

ława Iwanowa o dramacie. Prof. Nilsson przytacza cały szereg fragmentów z „Naczała wieku” i „Arabesek”: „Najwyższym celem dramatu jest przekształcenie człowieka w tej mierze, aby sam przekształcił swoje życie”. W artykule *Ibsen i Dostojewski* pisze Andrzej Biełyj: „Obowiązkiem naszym jest, abyśmy na czas dłuższy zapomnieli o Dostojewskim, abyśmy weszli na drogę ukazywaną przez Ibsena... Ibsen jest naszym drogowskazem... Bohaterowie Ibsena nie rozprawiają, lecz działają”. Ostatnim artykułem Bielego (1910) był *Kryzys sumienia i Henryk Ibsen*. Była to entuzjastyczna charakterystyka kompozycji dramatów Ibsena. Argumentacja Bielego nasuwa skojarzenia z późniejszym artykułem Berkowskiego z roku 1928. Być może, że czerpał swe postulaty z pism Andrzeja Bielego, który należał w Związku Radzieckim do najbardziej popularnych pisarzy przedwojennych. Toteż jego sugestie na temat roli dramatu i sztuki mogły znaleźć uznanie i w porewolucyjnej Rosji.

Całokształt problematyki przedstawionej w swej monografii opiera prof. Nilsson na sumiennie przebadanych tekstach i bardzo bogatych źródłach. Zachowuje dużą powściągliwość w wysnuwaniu wniosków i tworzeniu uogólnień. Ukazując Ibsena w świetle ówczesnej krytyki badał opinię pod kątem widzenia środowiska i wpływów, które w tych kołach odegrały decydującą rolę. W ten sposób scharakteryzował opinię o Ibsenie konserwatywnych dziennikarzy i publicystów zgrupowanych wokół „Moskowskich Wiedomości” (Jurij Nikołajew) i gazety „Nowoje Wremia”. Popularny pisarz i dziennikarz lat dziewięćdziesiątych, Aleksy Amfiteatrow, negował całkowicie ideowe i artystyczne walory dramatów Ibsena. Nikołajew i Asuworin przeciwstawiali się ostro inscenizacjom Ibsena. Niektórzy spośród aktorów (Jermołowa) nie chcieli występować w sztukach Ibsena. Ta sytuacja zmienia się jednak radykalnie w Rosji pod koniec lat dziewięćdziesiątych, gdy w Moskwie i Petersburgu powstają teatry prywatne, a więc przede wszystkim Moskiewski Teatr Artystyczny i teatr Komissarzewskiej w Petersburgu. Ale i wtedy nie ustawała polemika wokół Ibsena. Miała jednakże już zupełnie inny sens, dotyczyła

innych zagadnień. Teraz chodziło już o walkę z reżyserską rutyną i dawnymi schematami, chodziło przede wszystkim o kwestię inscenizacji dramatów wielkiego norweskiego pisarza. Nawet reżyser i artysta tej miary co Stanisławski nie od razu potrafił się uporać z nowymi zagadnieniami ibsenowskiej dramaturgii. Interpretował Ibsena z początku w sposób naturalistyczny. Dopiero później, po wystawieniu *Heddy Gabler* (1899), *Wroga ludu* (1900), *Gdy zmartwychwstaniemy* (1900), doszedł do wniosku, że realizm Ibsena opiera się na niezmiernie szerokim planie skojarzeń, które tworzą perspektywiczną głębię dramatów i sugerują symboliczne uogólnienia nawet w zakresie przedstawionych postaci. Toteż w późniejszych spektaklach obiera drogę wiodącą od realizmu do symbolu. W roku 1918 umieścił Stanisławski w prasie norweskiej artykuł, w którym pisał o roli, jaką Ibsen odegrał w Moskiewskim Teatrze Artystycznym. Zmuszał, jego zdaniem, do nowych poszukiwań i nowych interpretacji. Inszenizacjami Ibsena i symboliczną warstwą jego dramatów zainteresowali się impresjoniści rosyjscy (Bakst, Denisow, Sapunow, Gołowin). Siegali oni do elementów ściśle kolorystycznych. Sprzyjał tej koncepcji Meyerhold inscenizując w roku 1906 *Hedde Gabler* w teatrze Komissarzewskiej. Eksperyment ten był jednak wysoce nieudany.

