

z megalomanii romantycznej, kultu wieszczego słowa i demiurgicznego gestu, zadomowionych w polskiej tradycji kulturowej.

W kierunku ludycznej wizji sztuki, ale z całym bagażem jej moralnych wyposażań, zmierza w swoim szkicu Ewa Miodońska-Brookes w pracy *Zabawy „Zabawą” Sławomira Mrożka*. W *Zabawie* (1962), będącej parafrazą *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, interesuje autorkę moralitetowy kształt utworu Mrożka (ur. w 1930 r.), w którym obok sfery żartu, parodii, komedii obyczajowej, szarady literackiej realizowane są cechy komedii wysokiej, wkraczającej w problematykę transcendentych prawd ludzkiego świata.

Podobną formułę dramatu prezentuje Elżbieta Rzewuska w studium *Teatr magiczny Mirona Białoszewskiego. Interpretacja Wypraw krzyżowych* (1973). W utworze tym Białoszewski (1922—1983) w formie żartu, pełnej umowności, zabawy w teatr — opowiada się za tworzeniem na własny użytek wielkich i fałszywych światów i wartości. Osiągnięciem autorki studium jest rekonstrukcja chwytów literackich służących tak zaplanowanej grze dramatycznej.

Problematyka rewindykacji polskiej tradycji romantycznej dominuje w pracy Marii Woźniakiewicz-Dziadosz „*Koczowisko*” *Tomasza Lubieńskiego* (1974). Surowa prawda Lubieńskiego (ur. w 1938 r.) o rozmijaniu się w przypadku polskiego wieszczka — Adama Mickiewicza porządku biografii i porządku twórczości znajduje rozwinięcie myślowe i egzemplifikację materiałową w wywodach autorki studium.

Ostatnią w *Dramacie polskim XIX i XX wieku* wypowiedzią jest Elżbiety Tyszyckiej-Grygorowicz *Próba interpretacji „Kosmogonii” Jarosława Iwaszkiewicza* (1980). Sztuka Iwaszkiewicza (1894—1980) znajduje w prezentowanym studium udokumentowaną interpretację, która zmierza w kierunku wskazania postawionych przez autora ważnych egzystencjalnych pytań: wyboru między sztuką a życiem, próby ocalenia młodości i przemijania.

Czytelnik po zapoznaniu się z całością opracowań składających się na *Dramat polski XIX i XX wieku* z satysfakcją może zauważyć, że zakreszenie horyzontu stanowiącego tło dla odczytania dramatów, które ma miejsce

w większości opracowań, sprawia, że pojedyncze utwory czy całe ich serie, odnoszące się do określonej epoki, ujawniają nie zauważoną wcześniej gamę znaczeń, a proponowany nowy wariant lektury wydaje się bliższy naszej współczesności: jej normom etycznym i problemom egzystencjalnym. W ten sposób prezentowana praca w wielu ujęciach przełamuje stereotypy lekturowe związane z pewnym przypisanym dziełom ciagom konkretyzacyjnym, skierowując uwagę na nowe płaszczyzny odczytania utworów.

Jadwiga Ruszała, Słupsk

Hazard Adams, CANONS: LITERARY CRITERIA. POWER CRITERIA, „Critical Inquiry”, 1988, Summer XIV, nr 4.

Hazard Adams, profesor literatury angielskiej i porównawczej Uniwersytetu w Warszawie, podejmuje w swej pracy temat doboru kryteriów selekcji dzieł literackich przy tworzeniu kanonów.

W części wstępnej, poprzedzającej przedłożone tezy, autor analizuje obecny stan badań literackich sugerując, iż współcześni krytycy wykazują wyraźną tendencję do odrzucania kryteriów czysto literackich (estetycznych) na rzecz tzw. „kryteriów władzy” (zdominowanych przez czynniki społeczno-polityczne i ekonomiczne). Zaobserwowaną przez siebie prawidłowość autor ilustruje poglądami Arnolda Krupata, Richarda Ohmanna i Barbary Herrstein Smith, którzy we wrześniu 1983 roku wypowiedzieli się w tej kwestii na łamach „Critical Inquiry”. Zdaniem A. Krupata kanony literackie faworyzują utwory, które popierają i umacniają istniejący porządek społeczny. R. Ohmann dostrzega w walce klasowej źródło wartości estetycznych, a B. Smith dowodzi natomiast, iż podstawą oceny dzieła literackiego jest efektywność, z jaką spełnia ono przypisane mu funkcje. W zależności od tego, kim jest osoba oceniająca utwór (artysta, wydawca czy czytelnik), kryteria oceny jak i sama ocena będą odmienne. A zatem posługiwanie się kryteriami estetycznymi jako prostym zaprzeczeniem kryteriów utylitarnych jest bezcelowe, gdyż w każdym przypadku dokonujący oceny kierować się



będzie subiektywnym odczuciem tego, czy i jak dzieło spełnia jego oczekiwania. Profesor Adams podkreśla, iż poglądy B. Smith, oparte w znacznej mierze na teorii ewolucji biologicznej i ekonomii, przez swój antyhumanistyczny relatywizm na zawsze wykreślają ze słownika terminów literackich pojęcia transcendencji i uniwersalności.

