

nesans Augustiańskiego pojmowania nawrócenia jako pragnienia mistycznego zjednoczenia z Chrystusem zwiększył dramatyczną dynamikę obrazu scenicznego w partiach moralitetowych; znaki teatralne stały się bardziej subtelne, zwiększyła się rola gestu, słowo wzbogaciło się o przejmujący dramatyzm ciszy.

Jeszcze wyraźniej genologiczny charakter ma erudycyjny i obficie udokumentowany referat Ireny Mamczarz, przedstawiający ewolucję od średniowiecznego moralitetu do XVII-wiecznego oratorium (na gruncie włoskim). Genezę tego gatunku muzyczno-teatralnego, jakim jest oratorium, wiąże autorka z zespoleniem dawnych form wokalnych (lauda, kantata, hymn) z udratyzowanym moralitetem. Forma ta rozrastała się od dwuczęściowej – tzn. dwu kantat ilustrujących dwie części kazania – do trzyczęściowej. Komplikacja formy oratoryjnej od prostej laudy i prymitywnej, alegorycznej fabuły moralitetu, powodowana była przez udratyzowanie person, muzykę i tekst poetycki, wreszcie przez nasycenie dialogów wyrafinowanymi środkami stylistycznymi, takimi jak koncept, antyteza i metafora. Zwiększa się też bogactwo analizy psychologicznej i wyrazistość kolorytu społecznego. Uwydatnienie roli chóru i przydanie mu funkcji komentatora akcji posuwającego ją naprzód, zbliżyło formę oratoryjną do tragedii antycznej. W XVII wieku pojawiają się też intermedia baletowe oraz – świadczące o ciśnieniu *commedii dell'arte* – części improwizowane. Początek wieku XVIII przynosi natomiast kryzys oratorium – wzrost widowiskowości, orientalizację, zeświecczenie, a nawet tendencję do zagubienia swoistości gatunkowej, tzn. przechodzenia w operę o tematyce religijnej. Prostopę dawniej formy przywrócił dopiero w 1739 roku Goldoni.

Interpretacji *Raju utraconego* Milтона – Pendereckiego jako współczesnej *sacra rappresentazione* podjęła się Regina Chłopicka. W fakturze dźwiękowej utworu wyodrębniła Autorka trzy światy: 1° boski – dostojny i monumentalny, 2° szatański – o nieustannej zmianie rytmu i agresywnym akordzie, złożony z samych trytonów oraz 3° ludzki – charakteryzujący się wokalnnością, dźwięcznością, liryzmem, opartymi na tercjowości. Na planie formy zauważalne jest przezwyciężenie dwóch nurtów wcześniejszej stylistyki Pendereckiego – techniki sonorycznej, polegającej na zestawieniu segmentów o różnych brzmieniach oraz

techniki kontrapunktowej, opartej na polifonii. W *Raju utraconym* nadal stosowany jest kontrapunkt, ale na pierwszy plan wybija się ekspresywna linia harmoniczna, i zauważalny jest nawrót do stylistyki neoromantycznej.

Lektura zawartych w zbiorze, a wrywkowo omówionych wyżej referatów skłania do kilku refleksji dotyczących zarówno doboru tekstów, jak i ujawniającego się w ich pryzmacie stanu aktualnych dokonań teatrologii polskiej na tym ważnym obszarze badań, jaki stanowi dramat i teatr sakralny. Rzuca się w oczy dysproporcja w obdarzaniu zainteresowaniem poszczególnych epok, gatunków czy stylów; obfitość tekstów dotyczących dawnych form widowiskowych, osobiście muzyczno-teatralnych, a incydentalność tych zainteresowań wobec zjawisk współczesnych. Szczególnie rażąca jest nieobecność – podnoszona zresztą przez samego wydawcę – refleksji nad teatrem romantycznym i – dodajmy od siebie – neoromantycznym. Nadreprezentowana wydaje się natomiast w tym kontekście peryferyjna artystycznie problematyka teatru amatorskiego i zjawisk parateatralnych, takich jak *sacrosong*.

