

II. RECENZJE

Paul Fechter, DAS EUROPÄISCHE DRAMA. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters, B. I, 1956: Vom Barock zum Naturalismus, ss. 509; B. II, 1957: Vom Naturalismus zum Expressionismus, ss. 557; B. III, 1958: Vom Expressionismus zur Gegenwart, ss. 544, Bibliographisches Institut A. O. Mannheim.

Na stylowej opasce reklamowej złocistego koloru tomu trzeciego dzieła P. Fechter'a pt. *Das europäische Drama* zaleca wydawnictwo Bibliographisches Institut książkę autora w słowach: „Das monumentale Werk über das Theater der Gegenwart”. Trzytomowe dzieło Fechter'a, liczące ponad 1600 stronic dużego formatu, starannie wydane, na wytwornym papierze, z licznymi ilustracjami scenicznych kreacji niektórych z omawianych sztuk, zaopatrzone na końcu każdego tomu w wykazy autorskich nazwisk oraz treści (Namen- und Sachverzeichnis), uderza niewątpliwie monumentalnością rozmiarów. Książkę tę, b. pracowitą, w której autor omówił tak rozległą tematykę, cechuje niepospolita erudycja w zakresie wiedzy o teatrze światowym, ale przede wszystkim historii europejskiej literatury dramatycznej kilku stuleci. Wbrew zapowiedzi tytułowej dzieła Fechter uwzględnił również w końcowym rozdziale trzeciego tomu literaturę dramatyczną Ameryki („Der Beitrag Amerikas”).

Historię europejskiego dramatu umieszcza Fechter na oszczędnie szkicowanym tle historyczno-kulturalnym oraz dziejowym, podkreślając słusznie związki między procesami historycznymi i kulturalnymi a charakterem literatury dramatycznej.

W tej podbudowie dzieła Fechter'a znalazły się rozważania nad rolą prądów umysłowych,

kierunków literackich i systemów filozoficznych w kształtowaniu się kilkunastowiecznych dziejów dramatu europejskiego.

W niektórych komentarzach historycznych, gdy autor usiłuje wyjaśnić rodowód życia kultury z literaturą włącznie — okresową konfiguracją dziejowo-polityczną, zdarzają się nieporozumienia. Oto jedno z nich: „Man muss sich vorstellen, dass Polen in den ersten siebzig Jahren des 16. Jahrhunderts unter der Einwirkung der Reformation ein protestantisches Land geworden ist, dem sich der Ordensstaat des Herzogs Albrecht aus wesentlich konfessionellen Sicherungsgründen zu Lehen gibt: — słowa Fechter'a — der letzte Hochmeister hatte durchaus ein Recht zu der Annahme, dass Polen in hundert Jahren auf Grund des deutschen Glaubens der Reformation, den es angenommen hatte, protestantisiert und damit germanisiert sein würde” (t. I, s. 33).

Komentarz ten, niezgodny z historyczną prawdą, wywodzi się niewątpliwie z niemieckich źródeł historiograficznych. Mogły go podyktować tylko pangermańskie ambicje wielkomocarstwowe, których uderzającym rysem jest, między innymi, dziwny brak poczucia dziejowej rzeczywistości. Tylko *a posteriori*, z 4-wiekowej odległości czasu, pod sugestią późniejszych tragicznych wypadków historycznych, tj. rozbiorów państwa polskiego, mogła historiografia niemiecka, przeważnie wysoce stronnicza w stosunku do zagadnień polskich dziejów, łudzić się możliwością zniemczenia narodu polskiego, i to już w XVI w., na drodze ruchu religijnego zwanego reformacją. Żłudzenia takie dowodzą nieznajomości polskiego charakteru plemiennego oraz istotnych przyczyn przelotnego tylko powodzenia reli-