Kreśląc dokładną mapę chronologiczną dzieł Ibsena na scenach rosyjskich, omówił prof. Nilsson spektakl moskiewski z roku 1957. Uczestniczył w nim jako widz, podkreślił zasługi reżysera (Gabowicza) i wysoki poziom gry aktorskiej. Zwrócił uwagę na bardzo interesujące ujęcie roli Oswalda (E. S. Matwiejew) dyskretnie odbarwione z dawnych naturalistycznych koncepcji teatrów europejskich oraz na świetną kreację Wielichowa — pastor Manders.

Prof. Nilsson dał nie tylko wyczerpujący obraz dzieł Ibsena w Rosji, nie tylko przypomniał jego wszechstronną rolę jako ideologa i dramaturga — pokazał go jako pisarza, który wzbudzał niepokój, zmuszał do analizy, krytycyzmu i wciąż nowych poszukiwań.

Wanda Lipiec, Łódź

Wolfgang Kayser, *DAS GROTESKE IN MALEREI UND DICHTUNG*, München 1960, s. 152.

Monachijskie wydanie pracy Wolfganga Kaysera *Groteska w malarstwie i literaturze* jest reedycją jego rozprawy z roku 1957 (Oldenburg — Gerhard Stalling Verlag). Wydawca monachijski, Ernesto Grassi, zrezygnował z opublikowania niektórych ilustracji pierwszego wydania oraz z rozdziału „Das Groteske in Realismus des Auslands”. Powody dokonanych zmian nie zostały wyjaśnione. Przegląd treści wykazuje, że autor oparł się w swych poszukiwaniach badawczych przede wszystkim na literaturze niemieckiej, uwzględniając jedynie ubocznie niektórych pisarzy amerykańskich (E. A. Poe), francuskich (V. Hugo) i grupę włoskich dramaturgów z lat 1916–1925, twórców tzw. *Teatro del grottesco*, działalność których zyskała rozgłos przede wszystkim poprzez Pirandella. Zdaniem autora nastąpiło w ten sposób ograniczenie zakresu materiału literackiego na korzyść pogłębienia treści zasadniczej problematyki. Drugim założeniem autora było ograniczenie i wybór okresów historycznych jako terenu przeprowadzonych badań i obserwacji. Zastrzega on we wstępie, że nie zamierzał dać pełnego historycznego obrazu rozwoju groteski jako kategorii estetycznej i struktury. Pominiecie sztuki średniowiecza budzi zastrzeżenia ze strony czytelnika. Musiało to postawienie sprawy niewątpliwie zaskoczyć znakomitego recenzenta pierwszego wydania publikacji, Leona Spitzera, który referując ją na łamach „Göttinger Gelehrten Anzeigen” (rok 1958, s. 95–110) uzupełnił brakujący w książce rozdział o grotesce w średniowieczu. Jak tłumaczy Wolfgang Kayser swe stanowisko w tej sprawie? Wyjaśnia w postwowie (Enzyklopedisches Stichwort. „Das Groteske” etymologisch betrachtet), że rozpoczął swe rozważania od pojawienia się wyrazu groteska — tj. od początku wieku XV. „Das bedeutete den Beginn der Betrachtungen im Ausgang des 15. Jahrhunderts, als das Wort aufkam” (s. 142). Nicią przewodnią pracy mają być określenia wyrazu, a raczej stosowanie tego pojęcia w różnych okresach historycznych. „Als Leitfaden wurde dabei

der Gebrauch des Wortes — grotesk — selber gewählt”. Jednakże „różne okresy historyczne” nie są równoznaczne z pełnym obrazem historycznym. „Was hier vorgelegt wird, will keine Geschichte des Grotesken sein” (s. 7). Mimo takiego postawienia sprawy przez autora stwierdza on dalej, że pojęcie groteski wysnuwa się z historii rozpatrywanego zjawiska (s. 142). Zależało mu na pokazaniu indywidualnego piętna groteski w omawianych okresach historycznych.

