

dramatyczność konfliktów ukształtowanych przez ich sukcesywność. Wpływa ona również na wyrazistość problematyki, ułatwia dotarcie do istotnych idei. Czasami operuje dramat epicki techniką wariantów skupionych wokół pewnych zdarzeń, sytuacji, motywów i postaci (A. Obrenović, *Wariacje*), surrealistyczną techniką snów, skojarzeń i wspomnień. Założenia ekspresjonizmu sprzyjały rozwojowi akcji otwartej, z której wyłoniła się z kolei technika stacjonarna nawiązująca częściowo do tradycji średniowiecznych. Motywacja nie dotyczy tu zdarzeń, lecz wewnętrznych problemów, których jasność i przejrzystość narasta stopniowo w poszczególnych obrazach. Technika ta wprowadza swoisty rytm nawarstwiania wyobrażeń i uczuć.

Epickim środkiem współczesnej dramaturgii jest metoda specyficznego naświetlania spraw i wydarzeń. Nazywa to autorka „Vorblendung, Rückblendung u. Einblendung”, zależnie od kategorii czasu i jego odcinków. Dramat epicki wprowadza często narratora, posługuje się swoistą postacią chóru. Wszystkie te środki służą zarówno demonstracji ideologicznej, jak i dramaturgicznemu rozszerzeniu wymiarów akcji otwartej. A więc, jak to już było powiedziane, występują niejednokrotnie w postaci wizji, snów, wspomnień, ilustracji filmowej lub projekcji obrazu. Inną jeszcze formą techniki epickiej jest przerwanie akcji poprzez „wypadnięcie aktora z wyznaczonej mu roli” i przeniesienie dialogu lub monologu na inną płaszczyznę lub na kilka płaszczyzn (*Joanna z Lotaryngii* Maxwella Andersona, T. S. Elliot etc., etc.). Niszczenie iluzji scenicznej na różnych płaszczyznach świadomości ma albo dystansować widza w stosunku do akcji i zmuszać go do rozważań i refleksji, jak w teatrze Brechta, lub też wprowadzać moment uczuciowego odprężenia. Wszystkie sceniczne chwytły dramatu epickiego, „epickie środki wyrazu” czy specyficzne formy podawcze, są w jego konstrukcji tak zaktywizowane, że niszczą w zasadzie substancję epicką na korzyść substancji dramatycznej: „Die Substanz des Epischen geht dabei in ihren spezifischen Charakter verloren” (s. 594).

Podobnie aktywizują dramat współczesny liryczne środki wyrazu. Występują one w te-

atrze Brechta jako songi, w teatrze Garcii Lorci jako pieśni symboliczne, tragiczne lub hymniczne partie solowe. Songi Brechta mają na celu podkreślenie jakiejś myśli, służą pewnym maksimum, pieśni i poezja Garcii Lorci kształtują „teatr liryczny”. Zarówno dramat epicki, jak liryczny operują „formą otwartą”, w przeciwieństwie do klasycznej „formy zamkniętej”.

W zakończeniu swych rozważań na temat „Gehalt und Gestalt”, tj. problemów artystycznej formy, porusza autorka zagadnienie języka współczesnego dramatu, który już od przeszło pół wieku zwalcza wszelkie konwencje poszukując własnego stylu. Nasuwa się tu refleksja, czy rzeczywiście dopiero od pół wieku?

Język dramatu tworzył i poszukiwał zawsze własnego stylu, wypowiadają się w różnych formach. Toteż można się zgodzić z inną tezą autorki, która w dalszych swych wywodach stwierdza, że modelowanie wypowiedzi poprzez ekspresję sceniczną musi być czymś koniecznym i istotnym, nie może być ani sztuczne, ani fałszywe. Osobiste zamięłowania autorki w zakresie istoty i funkcji języka dramatu są zupełnie jasne i wyraźne. Podziwia przede wszystkim poetycki język Krzysztofa Fry’a i Garcii Lorci. Uwagi autorki dotyczące zagadnień techniki, stylu i środków dramatycznego wyrazu są nader interesujące i sięgają w głąb historii teatru, wykazując żywotność form dawnych we współczesnej dramaturgii.