gijnych „nowinek”, tj. reformacji w Polsce. Reformacja w Polsce tkwiła bowiem korzeniami swoimi nie tyle w politycznych konfliktach, jak w Niemczech, ile raczej w okresowym współzawodnictwie między klasą historyczną, tj. możnowładztwem i szlachtą a duchowieństwem, które próbowało się narzucić państwu polskiemu jako czynnik nadrzędny i walkę tę z czynnikiem świeckim przegrało. Historiografia niemiecka najwidoczniej zdezorientowała Fechter. Dlatego wysuwa on, idąc jej tropami, pogląd świadczący o braku poczucia historycznej rzeczywistości XVI-wiecznej. Nie zdaje sobie mianowicie sprawy z faktu bezspornego, że Polska była w XVI wieku mocarstwem, podczas gdy księstwo pruskie, powstałe na ziemiach b. zakonu krzyżackiego, pokonanego przez Polskę i zwasalizowanego przez nią, było wtedy miniaturowym organizmem politycznym, uzależnionym od niej politycznie. Nie do pomyślenia zatem była w owym czasie możliwość podboju mocarstwowej Polski na jakiegokolwiek drodze, z religijną włącznie, przez miniaturowe, niesamodzielne państewko pruskie.

Fechterowi, badaczowi dziejów europejskiego dramatu, zdaje się przyświecać jako jeden z naczelnych probierzy wartościowania zarówno model wspólnoty literatur Goethego (*die Weltliteratur*), jak również stanowisko J. Nadlera, niemieckiego teoretyka i historyka literatury. Badawczo-metodologiczne założenia Nadlera częściowo nawiązywały do metodologii badań literackich H. Taine'a. Zdaniem Nadlera literatura jest wytworem najgłębszego nurtu plemienności odnośnego społeczeństwa (psychologia rasy Taine'a). Wyraża więc kwintesencję duszy narodowej. H. Taine obok psychologii rasy wyróżnia, jako współczynniki determinujące styl literatury, również epokę, czyli czas historyczny, oraz środowisko. Idąc torami Nadlera kreśli Fechter nieprzeciętny wkład austriacki do kultury niemieckiej, pomniejszany przeważnie przez historyków niemieckiej literatury. Autor przedstawia szczegółowo zapładniającą rolę wiedeńskiego teatru barokowego oraz teatru jezuitów, jak również rolę Wiednia jako ogniska życia teatralnego, wreszcie współtwórczego warsztatu niemieckiej literatury.

Wiedeńskiego poetę i dramaturga Fr. Grillparzera umieszcza Fechter w panteonie europejskiej awangardy dramaturgów jego epoki. Odkrywa w nim nowatora w zakresie form teatralnej ekspresji. Obszernie omawia w dziele swoim twórczość całego szeregu wybitnych dramaturgów austriackich, jak A. Schnitzlera, H. Bahra, H. v. Hofmannsthal, F. T. Csokora i in. W sztuce tych dramaturgów rozgranicza Fechter rysy regionalno-środowiskowe, ale przede wszystkim śledzi w nich refleksy plemiennego ustroju duchowego. Podkreśla w nich wreszcie pewne rysy wspólnoty europejskiej, a więc związek z dramatem europejskim odnośnych epok. Dzięki takiej metodzie osobowość twórcza dramaturga staje się równocześnie zwierciadłem, w którym odbija się psychika społeczno-narodowej zbiorowości, a pośrednio także duchowy i umysłowy kosmos Europy. Ogromny kalejdoskop nazwisk autorskich, sztuk, zjawisk literackich, wielość szkół i kierunków literackich, w końcu form teatralnego kształtowania nie przytłacza bynajmniej autora. Fechter nie gubi się w tej istnej dżungli materiału rzeczowego. Przeciwnie, systematyzuje go poznaczczo, co prawda z wynikami tu i ówdzie spornymi. Autor stara się prześledzić w nim prawa rozwojowe tej gałęzi piśmienniczej oraz linię jej ciągłości na przestrzeni pokoleń literackich czterech wieków. Dlatego bada łańcuchy pokrewnych wątków, związków problemowych w dramacie europejskim, kładąc jednak nacisk główny na historię niemieckiej literatury dramatycznej. I tak np. w znakomitym dramaturgu niemieckim F. Hebbelu doszukuje się Fechter kontynuatora świata twórczego H. Kleista. Natomiast w maksymalizmie moralnym Ibsenowskiego Branda, bohatera tytułowego sztuki norweskiego dramaturga, w maksymalizmie szczególnie zaciekle, miażdżącym uświęcone konwencje społeczno-obyczajowej obłudy i moralnego kłamstwa, odkrywa echa filozoficzno-moralnej postawy duńskiego filozofa Sörena Kierkegaarda (starszego od Ibsena o lat 15), jednego z głównych patronów współczesnego egzystencjalizmu. Autor bada również uważnie pochod motywu Fausta i faustyzmu przez karty literatury europejskiej, zaczawszy od Marlowe'a, autora