Metodą badawczą jest właściwa autorowi zasada strukturalizmu oraz zastosowanie jej nowoczesnych środków i osiągnięć w rozważaniach pojęcia „historyczności”. „Es lag dem Verfasser jedenfalls daran, die mit den modernen Mittel der Strukturforschung gewonnenen Ergebnisse fruchtbar zu machen für eine Betrachtung des Geschichtlichen” (s. 7). Podstawą wszystkich rozważań jest zasada „ponadczasowości” (*zeitlose Struktur des Grotesken*) omawianego zjawiska, na którym równocześnie historia wyciska swoje piętno. Uwikłał się tu wielki uczony niemiecki w pewną metodologiczną sprzeczność, z której zdaje sobie sprawę mówiąc na innym miejscu: „das Kunsttheoretische Bemühen vollzieht sich immer in dem *circulus*, das es ohne Begriffen nicht zu den Geschichte und ohne Geschichte nicht zu den Begriffen kommt”.

W takim ujęciu przedstawił Kayser swój system pojęć. Należy tu również zauważyć, że środki badawcze wynikające z tego systemu nie są jednolite i zbliżają się w praktyce do różnych odmian komparatywizmu. Uszeregowany według wymienionych epok materiał interpretuje autor bądź to środkami strukturalizmu, bądź przy pomocy metody komparatywnej (romantyzm niemiecki — E. A. Poe — Modernizm, Tomasz Mann i Blake). O ile metoda strukturalisty niemieckiego nie jest całkowicie przekonująca, to jednakże temat pracy i jej zasadnicza problematyka budzą duże zainteresowanie. Spis treści i poszczególne zagadnienia przedstawiają się, jak następuje: 1. Groteska — przedmiot i wyraz; 2. Rozszerzenie pojęcia „groteska”; 3. Groteska w epoce romantyzmu; 4. Groteska w wieku XIX; 5. Groteska w okresie modernizmu.

Autor rozpoczyna od problematyki, którą

uważa za podstawową, tj. od znaczenia wyrazu. Jego zdaniem groteska nie jest zupełnie wyraźną kategorią naukowego myślenia. Jej określenia nie są nigdzie ścisłe i dokładne. Dlatego pokusił się o przedstawienie pojęcia w różnych aspektach i w różnych okresach czasu. Rozpoczyna od wywodu etymologicznego, od ornamentowego ściennego malarstwa antycznego, skrytykowanego już ostro przez Vitruwiusa jako „przeciwne naturze rzeczy”. Pozostałości tego szczególnego stylu zostały odkryte w pracach wykopaliskowych początku wieku XV i pochodzą od włoskiego wyrazu *grotta* i wyrazów podstawowych: *la grottesca* i *grottesco*. Pinturicchio miał na zlecenie kardynała Piccoloni wymalować sklepienie biblioteki katedry w Sienie w stylu *che oggi chiamano grottesche*. W wieku XVI używano jeszcze jednego określenia dla tego samego przedmiotu, i to bardzo znamienne, określenia, w którym kryły się pewne jego treści znaczeniowe: nazywano je bowiem „sennymi marzeniami malarzy” — *sogni dei pittori*. Chodziło tu już o odwrócenie rzeczywistego i naturalnego porządku, zachwianie proporcji i granic między światem rzeczy a światem roślinnym, zwierzęcym i ludzkim. Autor podkreśla, że groteskowa ornamentyka drugiej połowy wieku XVI operuje nastrojami niesamowitości, grozy, wywołując uczucie przynębienia, czego nie było jeszcze w groteskowych, ale jednocześnie pogodnych i żartobliwych igraszkach ornamentacyjnych Rafaela, które malował w loggii papieskiej około roku 1515. Nasuwają się tu pominięte przez prof. Kaysera różnice w traktowaniu obrazu literackiego u Ariosta i Tassa. Jakże niewinnie ironiczna jest pogodna groteska *Orlanda szalonego* w porównaniu z *Jerozolimą wyzwoloną*! Za obrazami Tassa kryje się groza i patos niesamowitości. W sztukach plastycznych tego okresu i wczesnych teoriach estetycznych używano się jeszcze określenia — arabeska. Określenie to przeniesione w epocze wczesnego romantyzmu niemieckiego w dziedzinę literatury staje się u niektórych teoretyków sztuki pojęciem równoznacznym z groteską (Schlegel).

Z groteskowej ornamentyki, a więc z określenia przymiotnikowego, wylania się stopniowo pojęcie groteski w znaczeniu rzeczownikowym.

