

Zakres prac historycznych i dokumentacyjnych z dziedziny czasopiśmiennictwa i prasoznawstwa prezentowanych w *Woprosach žurnalistiki* jest bardzo szeroki. Zainteresowanych należy odesłać wprost do tego organu, a w tym miejscu odnotować, że *Woprosy* interesują się historią i typologią prasy, dziejami i organizacją, prasą partyjną, ogólną i specjalistyczną, monograficznym ujęciem organów szczególnie ważnych dla swej epoki, a wreszcie aktywnym udziałem wybitnych polityków, działaczy i pisarzy w pracach redakcyjnych poszczególnych czasopism.

Nas interesować mogą (podając przykładowo) prace następujące: P. Chawin, *M. Koltcow o kompozycyjnych i stilistycznych osobliwościach dokumentalnego feljetona* (II, 1, s. 105–136) — analityczna i interpretacyjna praca omawiająca teoretyczne poglądy Koltcowa, wybitnego twórcy i teoretyka felietonu radzieckiego; L. Warustin, *Ob awtorskom „ja” w gazetnoy korrespondencii* (II, 1, s. 137–152) — gruntowna analiza stylistyczna, kompozycyjna i genologiczna „podmiotowego punktu widzenia”; Z. Gildina, *Romen Rollan w borbie s rieakcionnoj priessoj* (II, 2, s. 103–119) — praca o charakterze literacko-ideologicznym omawiająca publicystyczną działalność Romain Rollanda, interesująca również z uwagi na przedstawienie struktury pism publicystycznych wielkiego pisarza.

Niniejsza notatka informacyjna ma na celu zwrócenie uwagi na *Woprosy žurnalistiki* jako na organ, w którym nie tylko prasoznawca, lecz również i teoretyk literatury, genolog, znajdzie żywo interesujące go gruntownie opracowane i udokumentowane materiały interpretacyjne.

Zofia Słowikowska, Wrocław

Frederick Lumley, *TRENDS IN 20th CENTURY DRAMA*, Barrie and Rockliff, London 1960.

Frederick Lumley należy do najmłodszego pokolenia krytyków angielskich. Po ukończeniu studiów uniwersyteckich w r. 1950 pracował jako publicysta, recenzent filmowy i krytyk teatralny, a w r. 1956 wydał pierwszą

pierwszą obszerniejszą pracę pt. *Theatre in Review*. Jego zainteresowania dramaturgiczne skupiały się wówczas przede wszystkim wokół teatru francuskiego (Claudela, Giraudoux, Pagnol), hiszpańskiego (García Lorca) i włoskiego (Ugo Betti). Książka wzbudziła duże zainteresowanie, toteż jej nakład został bardzo szybko wyczerpany. Ostatnia praca — *Trends in 20th Century Drama* — świadczy o znacznym rozszerzeniu i pogłębieniu zainteresowań autora. Usiłuje on dokonać selekcji wśród twórców współczesnego dramatu, przebadać, zaobserwować i ocenić najbardziej charakterystyczne zjawiska związane z dramaturgią i teatrem ostatnich lat czterdziestu (1920–1960).

We wstępie do swej pracy zastrzega, że nie pisze historii współczesnego dramatu; chodzi mu o wyznaczenie problematyki ideowej i artystycznej współczesnej sztuki oraz o jej ocenę. „This book does not attempt to be a history of the contemporary drama [...] this book is about the theatre judged as an art, a living theatre continuing the great tradition of dramatic literature” (s. 2 i 3). Jak pojmuje autor „wielką tradycję współczesnego teatru”? Jest nią przede wszystkim twórczość Czechowa, Ibsena, Strindberga, Synge’a i Shawa, zgodnie z ogólnie dziś przyjętą cezurą w historii współczesnego dramatu. Przedmiotem jego rozważań są kontynuatorzy tej wielkiej tradycji nie w sensie wpływów, filiacji i zależności, lecz ze względu na ich pozycję w dzisiejszym teatrze. Dlatego też wyklucza Lumley wszystko, co obniża teatr do poziomu sztuki komercyjnej.

Zasadniczymi kryteriami autora w obrębie dokonanej selekcji są: 1) ładunek emocjonalno-ideowy i intelektualny, 2) głębia i perspektywa przedstawionego świata, 3) wartości literackie i sceniczne. Ostateczną próbą rodzaju dramatycznego jest zawsze teatr z wielorakością swych funkcji.