dramatu pt. *Dr Faustus* (r. 1588), do Goethego, Byrona, Ibsena (*Peer Gynt*) i in., pochód faustyzmu w jego historyczno-literackich przeobrażeniach oraz w nowych wersjach zagadnieńowych. Starając się sformułować istotę zagadnienia faustyzmu w jego pluralistycznej skali znaczeniowej, uwzględnia, zresztą wyłączenie w wyborze, najistotniejsze, dalsze odmiany tego zagadnienia w pogoetheowskiej literaturze europejskiej do epoki współczesnej włącznie. Dzięki tak pojętym zadaniom i celom badawczym zarysowuje się w dziele Fechter'a obraz pewnej ciągłości wątków, motywów i cykliów problemowych, które krążyły na rozmaitych szczeblach literatury, od jej szczytów do jej zjawisk wtórnych, w szerokiej gamie osobowych refleksów zróżnicowanych wariantów. Oceniając twórczość dramatopisarską Hebbła zestawia autor porównawczo zawily świat zagadnień hebbłowskich z pokrewną, chociaż odmienną w ostatecznym wydźwięku dziedzina sztuki dramatycznej F. Schillera, F. Hölderlina i R. Wagnera. Konfrontuje, między innymi, *Demetriusa*, nie ukończony dramat Schillera z nie ukończonym również dramatem Hebbła pod takim samym tytułem, dalej *Die Nibelungen* Hebbła z tetralogią dramatyczną R. Wagnera pt. *Der Ring der Nibelungen*, wykazując ogromne różnice w traktowaniu samego tematu, tj. germańskiej sagi o Nibelungach, u obu dramaturgów niemieckich. Analizując niesceniczną sztukę Hölderlina pt. *Tod des Empedokles*, sztukę o kryptoautobiograficznym podglebiu, znajduje przedłużenie jej centralnego zagadnienia w spowinowacanej z nią tragedii Hebbła pt. *Herodes und Mariamme*. Autor wkracza w swoim dziele nieraz również na niwy graniczne, bliskie tematu głównego, jak sceniczna transpozycja postaci niektórych z omawianych sztuk, a więc bada formy teatralnego kształtowania. Przygodnie zastanawia się również nad wpływem kierunków teoretycznych na realne przemiany życia teatru. Jego rozważania z tej dziedziny obejmują przeważnie ewolucję teatru niemieckiego. Dłużej zatrzymuje się Fechter na dwu reformatorach XVIII-wiecznego teatru niemieckiego, tj. J. Ch. Gottschedzie i Lessingu. Rolę Gottscheda w unowocześnieniu teatru niem. ocenia następująco:

„Was in der ewigen Auseinandersetzung zwischen Wort und Schauspieler — słowa Fechter'a — Text und Bühne einmal in der frühen Antike im Sinne des Textes entschieden war, was dann jahrhundertlang wieder der Freiheit der Mimen und damit dem schöpferischen Spiel des Augenblicks, der Improvisation aus dem fruchtbaren Einfall zugefallen war — der Widerstreit zwischen Theater und Drama, Buch und Spiel wurde von Gottsched im Sinne des Buches gegen dem Mimen entschieden. Es sollte nicht mehr Literatur geben, sondern nur noch ein Theater der Literatur“ (t. I, s. 39, 40).

