucksfähigkeit. Der Aufsatz *O piśmie teatralnym S. Wyspiańskiego* (Zum Theater-Schriftbild von S. Wyspiański) ist nicht nur eine wissenschaftliche Bestätigung für das

Recht des Verfassers auf jedes einzelne Interpunktionszeichen, sondern gleichzeitig ein Beispiel dafür, wie präzise eine polonistische Disziplin zu werden vermag, wie viel neue Schichten innerhalb dieser Disziplin noch unerschlossen sind. Dabei kann aber der Einwand nicht verschwiegen werden, dass trotz der grundsätzlichen Satisfaktion, die sich daraus ergibt, dass in unseren philologischen Forschungen zu den unerwartetsten Ebenen des literarischen Werkes durchgedrungen wird, die Befürchtung einer Vermengung von wesentlichen Problemen mit unwesentlichen, vor allem bei den ins einzelne gehenden Spezialuntersuchungen naheliegt. Diese Gefahr, wegen der Autonomisierung der Forschungen in eine solche Situation zu geraten, droht, nebenbei bemerkt, nicht nur der zeitgenössischen Philologie, sondern auch vielen anderen wissenschaftlichen Disziplinen. J. Deglers Untersuchung ist keinesfalls eine schöne Kunst wissenschaftlicher Überlegungen „an sich”, der Autor behält die Funktion der behandelten typographischen Elemente immer im Auge. Jeder weitere Schritt in der hier begonnenen Richtung jedoch erfüllt mit Sorge, ob der nächste Versuch eines tieferen Eindringens in die signalisierenden Codes eines literarischen Werkes ebenso schöpferisch sein wird, wie der hier besprochene.

Die von Teresa Kostkiewiczowa durchgeführte Analyse des Dramas von Rózewicz *Kartoteka* (Karthotek) und der Aufsatz von Miroslav Kačer über die dramatische Groteske von Václav Havel werfen ein reiches Licht auf das neueste Drama. In der Poesie von Rózewicz den Schlüssel zu dessen Drama suchend, folgt Kostkiewiczowa den Spuren von S. Treugutt, der seine Skizze über das nachkriegszeitliche Drama des 20. Jahrhunderts³ auf ähnliche Weise begonnen hatte. Das Empfinden der Desintegration

² z.B. T. Kudliński in der Rez. des *Żeglarz* (Schiffer) im Alten Stadttheater zu Kraków. „Tygodnik Powszechny” 1946, Nr. 42.

³ S. Treugutt, *Autentyzm poszukiwania. Uwagi o literaturze dramatycznej XX-lecia* („Pamiętnik Literacki” 1964, H. 4, S. 539).

des eigenen „Ich“, signalisiert im Vers *Rozebrany (Entkleidet)*, ist nach Ansicht der Verfasserin im Drama *Kartoteka* bedeutend vertieft. Interessante Folgerungen liefert Kostkiewiczowa aus der Analyse der Funktion der Sprache im Drama von Rózewicz. Eine Reihe von Dialogen besitzt nach der Beweisführung der Verfasserin nur eine formelle Knappheit, obwohl die Fragen und Antworten der Gestalten eigentlich ohne logische Beziehungen zueinander sind. Die Automation der Sprache schliesst eine Verständigungsmöglichkeit zwischen dem Helden und den Personen aus seiner Umgebung aus. Der Mensch existiert nur *quasi* in den Beschreibungen anderer Personen, ist selbst selten zur Erkenntnis seines „Ich“ fähig, was eben zu seiner Tragödie wird. Kostkiewiczowa gibt sehr treffend die Idee des Werkes an, betont jedoch zu übertrieben, daß das Drama von Rózewicz vor allem ein Wort-Drama ist. Zwar sagt der Dichter selbst im *Unterbrochenen Akt (Akt przerwany)*, dass „[...] am Beginn des zeitgenössischen Theaters das Wort gewesen war, dass es ist und sein wird“⁴, doch ist dies nicht als ausschliessliches dramaturgisches Credo des Dichters anzusehen? Schon die Aussonderung des Wortes oder Bildes aus einem so spezifischen Werk wie Drama und Theater ist äusserst diskutabel. Den Standpunkt der Integration des Dramas vertretend, verweise ich auf die von Kostkiewiczowa unterschätzte Tatsache, dass die ausersprachlichen Formen im Drama von Rózewicz ebenso wichtig sind wie die Sprache. So z. B. schreibt der Dichter im *Unterbrochenen Akt* im Nebentext, dass der Herr ein Loch in der Socke habe. Obwohl der Theaterzuschauer diese Einzelheit nicht sieht, ist sie nach Ansicht des Dichters einer Aufzeichnung wert, da das Drama die nicht konventionellen Erscheinungen ebenfalls zeigen soll. Das Loch in der Socke soll die traditionelle