Całość wywodów, niewątpliwie cennych i ciekawych, została rozbita na szereg typologicznych problemów, poszczególne utwory dramatyczne — oderwane od swego historycznego i narodowego podłoża. Szkoda również, że autorka nie zawsze umiała się utrzymać na linii swych naukowych ambicji w sensie obiektywnych sądów i ocen.

Wanda Lipiec, Łódź

E. Starinkiewicz, *PROBLEMY TRAGIEDII I SOWRIEMIENNOŚĆ*, „Woprosy literatury”, R. VI: 1962, nr 2, s. 70—93.

Rozprawa E. Starinkiewicza podejmuje problem istoty tragedii i tragiczności z zasadniczych powodów ideowych, filozoficznych i estetycznych. Autor zaznacza z naciskiem, iż w epoce

wyraźnego przeciwstawienia dwu ideologii walka między postępowym i wstecznym poglądem na świat przenika nie tylko do wszelkich dziedzin sztuki, lecz również do estetyki i badań literackich. Przeciwnieństwa te występują szczególnie ostro w dziedzinie sztuki dramatycznej, zwłaszcza zaś w sferze takich „wysokich” (wzniosłych) gatunków, jak tragedia i dramat bohaterski, prezentujących los człowieka i los narodu.

Autor zadaje pytanie, jakie szanse rozwoju posiada tragedia w epoce współczesnej i jakim cełom powinna służyć. Do postawienia tego pytania skłania go fakt, iż w ostatnich czasach zarówno sama dramaturgia, jak i teoria dramatu w Związku Radzieckim zeszły jak gdyby na drugi plan, a nawet pojawiło się twierdzenie, z którym autor rozprawy nie może się zgodzić, że „w naszych czasach teoria dramatu prawie się nie rozwija”¹. Równocześnie nie ulega wątpliwości, że teoretycy burżuazyjni przejawiają dużą aktywność w dziedzinie prac nad historią i teorią dramatu, czego dowodem jest obszerna literatura przedmiotu, jaka ukazała się na ten temat w ciągu ostatnich lat. Są to prace napisane z dużą dozą inwencji i erudycji, choć nacechowane charakterystycznym ograniczeniem ideowym, któremu w sprawach zasadniczych Starinkiewicz poświęca niemało uwagi².

Zainteresowania tragedią i zjawiskiem tragiczności są tak rozległe, że prowadzą niektórych

badaczy i myślicieli do sformułowania ogólnych tez estetycznych, filozoficznych i ideowych. Mówi się o historii literatury traktowanej z tragicznego punktu widzenia, o tragicznej filozofii, o tragicznej ontologii, o tragicznej podstawie życia (tragic sense of life), o tragicznej prawdzie, o tragicznym realizmie³. Przy tym wszystkim jednak w niektórych pracach burżuazyjnych badaczy można znaleźć pesymistyczne stwierdzenie, że dramat poważny, wzniosły (serious drama, serious play) nie ma należytych szans rozwoju w świecie współczesnym. Burżuazyjni badacze w zasadzie nie poświęcają uwagi zagadnieniom dramaturgii krajów socjalistycznych. Przy formułowaniu tez natury ogólnej zaś niejednokrotnie wypowiadają błędną tezę, iż w krajach socjalistycznych nie ma warunków właściwego rozwoju tragedii, gdyż osobowość człowieka jest tam ograniczona, a pesymizm, podstawowa zasada tragedii, nie znajduje oficjalnego uznania (J. W. Krutsch, Mc-Collom, H. Muller). Starinkiewicz polemizuje z takim stawianiem sprawy, wskazując na warunki pełnego rozwoju osobowości człowieka w ustroju socjalistycznym i podważając tezę o pesymizmie jako podstawie tragedii i tragiczności.