Tworzy się pojęcie odpowiadające pewnej estetycznej kategorii o dość różnorodnych treściach, zgodnych jednakże pod względem zasadniczej struktury — pomieszczenia różnorodnych elementów i dziwaczności. W słowniku Akademii Francuskiej z roku 1694 określa się rzeczownik *grottesque* przy pomocy szeregu przymiotników, jak *ridicule*, *bizarre*, *extravagant*. Niejednokrotnie staje się on synonimem *ridicule*, *comique*, bardzo często — *burlesque*. Przesunięcie określenia groteski w stronę kategorii komizmu spotykamy dosyć często u niektórych pisarzy wieku XVIII. U Diderota następuje to pod wpływem rysunków i ilustracji Callota do komedii *dell'arte*. Jej przesunięcie w kierunku karykatury odbywa się w Anglii pod wpływem malarstwa Hogartha. Kayser podkreśla tu znaczenie karykatury jako „siły kształtującej nową estetykę” i nowe pojęcie — charakterystyczność. W ten sposób karykatura przestaje być żartem i zabawą, staje się źródłem nowych kategorii i nowej estetyki. Zagadnieniem tym zainteresował się w sposób bardzo uderzający Wieland (*Rozmowy z pastorem*, 1775). Karykatura nie jest u Wielanda pojęciem jednolitym. Istnieją jego zdaniem trzy typy karykatury: 1. prawdziwa i odtworzona z rzeczywistości; 2. przesadzona i zbliżona do rzeczywistości w ten sposób, że oryginał daje się jeszcze rozpoznać; 3. fantastyczna albo groteskowa, nadnaturalna — wytwór umysłu (*Hirngeburt*). Jest rzeczą interesującą, że Wieland analizując samo pojęcie karykatury określa nie tylko jej elementy, ale i spowodowaną przez nią reakcję psychiczną w związku z przedstawioną typologią. A więc traktuje karykaturę w aspekcie treści i formy oraz pod kątem widzenia psychicznego oddziaływania i sprzecznych reakcji: uśmiechu spowodowanego deformacją i wstrętu z powodu potworności, grozy, dziwaczności. Podstawowym uczuciem pozostaje zdziwienie, bezradny niepokój wobec obrazu świata, w którym zostały zachwiane proporcje, rozszepiły się spojenia, wszystko stało się obce i dziwaczne. Poczucie obcości wobec obrazu świata uważa Kayser za zasadniczą cechę psychicznego oddziaływania groteski. U pisarzy okresu „Burzy i Naporu”, zwłaszcza w dramatach Lenza i Klingera, odgrywa groteska

jako kategoria estetyczna niemal dominującą rolę. Prof. Kayser podkreśla niezależnie od swego strukturalnego stanowiska wpływ Szekspira i chimerycznego świata komedii *dell'arte*. „Achtet man auf die historischen Zusammenhänge, so haben wohl vor allen Shakespeare... und die chimärische Welt der *Commedie dell'arte* mit ihrem exzentrischen Bewegungstil anregend gewirkt” (s. 33).

Klinger, charakteryzując bohaterów swego dramatu „*Sturm und Drang*”, określa ich jako zgromadzenie oryginałów, a wywołane przez nich uczucia jako pomieszanie śmiechu i głębokiego tragizmu (s. 33). Zdaniem Kaysera nie należy traktować wypowiedzi Lenza i Klingera dosłownie, ale mieli oni niewątpliwie na myśli jakąś „trzecią strukturę”, która nie byłaby tylko przemierzaniem pierwiastków komicznych i tragicznych, ale stanowiła pewną odrębność.

Właściwą domeną rozwoju groteski w literaturze niemieckiej staje się okres romantyzmu. We wczesnych pracach teoretycznych Fryderyka Schlegla spotykamy się z synonimem groteski, czyli arabeska, której formę i siłę twórczą omawia autor w *Gespräch über die Poesie* (rok 1800). Z licznych wypowiedzi Fryderyka i Augusta Wilhelma Schleglów wyciąga Kayser wniosek, że rozważane w ich teoriach zjawisko jest jednością heterogenicznych pierwiastków tworzących swoistą formę (*Gestalt*). Odnaleźli oni właściwy sens groteski i określenia, których zabrakło zarówno Klingerowi, jak i Lenzowi, a więc to, co Kayser nazwał w rozdziale „*Der Geist der Groteske in Sturm und Drang*” — trzecią strukturą. W romantycznych teoriach Schleglów odegrały niewątpliwie rolę ich studia nad renesansowym malarstwem holenderskim (Bruegel, Bosch). Zainteresowania groteską w malarstwie, groteską pojętą jako kategoria estetyczna, były już dość powszechne u niemieckich *Stürmerów* w latach 80-tych. Goethe stanął w obronie ornamentacyjnego malarstwa zwanego arabeską przeciw Winckelmanowi i zwolennikom sztuki klasycznej. U podstawy romantycznych teorii Schleglów tkwiły niewątpliwie poza wpływem Szekspira elementy malarstwa Bruegela i Boscha, sztukę których studiował August Wilhelm Schlegel w Gettyndze pod