„We shall judge a dramatist by both the literary and dramatic quality of the work” (s. 3). Autor podaje również określenia „bookishness and stagingness” (literackość i sceniczność). Waler literacki musi pokrywać się z walem scenicznym, elementy dramatyczne wiążą się ze sztuką teatru i wartością

ideową, której ostatecznym celem jest pobudzenie intelektu, uczuć i wyobraźni. Autor posuwa się dalej w swych postulatach: „The only theater that can live is one which is not afraid of life, which does not offer escape from moral responsibilities. The theater must seek to give the public reasons for truth as against falsity, belief against doubt, good against evil [...] it can plunge him into depth of despair and rescue him [...]. Here is the task of the dramatic poet and of good theatre” (s. 7). Te przesłanki nie są ani nowe, ani oryginalne, lecz dość zaskakujące ze względu na młody wiek autora referowanej książki, wiek, który pozwalałby go włączać raczej do pokolenia „gniewnych”. Postulat artystycznego dydaktyzmu w teatrze wiąże się ze światopoglądem filozoficznym autora, który niewątpliwie tkwi w angielskim neopozytywizmie i idealistycznym utylitaryzmie. W związku z tymi przesłankami filozoficznymi odrzuca autor również materialistyczną filozofię marksistowską. Sztuka i teatr ZSRR i krajów demokracji ludowych nie mieści się już w polu jego widzenia, dlatego niewątpliwie lepiej się stało dla całości jego pracy, że pominął zagadnienia, których ocenić by nie umiał i nie mógł przy pomocy dostępnych mu środków badawczych. Poza tym autor zastrzega wyraźnie, że krytyk, jak i twórca nie może być obojętny i niezaangażowany: „Criticism must be partial, passionate, political in other strong to an exclusive viewpoint...” (s. 3).

Jeżeli odrzucimy metodologiczne i filozoficzne stanowisko Fryderyka Lumleya jako niezgodne z naszym, to mimo to stwierdzić należy, że jego racjonalistyczna postawa i humanistyczna wizja świata dopomogły mu w pewnym stopniu do odnalezienia kryteriów w ocenie charakteru i tendencji współczesnej dramaturgii. Ideową przesłanką sądów i oceny jest dla Lumleya przede wszystkim walor humanistyczny, humanistyczne treści ideowe utworu, decydujące w znacznej mierze o jego sensowności i randze w współczesnym teatrze. W ogólnym spojrzeniu na charakter sztuki dzisiejszej wypowiada się autor jako przeciwnik „modnej szkoły pesymizmu” i „egzystencjalnych nadludzi”, widzących świat jako koszmar i groteskę. Nie godzi się to z zdro-

wym rozsądkiem autora. Z drugiej znów strony atakuje ostro znakomitych „rzemieślników dramatu”, którzy wypełniali repertuar teatru angielskiego mniej więcej do roku 1956, a więc do wystąpienia Osborne’a i Krzysztofa Fry’a. Ani Priestley, ani Rattigan nie odnowili angielskiego teatru, zawiódł pokładane w nim nadzieje T. S. Eliot.

Należało te wstępne uwagi autora przytoczyć, gdyż charakteryzują jego ogólny punkt widzenia i postulaty w stosunku do współczesnego dramatu ideowego nacechowanego, który byłby nie tylko wyrazem rzeczywistości, ale i jej odbiciem, i to odbiciem sensownym, zgodnym z różnorodnością i bogactwem współczesnego życia, którego nie należy pomniejszać i jednostronnie zniekształcać. Stosunek do współczesnej sztuki zdecydował o ocenie i obranych przez autora kryteriach. Podobnie jak wszyscy wybitni krytycy i historycy współczesnego teatru konstatuje ogromną rozpiętość rodzajów i stylów, bogactwo i różnorodność, jakich dawno już teatr nie przeżywał. Zgodnie z ogólnie przyjętymi poglądami (John Gassner, Margaret Dietrich) podkreśla Lumley chaos dzisiejszego teatru i dramaturgii, jej niepokój, heterogeniczność form i metod twórczych, koegzystencję wszystkich prądów i kierunków charakterystycznych dla całej twórczości dramatycznej wieku XX. Nie używa wciąż jeszcze modnych w dzisiejszej krytyce określeń: „ibsenizm”, „czechowizm”, „shawizm”, „pirandellizm”, uważa jednakże Pirandella za najbliższego duchowego ojca współczesnego teatru.

Dążąc do określenia prądów i kierunków współczesnej dramaturgii, szuka jakiejś zasady, która pozwoliłaby uporządkować bogaty a niespokojny obraz współczesnej twórczości. Grupuje autorów według dominującego w ich twórczości problemu ideowego i artystycznego. Zestawienia te są czasem zaskakujące (np. Pirandello — Giraudoux), ale ukazane w sposób jasny i sugestywny — bardzo interesujące.

Oto przykładowo tytuły kilku rozdziałów: I. „Od Pirandella do Giraudoux” (Twarz i maska Luigi Pirandella. — Jean Giraudoux — dramaturg optymizmu). II. „Muza, która jest łaską” (Odkrycie Paul Claudela. — T. S. Eliot jako dramaturg). III. „W stronę

Brechta" (od ekspresjonizmu do teatru epickiego). IV. „W poszukiwaniu wyrazu" (Federico Garcia Lorca. — Legenda Cocteau. — Dramaturg na pustyni — Eugene O'Neill).