Lessinga, który atakował stanowisko Gottscheda, stawia Fechter na piedestale właściwego twórcy dramatu niemieckiego. Autor stwierdza uderzającą sprzeczność między Lessingiem — twórcą szeregu nowatorskich sztuk w tym okresie, a Lessingiem — teoretykiem teatru i krytykiem teatralnym. Między tak przełomowymi dla upowszechnienia w Niemczech nowego teatru pracami teoretycznymi Lessinga, jak *Briefe die neueste Literatur betreffend* oraz słynną *Hamburgische Dramaturgie*, a jego twórczością dramatopisarską leży w istocie chiński mur przeciwieństw. Przyczynę tych sprzeczności tłumaczy Fechter podłożem ówczesnych warunków oraz stanem ówczesnej literatury niemieckiej.

„Der Zeitbetrachter-Lessing — wnioskuje autor — fühlte wohl die Macht des Stroms, der von dem widerstandenen Shakespeare her über die Welt der europäischen Dichtung kommen sollte. Der Autor-Lessing aber empfand bei allen Einwänden des Kritikers-Lessing die Gefährlichkeit des englischen Vorbildes für die noch im Werden tastende deutsche Dichtung und hielt sich aus dieser Abwehr instinktiv in seinem Tun trotz aller eigenen Einwände an die französische Welt“ (t. I, s. 74).

Książka Paul'a Fechter'a mimo niepospolitych zalet nasuwa tu i ówdzie zastrzeżenia. Czytelnik krytyczny, zorientowany w problematyce dramatu europejskiego, musi zauważyć w toku lektury tego niewątpliwie instruktywnego dzieła, mimo jego niedociągnięć i spornych miejscami komentarzy autora, przyniatającą przewagę niemieckiej literatury dramatycznej

nad dramatem europejskim. Co najmniej 80% dzieła swojego poświęca autor historii dramatu niemieckiego, omawiając w swojej książce również pozycje drugorzędne i marginesowe wcale obszernie. Taka właśnie germanocentryczna metoda badawcza nasuwa zastrzeżenia. Piętno niemieckości przelewa się wprost przez trzy wielkie tomy *Das europäische Drama*.

Taki punkt widzenia rzuca się w oczy nawet w rozdziale „Der Kampf um die Klassik”, w którym twórczość dwu czołowych klasyków francuskich z wieku XVII, tj. Racine’a i Corneille’a, analizuje autor pod kątem stosunku do nich dramatu niemieckiego, stwierdzając, że wpływ wymienionych tragików francuskich na literaturę europejską ominął Niemcy. Zdaniem autora wpływowi temu zabiegł drogę w jego pochodzie przez świat literatur narodowych Europy — Szekspir. Natomiast twórczości Moliera przyznaje Fechter funkcję oddziaływania na teatr niemiecki. Wyławia z niej dwie warstwy nowoczesności, mianowicie pokoleniowej, rdzennie klasycznej, oraz drugiej, socjalnej, manifestującej się w sztukach tego mistrzowskiego diagnosty duszy ludzkiej w postaci jeszcze anemicznej, niedostatecznie uwyrażnionej, a jednak niewątpliwiej. Moment socjalny w sztukach Moliera, zupełnie nieobecny u Racine’a i Corneille’a, zresztą dosyć mgławicowy u komediopisarza francuskiego, nadaje jego twórczości piętno owej drugiej warstwy nowoczesności, która otwierała dopiero drogę bliskiego, współtwórczego przymierza literatury z procesami społecznymi życia.