kierunkiem historyka sztuki, Fiorilla. U Fryderyka Schlegla jest arabeska „pierwotnym”, „mitologicznym” kształtem poezji (gewiss ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der Menschlichen Phantasie). Kayser zestawia poglądy Schleglów z wypowiedziami Wiktora Hugo wysuwając wniosek, że zarówno w niemieckiej, jak i francuskiej teorii romantycznej nie chodzi o poszczególne motywy, lecz, podobnie jak u „*Stürmerów*”, o „trzecią strukturę”. Tak pojęta groteska jest siłą twórczą pewnych układów i struktur. „Erst in Zusammenhang als Teil einer Struktur und als Träger eines Gehaltes bekommt die Einzelne Form Ausdruckswert und gehört sie zum Grotesken” (s. 44). W strukturze tej tkwi element niesamowitości, wyrażającej się w uczuciu obcości świata „szatańskiego” śmiechu, lęku i ironii, a więc tego, co określano jako *La vision du grand rire infernal*. Pod kątem widzenia groteskowo-satanicznej struktury interpretuje Kayser utwory Tiecka, Jean Paula, ale przede wszystkim opowieści E.T.A. Hoffmana. Rozważa równocześnie zagadnienie formy literackiej jako odpowiednika groteskowej zawartości (*Gehalt*). Stara się dojść do pewnych rezultatów; grotesce jako częście ogólnego układu odpowiadają formy drobne, opowiadania, epizody powieściowe.

W dramacie i komedii okresu romantyzmu wypowiedziała się groteska najwyraźniej w sztuce Büchnera *Woyzeck*. Kayser analizuje ze szczególną wnikliwością sceny, sytuacje i postacie używając swego charakterystycznego określenia — *Entfremdung*, czyli poczucie obcości wobec zdeformowanego obrazu rzeczywistości i rozszczępienia jedności człowieka i świata. Mimo pewnych zastrzeżeń ze strony czytelnika w sprawie „autonomicznego działania układów” należy z jak największą aprobatą przyjąć fakt, że określenia groteski wynikają z reakcji psychicznych — istotnie ten dziwny, obcy świat budzi przerażenie i uczucie lęku przed „czymś”, co człowieka nęka i straszy (*das Spukhafte*) i tworzy ów nastrój niesamowitości tak charakterystyczny dla „nocnych nastrojów” Hoffmana, Tiecka, Nowalisa i Georga Büchnera. Jediną bronią wobec niesamowitości świata jest humor, któremu Jean Paul Richter poświęca wiele

miejsca w swojej *Vorschule der Ästhetik* i młodzińskim utworze satyrycznym *Auswahl aus des Teufels Papieren*. Jest to humor sataniczny, spotykany następnie w wielu utworach modernizmu, a tak już wyrazisty w opowieściach romantycznego pisarza Bonawentury *Die Nachtwache*. Nie zidentyfikowany do tej pory autor (Kayser twierdzi, że za tym pseudonimem kryje się Jean Paul) usiłuje stworzyć luźną formę opowieści przypominającą powieść pikaryjską. Charakterystykę groteski romantycznej zamyka Kayser rozważaniami na temat typologii postaci u E. T. A. Hoffmana: 1. groteskowa powierzchowność; 2. ekscentryczne postacie artystów; 3. postacie demoniczne. Wymienione tutaj typy bohaterów odnaleźć można jeszcze w powieściach i opowiadaniach Kellera i Raabego, neutralizują się jednakże pod wpływem realizmu i przekształcają się w dziwaków i oryginałów u Wilhelma Buscha i Fuschera. Określa to Kayser jako „złagodzenie groteski” (*Verharnlosung des Grotesken*).