Niepokoje również trudny do ukrycia rozróżnienie pomiędzy ambitnie formułowanymi postulatami metodologicznymi i „światową” perspektywą referatów teoretycznych, a pewną „chałupniczością” wielu opracowań konkretnych zjawisk dramatyczno-teatralnych i ostrożnym poruszaniem się po obszarze faktów izolowanych lub marginalnych. Wolno jednak przypuszczać, że kolejne tomy dobrze już rozpoznawalnej serii KUL-owskiej przyniosą obfitsze owoce wycieczek badawczych przekraczających osiągnięty dziś horyzont.

Jacek Bartyzel, Łódź

Marian Stala: METAFORA W LI-
RYCE MŁODEJ POLSKI. METAMORFO-
ZY WIDZENIA POETYCKIEGO, Warszawa
1988, ss. 348, nlb. 4.

Kanonicznym elementem wstępów do współczesnych prac o metaforze jest, po pierwsze, stwierdzenie o wielowiekowej tradycji myśli humanistycznej poświęconej temu zagadnieniu i w związku z tym, konstatacja o gigantycznym, wręcz przytłaczającym stanie badań; po drugie, dostrzeżenie wielodyscyplinarności naukowych

studiów nad metaforą, która stała się przedmiotem zainteresowania nie tylko literaturoznawstwa i lingwistyki, ale i historii sztuki, logiki, filozofii, psychologii, socjologii i antropologii, by wymienić ważniejsze tylko dyscypliny humanistyczne; po trzecie, stwierdzenie nierównomierności, dokładniej — nieproporcjonalności w dwudziestowiecznych badaniach nad metaforą: piszących bardziej fascynują zagadnienia teoretyczne niżeli historyczne. Inaczej mówiąc, większe spory i dyskusje wywołuje pytanie — „Jaki jest semantyczny mechanizm metafory?” niż dociekania — „Co znaczyła przenośnia?” w ściśle określonej kulturze, epoce literackiej, kierunku bądź pojedynczym dziele. W literaturoznawstwie polskim ostatnich lat kilkunastu, by ograniczyć się tylko do naszej, macierzystej dyscypliny, refleksja nad metaforą (i recepcja prac obcojęzycznych) uwieńczona została obszernym rozdziałem w nowoczesnym uniwersyteckim podręczniku *Poetyki teoretycznej* Marii Renaty Mayenowej oraz znakomitym zarysem encyklopedycznym Teresy Dobrzyńskiej (*Metafora*, 1984).

Historyk literatury okresu Młodej Polski, w przeciwieństwie do badacza literatury współczesnej lub choćby polskiego baroku, nie miał do swojej dyspozycji pracy odsłaniającej zakres i mechanizmy świata metaforyki modernistycznej. Sporo cennych uwag i spostrzeżeń na ten temat znaleźć można było w studiach szczegółowych poświęconych choćby Żeromskiemu (Stanisław Adamczewski, Maria Dłuska), Berentowi (Jerzy Paszek, Maria Podraza-Kwiatkowska, Jerzy Kwiatkowski, Marian Plachecki), Staffowi (Irena Maciejewska), w pracy zbiorowej *Młodopolski świat wyobraźni* (1977), wreszcie — w fundamentalnej dla wiedzy o liryce przełomu wieków monografii Podrazy-Kwiatkowskiej, w której metafora i tzw. połączenia synestezyjne omówione zostały jako fragment doktryny estetycznej symbolizmu i towarzyszącej jej symbolistycznej praktyce poetyckiej (*Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, 1975).