Przedstawiając w rozdziale „Die Entdeckung Shakespeares” szczegóły odkrycia Szekspira dla europejskiej literatury, dramaturga zapomnianego prawie zupełnie przez półtora wieku, niezrozumiałego i atakowanego jeszcze w drugiej połowie XVIII stulecia, tj. w pierwszym okresie stopniowego pochodzenia tego rewolucjonisty teatralnego przez sceny europejskie, ogranicza się autor do naszkicowania przemian teatralnego odbioru jego dzieł głównie w Anglii, Francji i w Niemczech. Szczególnie żywa recepcja Szekspira, jak również awangardowych dramaturgów XVI oraz XVII wieku, Marlowe’a, Calderona i Lope de Vega, zaczęła się, zdaniem autora, dopiero w wieku XIX, w dobie romantyzmu. Dlatego omawia działalność twórczą

wymienionych wyżej dramaturgów w rozdziale „Die europäische Romantik”.

Za jednego z naczelných filarów europejskiego dramatu romantycznego uważa Fechter Byrona. Autor podkreśla, że poematy poetyckie Byrona przyćmiły jego niesceniczne przeważnie utwory dramatyczne. Nie dramaty poety angielskiego, ale wyłącznie jego poematy, jak *Childe Harold*, *Wieżnia Chillonu*, *Lara*, *Don Juan* i in., stały się kolebką europejskiej szkoły literackiej, tj. byronizmu. Istna epidemia wieloletniego promieniowania tej szkoły przeszła zwycięsko przez wszystkie niemal literatury okresu romantycznego. Natomiast nowatorska w sensie swoistym dramaturgia Byrona, zawodząca często w scenicznym wykonaniu, dochodziła do głosu raczej pośrednio. Jej rysy zmartwychwstały nieraz w sztukach dramaturgów późniejszych, i to nie byle jakiej miary, jak u Grabbe, Hebbela, Sudermana, Büchnera i in. Dramaturgia Byrona ujawnia poza tym zdumiewający, pozorny zresztą paradoks. Ten najbardziej romantyczny poeta swojej epoki w sztukach łączył bowiem klasyczną formę (trzy jednostki) z krańcowo romantycznym światem duchowym kreacji dramatycznych. Frapowała ona (dramaturgia) jego epokę literacką, mimo klasycznej formy, wulkanicznym kolorytem uczuciowym oraz anarchiczną postawą antyspołecznego buntu przeciw wszechwładnym konwencjom życia społecznego. Potwierdza ona mimo woli znane z dziejów prądów literacko-umysłowych oraz z dziejów literatury zjawisko, tj. fakt pewnej ciągłości kulturowej między pokoleniami, mimo antynomicznego stosunku tych pokoleń do siebie. Fakt dziedziczenia niektórych z zastanych wartości przez generację odnośnej współczesności i przetwarzania ich w duchu obiegowej wówczas konstelacji umysłowej oraz psychologicznej.

Końcowy rozdział I tomu *Das europäische Drama* zatytułował Fechter „Die Wegbereiter des Naturalismus”. Omawia w nim historię dramatu rosyjskiego od Puszkina do Gorkiego. W rozważaniach autora nad naturalizmem, raczej marginesowych, strukturalne rysy tego kierunku literackiego zatraciły częściowo swoją tożsamość¹.

¹ Celną charakterystykę naturalizmu dał A. Hutnikiewicz w swojej książce pt. *Ze-*