Dramaturgia „zachodnia” chętnie sięga do tematyki antycznej, tłumacząc i współczesność problemami „wiecznymi” (O'Neill, J. Cocteau, J. Anouilh, J. Giraudoux, J.-P. Sartre), przy tym zaś teoretycy nie widzą możliwości stworzenia prawdziwej tragedii w warunkach wprowadzenia na scenę „małego” człowieka i „zwykłych” spraw, gdy jednak to nastąpi, chętnie mówią o „ograniczeniach” tragedii (A. Miller, *Śmierć komiwojażera*). „Mały człowiek w okrutnym świecie” to podobno nie materiał dla tragedii typu serious (Mc-Collom). Prawdziwa tragedia to „niełudzkość wobec człowieka” (inhumanity to man) w warunkach, gdy człowiek jest bezsilny wobec sił politycznych i społecznych, gdy jego cierpienie jest czynnikiem konieczności bytu w tajemniczym świecie, a tak właściwie wygląda świat, od ludzkiej

¹ W. Frołow, *Żanry sowieckiej dramaturgii*, Moskwa 1957, s. 267.

² J. W. Krutsch, *The Tragic Fallacy*, „The Modern Temper”, 1939; M. Anderson, *The Essence of Tragedy*, New York 1939; J. W. Brown, *The Tragic Blueprint*, N. Y. 1940; J. Gassner, *Catharsis and the Modern Theater*, N. Y. 1946; M. Prior, *The Language of Tragedy*, N. Y. 1947; B. Clark, *European Theories of the Drama. With a Supplement on the American Drama*, N. Y. 1947; G. J. Nathan, *The Theater in the Fifties*, N. Y. 1953; F. Ferguson, *The Idea of a Theatre*, Princeton 1949 (1954); J. W. Krutsch, *The Measure of Man*, N. Y. 1954; T. R. Henn, *The Harvest of Tragedy*, N. Y. 1956; H. A. Myers, *Tragedy: A View of Life*, N. Y. 1956; H. J. Muller, *The Spirit of Tragedy*, N. Y. 1956; W. G. McCollom, *Tragedy*, N. Y. 1957; W. Flemming, *Epic und Dramatic*, Bern 1955; M. Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1961.

³ G. Santayana, *Tragic Philosophy*, N. Y. 1948; W. Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, Berlin 1948; J.-P. Sartre, *L'Ontologie phénoménologique*, Paris 1943.

woli zupełnie niezależny. Tu właśnie ma swe źródło głęboki pesymizm obrazu świata i stąd pesymizm wedle tych poglądów staje się „duchem tragedii”.

Z kolei w tej sytuacji zachodzi pytanie, co jest „sercem tragedii” (Mc-Collom), co powoduje wzniosłość postaci tragicznej i jej moralne wyniesienie ponad inne postaci. Tym elementem zwrotnym jest „zasada wyboru”, czysty akt wolnej woli postaci, jej osobista, niczym zewnętrznym nie skrępowana decyzja. I tu budzą się zasadnicze wątpliwości, ponieważ motyw owego wolnego wyboru wydaje się najczęściej leżeć poza wszelką moralnością, a sam wybór jest jak gdyby aktem samym dla siebie, wedle — traktując rzecz najogólniej — egzystencjalistycznej zasady wyboru⁴. W ten sposób postać tragiczna i zjawisko tragiczności zostają wyizolowane ze społecznego i historycznego kontekstu, stają się czymś zupełnie oderwanym i niesprawdzalnym⁵. Takie pojęcia, jak „swoboda wyboru”, „wolna osobowość”, „poryw bohaterski” itp., stają się w wysokim stopniu mgliste, a przyczyna tego (ale i skutek) tkwi w bardzo rozmaitym rozumieniu istoty „losu”.

Tę mglistość pojęcia „losu” wytyka zresztą nie tylko Starinkiewicz. Również u Mc-Colloma spotkać można utyskiwania na praktykę badawczą, która na tym odcinku bardzo daleka jest od koniecznej przecież precyzji. Nawet z terminologicznego punktu widzenia istota „losu” (fate) określana bywa bardzo rozmaicie, jako konieczność, fatalność, przeznaczenie, przypadek, nieuchronność ... (fate, fortune, chance, necessity, inevitability ...), co naturalnie nie sprzyja jednoznacznej interpretacji.

Z uznaniem podnosi Starinkiewicz te stwierdzenia „zachodnich” teoretyków, które wyraźnie wskazują na istotę konfliktów tragicznych, mieszczącą się nie wyłącznie w upadkach i wzlotach indywidualnego losu, lecz w stosunku człowieka do świata, jego miejsca w świecie, w głębszym sensie jego życia. Stąd aprobatą

dla przeprowadzonej przez Mullera analizy twórczości R. Wagnera, A. Strindberga, O'Neilla i egzystencjalistów.