Praca Mariana Stali, postrzegana na tle skrótoowo zarysowanego stanu badań, ujawnia zatem swój bezwzględnie pionierski — w takim zakresie — charakter, zaś rangą swych naukowych ustaleń, choć wywiedzionych z interpretacyjnych procedur zastosowanych wobec liryki, daleko wykracza poza ten rodzaj literacki, nie tracąc w dużym stopniu swej zasadności wobec

młodopolskiej prozy poetyckiej, niektórych obszarów dramatu i prozy narracyjnej. Studium Stali, będące klasyczną rozprawą z zakresu poetyki historycznej, analogiczną do prac o powieści czy dramaturgii młodopolskiej, ma jeszcze jedną fundamentalną zaletę — nie tylko, co naturalne, konfrontuje młodopolskie praktyki metaforyzacyjne z epoką wcześniejszą, ale także pokazuje nowoczesny styl młodopolskiego myślenia o przenośni utrwalaony w tekstach dyskursywnych i poetyckich, antycypacyjny wobec późniejszych propozycji awangardowych. Co więcej, Stala udowadnia, iż Młoda Polska postrzegała i traktowała metaforę w sposób znacznie szerszy niżli tylko konstrukcyjno-funkcjonalny w stosunku do dzieła literackiego, bowiem wzbogacony o cele i zadania metafizyczno-epistemologiczne, zapoczątkowujące, m.in., antymimetyczne, kreatorskie i wizjonerskie tendencje w liryce polskiej XX wieku.

W obszernym studium Mariana Stali wyróżnić można trzy, zróżnicowane objętościowo, a dopełniające się merytorycznie, części. Pierwsza, nazwana skromnie *Uwagami wstępnymi*, jest w istocie metodologicznym wprowadzeniem do całości pracy, przygotowanym tzw. pola badań i teoretycznoliterackiego instrumentarium pojęciowego, służebnego wobec skonkretyzowanych działań analityczno-interpretacyjnych dokonywanych później. Autor — wychodząc z ingardenowskiej teorii dzieła literackiego — skrótoowo, acz niezwykle przejrzysto, zarysowuje następnie główne style myślenia o metaforze, aby ostatecznie uysytuować przedmiot własnych badań w obrębie wzorca antyretorycznego, prowadzącego w stronę postrzegania przenośni jako przekaznika ustrukturalizowanej (i filozoficznie umotywowanej), wizji świata. Część druga, *W poszukiwaniu młodopolskiego paradygmatu metafory*, rekonstruuje — kontekstualną wobec praktyki literackiej — dyskursywną świadomość epoki, utrwaloną w wypowiedziach krytycznoliterackich, studiach z zakresu estetyki, filozofii i antropologii. Owa młodopolska świadomość przenośni, zestawiona z późniejszym, awangardowym nastawieniem na metaforę, charakteryzuje się dość słabym stopniem stematyzowania i niewielkim udziałem owego pojęcia w kształtowaniu doktryny estetycznej epoki. Silniej natomiast ówczesne myślenie o metaforze podporządkowane zostało ogólnemu stylowi oglądu świata obowiązującemu na przełomie wieków i upodo-

bnianiu się języka nowych nauk (biologii, psychologii, psychiatrii) do dyskursu metaforycznego. Humanistyczna refleksja nad językiem, świadomość jego możliwości i ograniczeń w procesie poznania, uznanie tezy o totalnej metaforyczności języka — wynikające w dużym stopniu z przyjęcia nietzscheańskiej i bergsonowskiej filozofii metafory — wiodła w stronę trzech sposobów reinterpretowania przeniósł: jako warunku poznania świata, jedyne go sposobu odkrycia istoty rzeczywistości i twierdzenia o istnieniu odpowiedniości pomiędzy strukturą metafory i strukturą świata. Tak postrzegana, stała się przeniósł „zapisem poznawczego ośnienia” (s. 87), momentalnym odsłonięciem istoty rzeczy, zaś w swych konsekwencjach estetycznych — podstawowym współczynnikiem kreowania dzieła literackiego o walorach autotelicznych.