Fechter przypisuje temu kierunkowi literackiemu dwutorowość, w dotychczasowych badaniach nad naturalizmem nie zauważoną w takiej postaci. I tak w powieści naturalistycznej rzuca się w oczy, zgodnie zresztą z programowymi założeniami teoretycznymi naturalizmu, pęd jej przedstawicieli do odtwarzania głównie zewnętrznych, a więc fizjologicznych objawów życia. Powieść naturalistyczna obnażała zarazem, również zgodnie z estetyką tego kierunku literackiego, najbardziej niecenzuralne, wyklęte przez poprzednią konwencję literacką zjawiska z dziedziny osobniczej oraz społecznej rzeczywistości. Jak wiadomo, estetyka naturalistyczna postulowała, między innymi, by literatura pełniła również czynności dokumentu życia, jego prawdy socjologicznej przede wszystkim (E. Zola). Paul Fechter przypisuje jednak naturalizmowi, wbrew estetyce naturalistycznej, pasję drażnienia wnętrza duchowego nowoczesnego człowieka, jego hermetycznie zawoalowanego monologu wewnętrznego, jego dramatycznych walk z sobą samym, z upiorami własnego sumienia, bezustannego zatargu między prawami dynamicznej osobowości a statyczną moralnością społeczną. Nieporozumienie polega w danym wypadku na poszerzeniu przez autora funkcjonalnej roli naturalizmu. Ani Puszkina, ani Gogola nie torowali ścieżek przyszłemu naturalizmowi. Obydwaj byli raczej prekursorami realizmu, u Gogola nasyconego metaforą „wielkiego śmiechu”, w ostatecznym wydźwięku głęboko tragicznego.

Niezależnie od tego zastrzeżenia należy przyznać, że Fechter rozsypał w wymienionym rozdziale sporo przenikliwych uwag o twórczości naczelnych przedstawicieli rosyjskiego dramatu. Za A. Brücknerem przypomina autor, że zarówno w sztukach Gogola, jak i Tolstoja istnieje podglebie autobiograficzne, naturalnie zamaskowane i zobiektywizowane. Sztuki tych dramaturgów wyrażają jednak intencjonalnie przede wszystkim plemienną psychikę rosyjską w szerokiej mozaice odcieni osobniczych i środowiskowych. I Gogol, i Tolstoj, mimo zasadniczych różnic klimatu twórczego oraz odmiennego stanowiska wobec życia rosyjskiego,

wykazują pewne powinowactwa, chociażby w zacieklej wysiłku tropienia zła społecznego, demaskowania jego złowrogiego mechanizmu. Szkoda, że Fechter pomija w swoich rozważaniach fakt tak istotny dla rodowodu tego zagadnienia, mianowicie że w literaturze rosyjskiej zmartwychwstała poprzez tradycje bizantyjskie, wessane w krwioobieg rosyjskiej umysłowości, problematyka gnostycko-manichejska, której naczelnym założeniem filozoficznym, było współistnienie a zarazem bezustanna walka między dwiema potęgami kosmicznymi życia ludzkiego, tj. między złem a dobrem². Niepowtarzalny, niemal nie spotykany w ogóle w literaturze światowej w krańcowości takiego nasilenia maksymalizm postawy moralnej Dostojewskiego i Tolstoja, różniący się zresztą wydatnie u każdego z tych pisarzy, wywodzi się pośrednio ze źródeł gnostycko-manichejskiej filozofii, przefiltrowanej w wielowiekowym tyglu bizantyjskiej kultury.

Koloryt plemiennie-narodowy dramatu rosyjskiego, tak bardzo egzotyczny dla zachodniego widza teatralnego, względnie dla zachodniego czytelnika, rozszerza się samoczynnie w pewnej chwili, by wtargnąć w kosmiczne regiony międzyludzkiego zła społecznego, jak w sztukach Gogola czy Tolstoja, ukazując pozaosobową genealogię tegoż zła, gubiącą się przeważnie w systemie fatalnych tak często dla higieny duchowej i etyki osobniczej społecznych konwencji życia. W sztukach Czechowa widzi autor odbłask dramatu ginącej klasy mieszczaństwa rosyjskiego przed ostatecznym zmierzchem jego roli społecznej, a zarazem literacki sejsmograf historycznego przełomu Rosji przed jej wkroczeniem na nową drogę dziejową. Natomiast w sztukach Gorkiego dostrzega czającą się nieubłagane forpocztę rewolucyjnego żywiołu, który już w niedalekim terminie zmieni zupełnie życie rosyjskie i historię narodu pchnie w nowe łożysko.