Najwięcej zastrzeżeń budzi rozdział V pt. „W pobliżu beznadziejności". Omawia tam autor obok Sartre'a i Anouilha twórczość Salacrou, Becketta, Jonesco, dramaty Williamsa i Wildera i na zakończenie — „małeńki światek" Johna Osborne'a. W rozdziałach ostatnich robi autor przegląd najnowszych osiągnięć teatru w różnych krajach, jak USA, Anglia, Francja, Szwajcaria itd. Łączenie bardzo różnorodnych utworów i autorów w obrębie jednego nurtu czy twórczych tendencji wynika z poszukiwania zasady twórczej i artystycznej wizji świata. Najbardziej dyskusyjny wydaje się wspomniany już rozdział V, gdzie podporządkowując różnorodne zjawiska tendencji „beznadziejności", autor nazbyt uprościł wiele skomplikowanych problemów twórczych.

Do najciekawszych należy niewątpliwie rozdział traktujący o twórczości Pirandella i Giraudoux, zarówno ze względu na ich pozycję w dramaturgii współczesnej, jak i interesujące zestawienie problematyki, nie spotykane u żadnego z obecnych teoretyków i historyków teatru. Lumley przypomina, że dominującym problemem twórczości Pirandella jest konflikt między obiektywną prawdą a subiektywną logiką, relatywizmem wielu aspektów, prawdą a złudzeniem — twarzą a maską. Źródłem tragedii jest pesymizm poznawczy, któremu towarzyszyć musi nuta smutku i niepokoju. Pesymizm Pirandella wypływa z jego logiki i analizy zjawisk, nie jest „pesymizmem łatwym". Wiąże się z przekonaniem o płynności i przemijaniu zjawisk, które nie mogą być stałe, gdyż atrybutem życia jest zmienność. W sprzeczności między ludzkim marzeniem o konsystencji a ciągłą płynnością zjawisk tkwi istota tragizmu Pirandella i klucz do jego twórczości. „...Pirandello is a dominant pessimist; everything is purely transitory, reality only exists at a given moment of time, the flash of a camera or a gun. Nothing will stem the tide of physical destruction, the heart beats a slow funeral march which makes our hopes of to-morrow the lost chances of yesterday"

(s. 19). Ów „cichutki marsz żałobny naszego serca" towarzyszy wszystkim czynnościom naszego umysłu. Wszystkie etapy akcji — to odcinki procesu myślowego, zdarzenia — to zdarzenia intelektualne, sytuacje — to stany naszego umysłu. Jest to również teatr podtekstów i przemilczeń — „the unexpressed is often equal to what is actually said" (s. 35). Wielość motywacji, tak charakterystyczna dla twórczej metody Pirandella, nasuwa autorowi rozprawy interesujące skojarzenie ze Strindbergiem. „Wielość motywacji" Strindberga przeistoczyła się u Pirandella w wielość abstrakcji, a jego idea rozwiązywania wewnętrznych sprzeczności poprzez myślową dialektykę odbiega daleko od wielości motywów naturalistycznych dramatów Strindberga. Jednakże w jednym i drugim wypadku wielość możliwości i alternatyw stanowi punkt wyjścia dla konfliktów dramatycznych, które w wypadku Strindberga mają charakter motywacji zjawisk, u Pirandella zaś przechodzą w abstrakcyjne pojęcia umysłowych kalkulacji.

Spekulacjom tym odpowiadają „charaktery" Pirandella — marionetki, które autor przesuwa zgodnie z intencją na wieloplanowej konstrukcji dramatycznej. Nie może się ona zmieścić w konwencjach dramatu realistycznego. Nie ma jednolitej rzeczywistości, nie ma jednolitej prawdy, nie ma jednolitej twarzy — stąd maska. Niepewność, niepokój, płynność składają się na konstrukcję Pirandellovskiego świata, rozszczępionego, pluralistycznego, a przez to ciężącego ku grotesce.

Ideowa dialektyka dramatów Pirandella i odpowiadająca temu wielość planów rzeczywistości, konstruowanie dramatu niemal na oczach widzów, jako chwyt techniki teatralnej odpowiadającej złudzeniu i prawdzie — wszystko to sięgnęło swymi wpływami daleko poza granice Włoch. Fryderyk Lumley wykazuje, w jakiej mierze teatr Pirandella zaważył na programie twórczym Williamsa i Wildera w Ameryce, w jakiej mierze znalazł odbicie w twórczości Anouilha, a przede wszystkim w teatrze Giraudoux. Jak przejawiał się ów nurt w twórczości największego, zdaniem Jouveta, „klasyka współczesności"? Zarówno u Pirandella, jak i Giraudoux przeżywamy w świecie kontrastów, w świecie złudzeń

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. Československy 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