Rozdział „O grotesce w okresie modernizmu” rozpoczyna Kayser od charakterystyki dramatów Wedekinda i jednoaktówki Schmitzlera *Paracelsus* (1899), która ukazała się wraz z jego *Zieloną papugą* (*Der grüne Kakadu*). W pierwszym wypadku (u Wedekinda) dopatruje się Kayser w ukształtowaniu obrazu dramatycznego wpływów Büchnera i Lenza. Mimo że Schmitzler nazwał swój dramat groteską, nie można, zdaniem Kaysera, podciągnąć go pod żaden z typów groteskowych struktur okresu modernizmu. Co w nim charakterystyczne, to przede wszystkim przeciwieństwo między prawdą i złudzeniem, uludą i rzeczywistością — *Sein und Schein*.

Z tego samego przeciwieństwa wyłania się w kilkanaście lat później włoski *Teatro del Grottesco*. Kierunek ów zapoczątkował Luigi Chiarelli, którego dramat *La maschera e il volto* (*Twarz i maska*) wystawiono w Rzymie w roku 1916, ale rozgłos i sławę w latach dwudziestych nadał grupie mało znanych dramaturgów — Luigi Pirandello. O ile już w dramacie Chiarelliego zacierały się kontury społeczno-obyczajowej satyry i ustępowały pod naporem groteskowej wizji świata oraz kontrastu prawdy i złudzenia, to w dramatach Pirandella stały się te elementy podstawą

problematyki i kształtowania obrazu i formy. Ześrodkowały się one przede wszystkim nad zagadnieniem rozszczepienia osobowości, co w rezultacie powodowało poczucie obcości wobec siebie i zagubienia własnego oblicza. W przedmowie do *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora* wypowiedział Pirandello swe credo filozoficzne. W dramacie nakładają się na siebie i przenikają się wzajemnie iluzoryczne warstwy złudzenia i rzeczywistości. Ale przeszkodą do osiągnięcia „pełnej groteski” jest według Kaysera ciągle nawrót do pojęciowego, myślowego komentarza sytuacji, do „myślowej płaszczyzny” („Rückkehr auf die Ebene des Problem Denkens”, s. 100). Groteskowy kształt uzyskało zakończenie dramatu przez pantomimy i zaskoczenia. Kayser twierdzi, że Pirandello przez swe myślowe i filozoficzne „łagodzenia” nie mógł osiągnąć tych rezultatów w sensie groteski, jakie osiągnął przede wszystkim Kafka. Załączkami opowiadań są u Kafki sny i urojenia. Świat staje się obcy od początku do końca przez stanowisko i punkt widzenia narratora.

Świat groteskowy Kafki nazywa Kayser groteską ukrytą lub „groteską zimną”. Swoistość polega na tym, że Kafka tworzy nowy typ groteskowej opowieści, w której narrator reaguje zupełnie inaczej, niżby się mógł czytelnik tego spodziewać, a mianowicie jego reakcje emocjonalne są zupełnie innego gatunku, np. reaguje śmiechem wtedy, gdy czytelnika ogarnia uczucie grozy czy niesamowitości. W późniejszych opowieściach Kafki ukazane wydarzenia są tego rodzaju, że nie sposób ich właściwie opowiedzieć. Nazywa to Kayser *Abbau*, co równałoby się unicestwieniu fabuły i wydarzeń poprzez swoisty sposób struktury języka. „Rozpędowe koło obsesji wiruje nad myślą, aby ostatecznie obrócić ją w nicość” (s. 100).

Nie sposób nie zreferować tu ciekawych spostrzeżeń prof. Kaysera na temat „słownych grotesek” i „parodii słownych” Morgensterna. Niczym nie skrępowana fantazja doprowadza tu do nonsensu i absurdu. Z jakiegoś dźwięku, wyrazu i zwrotu, z gry słów rozsnuwa się zabawny świat żartu i czystego nonsensu. Do tej samej funkcji wciągnięte są i elementy wiersza: intonacja, rytm, rym, refreny. W re-