W rozdziale pt. „Der frühe Realismus” mówi autor o krążeniu tradycji teatralnej w świadomości pokoleń i bezustannym pogłę-

romski i naturalizm (rozdz. 1 i 2), Tow. Nauk. w Toruniu, 1956.

² Wyczerpująco omówił problematykę gnostycko-manichejską i jej wpływ na kulturę rosyjską poprzez tradycje bizantyjskie B. Jasnowski w książce pt. *Wschodnie chrześcijaństwo a Rosja*, Wilno 1933.

bianiu dzięki temu warsztatowego kunsztu teatralnego. We francuskim dramacie wczesnego realizmu widzi on szczytowy punkt zdobyczy owego kunsztu, a w twórczości głównych przedstawicieli tegoż realizmu wczesnego, jak Dumasowie (ojciec i syn), E. Scribe, V. Sardou, i in. mistrzowskich wirtuozów rzemiosła teatralnego. Zdaniem autora byli oni twórcami europejskiej szkoły teatralnej, której nie ma zawdzięczała późniejsza twórczość takich suwerenów dramatu światowego, jak H. Ibsen i B. Björnson. Fechter podkreśla rolę autonomizmu teatru, fakt samowystarczalności klimatu sceny w sztukach dramaturgów wczesnego realizmu. Nieobecność pozycji i w ogóle elementów literackich *sensu stricto* przy równoczesnym przeroście teatralności w sztukach wymienionych wyżej dramaturgów francuskich, według autora, nadaje ich twórczości dramatopisarskiej wysoce swoiste piętno. Stawia je poniekąd poza nawiasem ciągłości tradycji literatury dramatycznej.

Fechter nie pominął w swoim dziele o dramacie europejskim wpływu starogreckiego dramatu na historię nowożytnej literatury dramatycznej Europy. Zagadnienie to ogranicza jednak głównie do terenu niemieckiego. Przypomina więc, że antyczny teatr starogrecki wielkich tragików zmartwychwstał na scenach niemieckich już w końcowych latach XVIII wieku dzięki przekładom starogreckich tragedii na język niemiecki. W tym renesansie teatru starogreckiego dużą rolę odegrali czołowi przedstawiciele niemieckiej filologii klasycznej z XVIII-wiecznym Winckelmannem, z XIX-wiecznym Wilamowitzem, a wreszcie z F. Nietzschem na czele (*Die Geburt der Tragödie*). Tragedię i tragizm stawia Fechter na najwyższym szczeblu wartości, jako kategorię o szczytowym ładunku uczuciowym. Dlatego ubolewa, że w epoce pohegłowskiej świat tragedii przestał być zagadnieniem rzeczywistości życiowej, czyli że tragedia straciła dynamiczną wartość jej nadrzędnego podmiotu, przeobraziwszy się w abstrakcyjną skamielinę pojęć estetycznych wyłącznie.

Lektura rozdziału poświęconego w dziele Paula Fechter historyi polskiego dramatu wywołuje zakłopotanie (t. III, s. 421–437). Zdumiewa u tak poważnego erudyty w za-

kresie wiedzy o dziejach światowego dramatu, jakim jest niewątpliwie autor, wyjątkowo skąpy materiał informacyjny. Już na wstępnych stronicach tego kilkusetstronicowego tomu zaskakuje czytelnika polskiego nieporozumienie. Oto w wykazie treści umieszczono dramat polski w rubryce „Der Osten”, w podtytule „Russland”. Ponieważ tom III *Das europäische Drama* ukazał się, jak informuje notatka na wewnętrznej okładce tytułowej („Aus dem Nachlass herausgegeben”), po śmierci autora, odpowiedzialność za powyższe nieporozumienie należy przypisać raczej wydawnictwu.