Tezy sformułowane przez autora stanowią polemikę z wymienionymi uprzednio poglądami. Stanowczo potępia on dominację „kryteriów władzy” nad estetycznymi i vice versa. Wzajemnej negacji jednym kryteriów przez drugie przeciwstawia wartości „antyestetyczne” (termin zapożyczony z *Wizji* Yeatsa; H. Adams jest wydawcą *The Book of Yeats' Poems*), które w rozumieniu autora rozprawy wiążą wartości estetyczne z etycznymi. Podstawą tworzenia kanonów literackich winny być zatem stale aktualizowane przez krytykę wartości antyestetyczne (aktualizowane w konfrontacji ze zmieniającymi się czynnikami społeczno-ekonomicznymi). Prezentację tez autorskich zamyka spostrzeżenie, iż posługiwanie się tylko i wyłącznie „kryteriami władzy” wypacza literacki wizerunek jednostki, pojmowanej wtedy jedynie jako produkt finalny procesów społeczno-politycznych, z pominięciem analizy etycznych motywów jego postępowania.

Uwagi stanowiące rozwinięcie wspomnianych tez precyzują zakres i znaczenie pojęcia „antyestetyczny”. H. Adams odwołuje się tutaj do analogii między estetyką Kanta a jego pojęciem moralnego „imperatywu kategorycznego”. Nośnikiem wartości antyestetycznych jest, zdaniem autora, twórczość Oskara Wilde’a, którego utwory posiadają niezwykłą moc oddziaływania na nasz sposób postrzegania świata, a tym samym — pośrednio — na nasze postępowanie. Wartości antyestetyczne nie są bowiem prostą negacją kryteriów estetycznych bądź kryteriów władzy, lecz twórczą opozycją w stosunku do nich.

Analizując dobór utworów literackich według istniejących kanonów, H. Adams omawia przykład literatury feministycznej jako kategorii wyodrębnionej jego zdaniem wyłącznie według kryteriów władzy. Zauważa on jednak, że w kanonach pojawiają się utwory, które stoją w jawnej opozycji wobec przyjętych i ogólnie obowiązujących poglądów spo-

łeczno-politycznych (niektóre utwory E. Pounda, T. S. Eliota czy W. H. Audena), przy całkowitym braku w kanonie utworów reprezentujących na przykład awangardowe kierunki poetyckie XX wieku. Poszukując przyczyn tego stanu rzeczy H. Adams bada współzależność między zmieniającymi się warunkami społeczno-politycznymi a tworzeniem kanonów — na przykładzie zmieniającej się recepcji dzieł Miltona. Z drugiej strony jest on w pełni świadom tego, że formowanie kanonów jedynie na podstawie wartości antyestetycznych jest nieosiągalnym ideałem, gdyż ze względu na swój subiektywny charakter wymykają się one wszelkim kategoryzacjiom. Jednocześnie obligują one krytyka do ciągłego odkrywania nowych pokładów znaczeniowych utworu i wymuszają na nim postawę badacza studiującego złożony proces literacki, nie zaś skończone dzieło.

Przedmiot dalszych rozważań stanowią te współczesne teorie krytyczne, które przyznają zdecydowany prymat kryteriom władzy. Na przykładzie teorii M. Foucaulta, J. Lacana, Stanleya Fisha i Harolda Blooma oraz dekonstrukcji autor sygnalizuje niebezpieczeństwa płynące z całkowitego pominięcia wartości antyestetycznych oraz negacji pojęcia jaźni (w opozycji państwo — jednostka, faworyzowane jest państwo).

Rozprawa prof. H. Adamsa porusza również problem odrębnego kanonu prac krytycznych oraz rolę antologii w ich tworzeniu. Antologizowane utwory krytyczne autor dzieli zasadniczo na dwie grupy: reprezentatywne prace twórców oryginalnych teorii (np. Harolda Blooma) oraz utwory ilustrujące rozwój określonych kierunków w literaturze (np. feminizmu). Znaczenie tych ostatnich zmaleje zdaniem autora z upływem czasu. Mimo iż współczesne zainteresowania krytyki dyktują w dużej mierze zmiany w krytycznych kanonach minionych epok, H. Adams ostrzega jednak przed pochopnym usuwaniem z kanonów dzieł, które pozornie straciły na aktualności. Jego zdaniem ich miejsce jest niepodważalne jako dominujących poglądów swoich czasów. Brak świadomości historycznej grozi dobrowolnym „zamknięciem się w więzieniu naszych obsesji”.