Szenographie des Theaters verspotten, doch gleichzeitig auch der Versuch einer Theater-Roentgenographie, einer Durchleuchtung der Oberfläche der Erscheinungen sein. Hierzu kann noch ein weiteres Beispiel aus demselben Drama dienen. Als der Erste Vertreter des Hauptkonstruktors erscheint, trieft er von Wasser in einem solchen Grade, dass auf der Bühne sofort Pfützen entstehen. Hier haben wir also ein eindeutiges Zeugnis dafür, dass Rózewicz ein ausersprachliches Bühnenmittel von wichtiger dramatischer Funktion verwendet. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die ausersprachlichen Mittel im Drama von Rózewicz Bedeutungsfunktionen haben. Seine Passion, das Drama zu entkonventionalisieren, schafft den Forschern manche Schwierigkeiten, vor allem wenn es um die gattungsmässige Einreihung dieser Stücke geht. Dies wird auch in der Untersuchung von T. Kostkiewiczowa deutlich, die das Wesen der Dramaturgie von Rózewicz nicht genau präzisiert und es lediglich in die breite Strömung des antinaturalistischen Dramas einreihet.

Miroslav Kačer verweist in seiner Analyse von *Záhradní slavnosti* auf die absurden Ungewöhnlichkeiten, vor allem auf die Wort-Gags im Drama. Der letztgenannte Termin, durch die Kinematographie aus der Zeit Chaplins populär geworden, bietet auf dem Gebiet der heutigen dramaturgischen Forschungen tatsächlich eine Hilfe, er erlaubt es nämlich, die Funktion der sich wiederholenden Formen der Groteske zu bestimmen. Neben der Verwendung dieses nützlichen Termins in literarischen Forschungen und neben Versuchen, verschiedene Formen der dramatischen Groteske zu analysieren und zu definieren, tritt Kačer mit einer sehr interessanten These über den von Havel geschaffenen neuen, vom westlichen Muster abweichenden Typus des absurden Theaters auf. Nach seiner Ansicht beruht dieses Neue darauf, dass Havel das Ab-

⁴ „Dialog“ 1964, Nr. 1, S. 8.

surde in objektiven Kategorien zeigt als Absurdes einer Wirklichkeit, in der sich der Mensch befindet und nicht als solches einer subjektiven Situation, als Absurdes der Existenz des Menschen als Individuum. Diese Beobachtung entspricht jedoch nicht voll und ganz der Spezifik der dramatischen westeuropäischen Groteske; neben Beckett wäre z.B. Ionesco zu nennen, bei dessen *Nas hörnern* wir vor allem objektive Kategorien des Absurden (die allgemeine Flut der faschistischen „Seuche“) feststellen.

Ein sehr interessantes, immer noch ungelöstes Problem berührt Zbigniew Osiński in seiner Untersuchung *Przekład tekstu literackiego na język teatru* (*Die Übertragung des literarischen Textes auf die Sprache des Theaters*). Die bisherigen Theorien fassten dieses Phänomen extrem auf: die einen sprachen dem Drama rein literarische Eigenschaften ab und betrachteten es lediglich als Theater-Partitur, die anderen sahen im Drama vor allem ein autonomes literarisches Werk. Osiński neigt zur Annahme eines polyphonischen Charakters des Theaters und unterscheidet deutlich die literarische von der Theatersprache. Dem Regisseur die schöpferische Rolle zuerkennend, unterscheidet er zwei Typen der Textübertragung auf das System der Theater-Codes: die substantielle Übertragung im realistischen Theater und der Bruch jeder Bindung mit dem „Leben“ im antirealistischen Theater. Zbigniew Osiński führt einen neuen Begriff, und zwar den des kreativen Theaters ein. Im kreativen Modell geht es lediglich um die strukturelle Verbindung von Text und Aufführung. Zur Begründung seiner These beruft sich der Verfasser auf die früheren Theoretiker des formalen Theaters und auf die neuesten Inszenierungen von Grotowski. Das letztgenannte Beispiel ist zwar sehr klar, doch scheint hier ein zu grosser Sprung von der grossen Reform zum

„Theater Laboratorium“ von Grotowski vorzuliegen. Ausserdem ist der Rang der Theaterphänomene wohl doch zu verschieden. Osińskis Ausführungen gehen in den Bahnen des für den Theaterpraktiker, den Bühnenbildner Interessierten und nicht des Theoretikers. Daher wird S. I. Witkiewicz als Theoretiker nur kurz erwähnt, ein breiter Raum dagegen Leon Schiller geschenkt. Ohne breitere Berücksichtigung der Theorie der reinen Form und ihrer Auswirkungen jedoch, wird auf unserem Boden das zeitgenössische Drama und Theater niemals ein volles Bild ergeben, es werden Lücken sichtbar, die eben durch den Sprung von Craig oder Meyerhold zu... Grotowski entstehen.

Ungewöhnlich wertvoll ist Z. Osińskis Gedanke von der zweimaligen Übertragung des literarischen Textes, und zwar von der auf das sogenannte Szenar und der auf das System der „theatralischen Zeichen“. Die Forschungen zur Funktion der Sprache im Theater führen zweifellos zu immer neuen Fragen und sind vom Standpunkt der Theaterpraxis durchaus nützlich.