Krytycznie natomiast patrzy autor omawianej rozprawy na tego rodzaju stanowisko badaczy burżuazyjnych, w którym istotę rzeczy widzi się w samym fakcie śmierci (klęski) bohatera tragicznego, a nie w jej okolicznościach, przyczynach i skutkach. Te przyczyny widzą niektórzy badacze w swoistej ontologicznej i filozoficznej konieczności, na jakiej oparty jest porządek rzeczy „tego świata” — stąd też dramaturgiczna analiza tego stanu rzeczy może się okazać sprawą daremną lub drugorzędną (J. M. Brown). Istota tragedii ma zasugerować tryumf prawa moralnego, ideału moralnego nad cierpieniem i śmiercią (M. Anderson), ale równocześnie jest to wstrząs i przeżycie dostępne tylko nielicznej garstce ludzi o swoście wysokiej kulturze, a więc niedostępne dla mas (G. J. Nathan). Starinkiewicz zgadza się natomiast ze stanowiskiem wybitnego dramaturga amerykańskiego, A. Millera, który uważa, że tragedia jest metodą dramatycznego znalezienia odpowiedzi na pytanie, jak ludzie powinni żyć, a zagadnienie to w jego antycznym, humanistycznym sensie, mimo iż dotyczy osobistego życia bohaterów, wychodzi daleko poza ramy życia prywatnego⁶.

Autor omawianej rozprawy zwraca uwagę na tezę B. Brechta o ideowo-wychowawczej roli teatru. Bohater tragiczny, odnoszący zwycięstwo siłą swej postawy nad cierpieniem i śmiercią, tym samym umacnia dany ideał w świadomości odbiorcy i staje się duchowym przewodnikiem w jego życiu. Gdyby tragedia pokazywała jedynie wielkość prawa moralnego a nie fakt walki człowieka z wrogimi siłami, wówczas zasadniczy sens tragedii byłby stracony⁷. Będąc więc szkołą życia, prawdziwa tragedia jest również artystyczną „szkołą walki”. Autor zwraca uwagę na fakt, że szereg dramatycznych utworów radzieckich odgrywało i nadal odgrywa tę rolę (np. *Optimistisches*

⁴ Por. J.-P. Sartre, *L'être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1943; J. Steller, *Zur Freiheit verurteilt. Ein Grundriss der Philosophie J. P. Sartres*, Frankfurt 1952.

⁵ Jak np. w utworach nast.: J. Anouilh, *Antygona*; J.-P. Sartre, *Śmierć bez pogrzebu* (*Z wycieczki*); G. Büchner, *Śmierć Dantona*.

⁶ A. Miller, *Społeczny dramat przyszłości*, cyt. wg książki: S. Malchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht*, s. 99.

⁷ Tu autor powołuje się na stanowisko badacza greckiego Kostasa Warnalisa (*Esthetika — kritika*, Moskwa 1961, s. 189).

tragiedija, Gibiel eskadry i in.), podkreśla jednak, iż w zakresie badań teoretycznych piśmiennictwo radzieckie nie wydało na ten temat prac fundamentalnych, odpowiadających ważkości zagadnienia⁸. Zasadniczą przyczyną tego niepożądanego stanu rzeczy zarówno w dramaturgii, jak i w stanie badań była podtrzymywana w minionej epoce „teoria bezkonfliktowości” (nb. nieskutecznie łagodzona tezami o „konfliktach antagonistycznych i nieantagonistycznych”) i teza o „nietypowości” tragedii w epoce socjalizmu.