zultacie powstaje obraz, w którym cząstki wyrazów i rzeczy usamodzielniają się i personifikują. Z kolei z tego budulca słownego tworzy się dziwny świat zjawisk, w którym człowiek zatracza poczucie pewności i stałości. Nastąpiło tu zupełne zachwianie równowagi. Rozdział o prozie XX wieku kończy Wolfgang Kayser rozważaniami nad inklinacją do groteski w twórczości Tomasza Manna. Dokonuje przy tym bardzo interesującej analizy stylu narracji *Doktora Faustusa*. Przechodzi z kolei do omówienia liryki współczesnej. Powołuje się na stanowisko Hugona Fridericha (*Die Struktur der modernen Lyrik*) i zgadzając się zasadniczo z jego założeniami, polemizuje z interpretacją surrealistycznej wizji i struktur słownych poszczególnych utworów. „Tylko w szczególnych warunkach staje się poezja groteską mimo całej groteskowej zawartości współczesnej poetyki” (s. 121). Tymi szczególnymi warunkami jest nie tylko pojęcie obrazu i stylu, ale całość poetyckiego wyrazu (*die Sprache insgesamt*). W ostatnim rozdziale pracy usiłuje autor podsumować wyniki dokonanej w toku rozważań analizy i wysnuć wnioski natury ogólnej. Groteskę należy rozpatrywać w trzech aspektach: pod kątem widzenia procesu twórczego, z punktu widzenia samego utworu i jego oddziaływania. Właśnie z oddziaływania dzieła sztuki wynikało w XVIII wieku rozszerzenie i pogłębienie pojęcia groteski jako estetycznej kategorii. Wzajemne ustosunkowanie wyobrażonych przedmiotów, szczególne motywy i formy posiadają groteskowe predyspozycje. Dotyczy to zarówno świata rzeczy, jak i świata zwierząt i ludzi. Świat groteski jest światem wyobcowanym, jest to świat, który nas dezorientuje przez ukształtowanie czegoś „obcego”, jest to również igraszka z czymś absurdalnym i wreszcie jest to usiłowanie poskromienia i przezwyciężenia „demoniczności świata”. W określeniach tych zamyka autor ostatecznie rezultaty swych dociekań. Ale zaopatrzył je również w cenną wskazówkę: groteska jest najbardziej głośnym i podpadającym pod zmysły protestem przeciw racjonalizmowi i wszelkim myślowym systemom. Dlatego absurdem samym w sobie były dążenia surrealistów w kierunku rozwinięcia jakiegoś systemu. System taki istnieć nie może, gdyż

jest sprzeczny z samą istotą zagadnienia.

„Hier sollte nur der Versuch unternommen werden, das Phänomen als solches zu sichtigen und einige an Aussichten reiche Wege zu beschreiten” (s. 140) stwierdza autor na zakończenie. Należy podkreślić, że próba ta (*der Versuch*) przyniosła nader bogate rezultaty i w wielu wypadkach przyczyni się niewątpliwie do rozszerzenia perspektywy i horyzontów w badaniach nad zagadnieniem tak bardzo istotnym dla współczesnej nauki o literaturze, jakim jest problem groteski.

Wanda Lipiec, Łódź

Antoine Vallet avec la collaboration de C. Rambaud et F. Louis, *LES GENRES DU CINÉMA*, Paris 1958, Éditions Lige, s. 115 (Perspectives, nr 461).

Teoria filmu ciągle jeszcze cierpi na niedostatek ogólnych sformułowań genologicznych. Niedostatek ten odbija się niekorzystnie w praktyce badawczej. Nie docenia się pierwszorzędno znaczenia aspektu genologicznego, który jest przecież niezbędnym filtrem badawczym zarówno w badaniach nad pojedynczym dziełem filmowym, jak również w zakresie syntezy estetycznej czy filozoficznej (sytuację wszechstronnie naświetla B. W. Lewicki w art. *Problematyka rodzajów i gatunków w sztuce filmowej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1959, t. II, z. 2 (3)).

Dlatego też warto poświęcić uwagę książce A. Valleta, jakkolwiek ma ona skromne przeznaczenie, bo jest adresowana dla użytku szkół średnich i „amatorów” filmu. Książka ta jest rzadką w piśmiennictwie filmoznawczym próbą pełnej prezentacji rodzajów i gatunków sztuki filmowej i zasad ich klasyfikacji. Charakter książki, która w myśl założeń autora ma dostarczyć czytelnikowi metodycznych wskazówek pomocnych przy ocenie filmów, decyduje o szerokim zakresie jej teoretycznych uogólnień. Uogólnienia te wychodzą częstokroć poza ramy określone tytułem, dając podstawową bazę informacyjną z zakresu teorii i historii filmu i ciekawy materiał dyskusyjny z problematyki genologicznej.