Die Überlegungen von Janusz Maciejewski zum Begriff der literarischen Generation, — sie basieren auf dem Beispiel der Generation aus der Zeit des Januaraufstandes von 1863 — bringen relativ wenig Neues zum Problem selbst. Wir erfahren, dass der biologische Faktor, so wesentlich er ist, für das Auftreten der literarischen Generation nicht ausschlaggebend ist. Nicht jede neue demographische Welle kann zur kulturellen Generation werden, diese Chance geben nur historische Bedingungen, geben Wendepunkte in der Geschichte. Maciejewskis Verdienst dagegen ist es, auf die innere Differenzierung verwiesen und den Charakter kleinerer literarischer Gruppen zu bestimmen versucht zu haben. Der Verfasser erkennt, dass beim Auftreten einer neuen literarischen Generation sich nicht immer das Modell der vorherrschenden

Literatur ändert, mehr noch, nicht selten bestehen verschiedene Generationen mit unterschiedlichen Programmen nebeneinander, obwohl sie von der historischen Perspektive aus gesehen eine Generation bilden.

Wertvolles Material bringt die den Band abschliessende Arbeit von E. Sarnowska über die mythographische Kritik. Die Verfasserin bemüht sich, dem polnischen Leser die archetypisch-mythographische Methode zu vermitteln. Sarnowska gibt einen eingehenden Vortrag über die Theorie des Archetypus von C. G. Jung, wohl — neben der früheren Arbeit von J. Białostocki⁵ — den besten in der polnischen Sprache. Wegen des vornehmlich berichtenden Charakters dieser Untersuchung ist eine Polemik mit Sarnowska nicht gut möglich, obwohl das Problem des Mythos wegen seiner Attraktivität und seiner vielen Aspekte zur Diskussion provoziert. Leider hat Sarnowska nicht versucht, eine eigene Konzeption der Funktion des Mythos zu geben oder das Verhältnis zwischen Mythos und Literatur zu bestimmen.

Dieser kurze Überblick der manchmal diametral verschiedenen Arbeiten gestattete lediglich eine Andeutung, bzw. Hervorhebung bestimmter Fragen, die dem Rezensenten bedeutsam erschienen, keinesfalls jedoch eine erschöpfende Behandlung des Gedanken- und Problemenreichtums der einzelnen Artikel des genannten Bandes.

Stanisław Rzęsikowski, Nowy Sącz

C. M. Bowra, POETRY AND POLITICS, 1900—1960, Cambridge University Press, 1966.

Niniejsza praca powstała w oparciu o wykłady, które autor wygłosił na uniwersytecie w Belfaście. Główną tezę

tych wykładów było stwierdzenie, że polityka nie jest obca poezji, i autor stara się tezę tę udowodnić w analizie poezji, nie tylko europejskiej, na przestrzeni 60 lat XX w. Autor wykazuje tu niemalą orientację w poezji zachodniej Europy, Grecji, rosyjskiej i Związku Radzieckiego, Chin i krajów Ameryki łacińskiej. Wywody swe ilustruje przeglądem twórczości całej plejady poetów, takich jak: Mandelsztam, Błok, Majakowski, Pasternak, Stefan George, Neruda, Jimenez, Seferis, Quasimodo, Edith Sitwell, by wymienić kilku wybitniejszych.

Autor zaczyna od stwierdzenia w rozdziale *Zmiana postawy* (*The Change of Attitude*), że poezja wiązała się zawsze chętnie z polityką. Tak było w starożytności, polityka inspirowała poetów romantycznych, w naszym zaś wieku trudno byłoby sobie wyobrazić poetę trzymającego się z dala od nurtu życia politycznego.

Czym jest ta poezja polityczna?

„Istotą tej poezji jest to, że zajmuje się wydarzeniami, które odnoszą się do dużej liczby ludzi i mogą być ujęte nie tylko jako bezpośrednie doświadczenia osobiste, lecz jako sprawy znane przeważnie ze słyszenia i przedstawione w formie uproszczonej i często abstrakcyjnej. W ten sposób jest to antyteza wszelkiej poezji, która zajmuje się szczególną, indywidualną aktywnością czyjegoś «ja» i usiłuje przedstawić to w jak najbardziej szczególny i indywidualny sposób” (s. 2).

Poeta polityczny musi dać własną wersję wydarzeń, w głównej mierze w oparciu o informacje z drugiej ręki. Cóż innego robił ostatecznie Szekspir?

„Lecz poeta polityczny nie tworzy wyimaginowanej przeszłości; on stara się uchwycić i zinterpretować niezmierzoną teraźniejszość” (s. 2).

Niemniej należy tu być ostrożnym, gdyż można zagubić się w szczegółach, z drugiej zaś strony osobista interpretacja może doprowadzić do spłylenia

⁵ J. Białostocki, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961.