Autor rozprawy podkreśla, iż tezy te zostały przezwycięzone, a teoria i praktyka sztuki dramatycznej wykazały nowy, współczesny, socjalistyczny kształt idei „nieśmiertelności”, nie mający nic wspólnego z metafizyką. Bohater tragiczny, poległy w walce o sprawiedliwość społeczną, żyje nadal w świadomości i czynach narodu — i to ujęcie okazuje się płodne w założeniach tragedii ukształtowanej wedle zasad realizmu socjalistycznego (J. Boriew). W tym właśnie leży istota nie pesymizmu, lecz optymizmu tragedii. Naiwne rozumienie optymizmu jako „szczęśliwego zakończenia” utworu ustępuje miejsca rozumieniu głębszemu. Tu również bije źródło awansu „prostego, małego człowieka” na bohatera tragicznego, źródło właściwego rozumienia „tragicznej prawdy”. Dopuszcza ono i żąda, aby głębokiemu, pozytywnemu odczuciu tryumfu wielkiej idei towarzyszył szczerzy, prawdziwie ludzki żal po poległym w walce bohaterze. Żal po człowieku i wobec człowieczego cierpienia na tle zwycięskiej idei, do której wzniosł się ów człowiek, demonstuje najdobitniej, na

czym polega istota konfliktu tragicznego, pozycja tragicznego bohatera oraz ideowy sens tragedii typowej i dla naszych czasów (*Los człowieka, Ballada o żołnierzu, Czyste niebo, Faust i śmierć, Trzecia patetyczna i in.*). Nowa tragedia, nowa poetyka gatunku, nowy rodzaj tragiczności — oto rezultaty wprowadzenia nowego bohatera i nowych jego losów, odmiennych od losów przekazanych przez tradycję literacką.

Zmianie zasadniczej ulega również koncepcja „winy tragicznej”. Prawda, również i bohater tragedii ukształtowanej na zasadzie realizmu socjalistycznego nie musi być wcale wolny od możliwości popełniania błędów i ponoszenia winy. Jednakże podciąganie każdego przeciwieństwa wobec „normy” pod pojęcie winy byłoby zwykłym formalizmem. Konflikt tragiczny może powstać już przez sam fakt reprezentowania określonej idei, której wyznawanie w żadnym wypadku z zasadniczego, ideowego punktu widzenia nie jest „winą”, lecz momentem wyjściowym dla konfliktu tragicznego.

Autor zaznacza, że jakkolwiek tragedia nie należy do czołowych gatunków literatury radzieckiej, to jednak ma ona w swej nowej poetyce pełne szanse istnienia i rozwoju. Z drugiej natomiast strony wielki ładunek prawdziwego heroizmu, jakim nasycona jest problematyka życia radzieckiego, wypełniająca utwory literackie o różnych cechach gatunkowych, sprawia, że również i w zakresie innych gatunków dramatycznych z pełną słusznością można mówić o „wysokim” (wzniosłym, heroicznym) dramacie i komedii (wysokąją dramą, wysokąją komedią).

Jan Trzynałowski, Wrocław

⁸ I. Smolianinow, *Tragiczeskoje*, [w:] *Woprosy marksistsko-leninskoi estietiki*, Moskwa 1956; L. Stołowicz, *Estieticeskoje w diestwitelnosti i w iskusstwie*, Moskwa 1959; I. Masiejew, *Suszcznost' i rol konfliktu w iskusstwie*, [w:] *Problemy estietiki*, Moskwa 1958; A. Bogusławski, W. Dijew, *Osnownyje tendiencii rozwitija russkoj sowietskoj dramaturgii 1917—1941*, AN SSSR, „Izwestija OIJ”, I, Moskwa 1959; J. Elsberg, *Tragiczeskoje i komiczeskoje*, [w:] *Osnowy marksistsko-leninskoi estietiki*, Moskwa 1960; J. Boriew, *Osnownyje estieticeskije kategorii*, Moskwa 1960; A. Kariagin, *Drama kak estieticeskaja problema*, „Woprosy estietiki”, 1960, nr 3; J. Boriew, *O tragiczeskom*, Moskwa 1961.

Karl D. Uitti, Princeton University, THE CONCEPT OF SELF IN THE SYMBOLIST NOVEL, S'Gravenhage 1961, Mouton and Co., ss. 66.

Zamierzeniem autora omawianej rozprawy jest wypełnienie poważnej luki istniejącej w badaniach historyczno-literackich, jeśli chodzi o epokę panowania symbolizmu. Uitti zwraca uwagę, że symboliczna poezja i symboliczny dramat doczekały się wielu mniej lub bardziej