Część trzecia, zasadnicza, *W kręgu młodopolskich metafor poetyckich*, poświęcona została praktyce metaforyzacyjnej w liryce przełomu wieków, ujmowanej — w zarysowanym wcześniej — kontekście świadomości dyskursywnej. Znakomicie dobrany materiał egzemplifikacyjny, wydobyty zarówno z tomików poetów wybitnych, jak i pisarzy pośledniejszych, uporządkowany został wedle kryterium językowo-stylistycznego, w dwóch olbrzymich grupach metafor przymiotnikowych i metafor rzeczownikowych. Jednakże nie wyłącznie stylistyczny aspekt zjawiska zainteresował autora pracy, lecz przede wszystkim światopoglądowe sensy nadbudowane nad konstrukcjami stylistycznymi. Owe dwa sposoby metaforyzacji są bowiem — taki jest punkt dojścia Stali — różnymi sposobami kształtowania, deformowania i przeżywania świata, odsłaniającymi fundamentalne pytania filozoficzne i estetyczne epoki. Modernistyczna „sztuka epitetów” metaforycznych, znamienita właśnie dla pierwszego dziesięciolecia liryki Młodej Polski, wyrażająca się w bardzo wysokiej frekwencji przymiotnika, zestawianego w rosnące liczbowo sekwencje, jakby „wypierającego” przedmiot (rzeczownik) i zdążającego do poetyckiej autonomii, jest przejawem — tu maksymalnie streszczam obszernie rozważania autora — założen o głęboko subiektywistycznym procesie poznawania i metafizycznej istocie świata, pojmowanego w kategoriach negatywnych (jako nicość). Chronologicznie późniejsze w liryce przełomu wieków zainteresowanie metaforą rzeczownikową w

niewielkim stopniu wyraża przeświadczenia o charakterze ontologicznym. Młodopolskie „gry rzeczownikowe” służyły poetom prawie wyłącznie do literackiego szyfrowania procesu poznawania świata, do ekwiwalentyzowania metamorfoz poetyckiego widzenia. W tej części pracy błyskotliwej eksplikacji poddane zostały metafory rzeczownikowe łączące pojęcia abstrakcyjne, a następnie metafory sensualne, a zwłaszcza typy wizualności projektowanej przez obie kategorie przeniósł. Epistemologicznie nacechowane młodopolskie metafory rzeczownikowe proponują zatem cztery zasadnicze typy oglądu świata: „naoczność pustej przestrzeni, naoczność żywiołu, naoczność metamorfozy — i bezoglądowy (samoniszczący się) obraz” (s. 278). Czytana przez pryzmat zabiegów metaforyzacyjnych jawi się liryka Młodej Polski jako artystyczne świadectwo kryzysu i odrzucenia dotychczasowych racjonalistycznych epistemologii oraz monizmu materialistycznego w sferze ontologii i próba wypracowania nowego paradygmatu zarówno w sferze przekonań metafizycznych, jak i działań poznawczych, inspirowanych, m.in., przez różnorodne „filozofie życia” schyłku XIX i początku XX wieku.

Odsłonięcie przez Stalę światopoglądowych uwikłań młodopolskich praktyk metaforyzacyjnych jest — jako się już rzekło — jedną z podstawowych zalet omawianej pracy. Zaletą następną — niemożliwą do pominięcia — jest uświadomienie, iż zarówno w dyskursywnej myśli epoki, jak i w realizacjach poetyckich, tkwiły zaczątki nowoczesnego stylu myślenia o literaturze (kreacjonizm, wizjonerstwo, zanegowanie reguł). Znakomita w ujęciach syntetycznych i mikroanalizach stylistycznych książka krakowskiego polonisty przekonuje, iż przełom XIX i XX wieku to rzeczywiście czas narodzin nowoczesnej liryki polskiej.

Ireneusz Sikora, Wrocław

Tadeusz Miczka, CZAS PRZYSZŁY NIEDOKONANY. O WŁOSKIEJ SZTUCE FUTURYSTYCZNEJ, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 984, Katowice 1988, ss. 206.

Gdyby chcieć stabilizować recepcję futuryzmu w Polsce można byłoby wskazać na dwa porządki odwołań, opisów i analiz tego ważne-