Rozprawę zamyka polemika z poglądem B. Smith, iż krytyka szkodzi literaturze uni-



kając ocen wartościujących dzieła. W rozumieniu autora krytyczna ocena sprowadza się w swej istocie do poddania utworu pod szerszą dyskusję, a tym samym do deklaracji, iż jest ono przedmiotem zainteresowania krytyki. Ta „cicha ocena” pozwala dziełu pełnić swe antytetyczne funkcje. O tym, jak niezbędne są dla kultury wartości antytetyczne jako kryteria oceny literackiej świadczy fakt, iż im mniej pewna sytuacja społeczno-polityczna, tym bardziej absurdalne wydają się zasady selekcji dzieł dla stworzenia kanonów literackich. Tendencja do interpretowania ludzkiej egzystencji w kategoriach politycznych winna być złagodzona antytetycznym przeciwieństwem w stosunku do kryteriów władzy.

Studium profesora Hazarda Adamsa jest cennym głosem w dyskusji dotyczącej tak złożonego problemu, jak stosowanie kategorii wartościujących wobec utworów literackich. Trudno nie zgodzić się z pesymistycznym sądem autora kreślącego w ciemnych kolorach rolę krytyki w sytuacjach, gdy sztuka podporządkowana jest polityce. Zaproponowane przezeń wyjście z tego impasu (wartości antytetyczne jako zasadnicze kryterium oceny) jest jednak, jak zauważa sam autor, ideałem, nie zaś dostępnym rozwiązaniem. Wszakże rozprawa wskazuje nowe obszary poszukiwań tym, którzy są gotowi podjąć ten interesujący temat.

*Joanna Narkiewicz-Jodko, Wrocław*

Halina Ludorowska, WSPÓLCZESNA NIEMIECKOJĘZYCZNA POWIEŚĆ DZIENNIKOWA PO ROKU 1960, Warszawa—Łódź 1985, ss. 115, nlb 1.

Każda nowa książka poświęcona teorii powieści wzbudza zainteresowanie, bowiem wypełnia zwykle jakąś lukę w wiedzy o gatunku literackim odznaczającym się niesłabnącą żywotnością i zdolnością do generowania coraz nowych odmian. Studium Haliny Ludorowskiej wnosi do wiedzy o przedmiocie cenne uzupełnienia zarówno w sensie genologicznym, jak historycznoliterackim. Rzecz dotyczy współczesnej powieści dziennikowej w obu literaturach niemieckich, w literaturze austriackiej i szwajcarskiej w języku niemieckim. Z geno-

logicznego punktu widzenia szczególną wagę mają dwie pierwsze części wywodu, obejmujące rozważania o zakresie gatunkowym prozy w formie dziennika, o sposobach prowadzenia narracji i problemach kompozycji. Przed prezentacją zagadnienia centralnego, którym jest odpowiedź na pytanie, jak przedstawiają się wzajemne relacje sekwencji fabularnych i określonych tematycznie zapisów dziennikowych w powieści dziennikowej, ukazuje autorka bogactwo odmian gatunkowych dziennika literackiego na tle tradycji form paraliterackich.

Dziennik jako forma artystycznego wyrazu, stworzona autorką, wchodził od dawna w różnorodne związki z innymi konstrukcjami literackimi, zwłaszcza z autobiografią i kroniką (czego dowodzi wgląd w twórczość Goethego, Kierkegaarda, Kafki czy Canettiego), ale także z pamiętnikami i listem. Tworząc konfiguracje artystyczne z wymienionymi strukturami dziennik jawi się jako forma elastyczna, poddająca się różnym technikom pisarskim. Szczególne efekty przynosi związek dziennika z powieścią, a przekonuje o tym analiza takich kwestii, jak: technika zapisów dziennikowych, konstrukcja czasu, formy narracji, czy najczęściej spotykane w powieści dziennikowej chwytty kompozycyjne. Określając cechy narzucone konstrukcji powieści przez porządek dziennika, autorka zwraca uwagę na dominującą funkcję diarysty-narratora, stosowaną wobec materiału literackiego zasadę skrótu i dyferencjacji, posługiwanie się monologiem pisanym, sprowadzanie zdarzeń zewnętrznych do roli impulsów, wyzwalających w narratorze postawę konfesyjną. Jednym z najczęściej spotykanych w powieści dziennikowej zabiegów kompozycyjnych jest imitacja wydanego pośmiertnie rękopisu. Ten chwyt, znany z tradycji XVIII-wiecznej, a odświeżany przez współczesnych pisarzy, wzbogaca strukturę utworu o nowej elementy. Przede wszystkim podnosi znaczenie ramy kompozycyjnej (przedmowa i posłowie fikcyjnego wydawcy), która „przez zwyczajną linearność zapisów dążących stale w przyszłość i nadaje im zamknięte, powieściowe zakończenie” (s. 43). Wydawca ów może się ujawniać jako autor przedmowy lub autor powieści przybierający maskę „wydawcy”, ale zdarza się, że jego obowiązki spełnia któryś z bohaterów powieściowych. Kategorie, w jakich realizuje się konwencja wydawcy w powie-