Autor posługiwał się jako źródłem naukowym jedynie dwutomowym dziełem A. Brücknera *Geschichte der polnischen Literatur*, wydanym w Lipsku w r. 1901. Dzieło to, które spełniło w swoim czasie ważne zadanie krzewienia za granicą wiedzy o polskiej literaturze, dzisiaj stanowi raczej czcigodny dokument literaturoznawczy, który stracił już wartość odpowiedzialnego przewodnika po bogatych szlakach polskiej literatury. Książka ta należy dzisiaj do źródeł przestarzałych. Nie znając języka polskiego, nie mógł autor przestudiować późniejszej, wcale obszernej literatury przedmiotu. Ten stan rzeczy odbił się niepomysłnie na skreślonej przez niego w książce *Das europäische Drama* historii polskiego dramatu. Dramat polski, imponujący bogactwem, mogący się wykazać stanem posiadania szeregu pionierskich pozycji o europejskim poziomie, skurczył się w jego dziele do przeglądu twórczości czterech tylko dramaturgów polskich, tj. Z. Krasieńskiego, S. Przybyszewskiego, S. Wyspiańskiego i T. Rittnera. Czytelnika zagranicznego, dla którego głównie przeznaczona jest książka *Das europäische Drama*, zapewne zdezorientuje ten Fechterowski rozdział o polskim dramacie. Natomiast sławista zagraniczny, dobrze zorientowany w zasobach literatury polskiej, stwierdzi ze zdziwieniem nazbyt obfite rozmiary skrótów, uproszczeń i luk w skądinąd cennej oraz instruktywnej książce Fechter, w której prawdziwy obraz rozwoju polskiego dramatu uległ zniekształceniu. Autor kilkakrotnie ubolewa nad niedostępnością źródeł, brakiem przekładów sztuk polskich na język niemiecki oraz nieobecnością tych sztuk na scenach niemieckich. Niestety,

niektóre z faktów niezupełnie potwierdzają rzeczową słuszość jego usprawiedliwienia. Oto np. pominięta zupełnie przez P. Fechter Gabriela Zapolska, nie wymieniona nawet z nazwiska, w latach 1916–1917 cieszyła się w Niemczech i w Wiedniu wielkimi sukcesami jako autorka dramatyczna. Szereg jej sztuk, a między nimi dramaty pt. *Tamten i Carewicz*, grywano wielokrotnie na scenach niemieckich i w Wiedniu, a ówczesni augurowie niemieckiej oraz wiedeńskiej krytyki teatralnej pisali o jej sztukach bardzo pochlebnie.

Gdyby Fechter przestudiował uważnie dzieło A. Brücknera *Geschichte der polnischen Literatur*, na które powołuje się kilkakrotnie, dowiedziałby się o istnieniu monumentalnego dramatu romantycznego w literaturze polskiej, którego przedstawicielami byli, poza omówionym przez niego Z. Krasińskim, również A. Mickiewicz i J. Słowacki. Słowackiego i Fredrę wymienia Fechter wprawdzie, ale twórczości ich nie omawia wcale. Autor nie czytał najwidoczniej słynnego eseju George Sand o Goethem, Byronie i Mickiewiczu, ogłoszonego na łamach organu światowej elity umysłowej „La Revue des Deux Mondes”, w którym to eseu znakomita autorka francuska postawiła polskiego poetę romantycznego na najwyższym piedestale twórczym, obok takich tytanów literatury światowej, jak Goethe i Byron, a jego monumentalny dramat *Dziady* (drezdeńskie) uznała za jedno z jej szczytowych osiągnięć. Niemieckiemu historykowi dramatu europejskiego nie znany jest widocznie fakt wszechświatowego zasięgu promieniowania Mickiewiczowskiej twórczości z *Dziadami* i *Panem Tadeuszem* na czele. Dziejom tego promieniowania poświęcono przed kilku laty 600-stronicową z górą, angielską monografię zbiorową pt. *Adam Mickiewicz in World Literature* (A Symposium Edited by Waclaw Lednicki, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1955).

Całkowitą nieobecnością świeci w dziele Fechter wcale bogata polska literatura dramatyczna okresu pozytywistycznego, a wymienając przedstawicieli polskiego dramatu modernistycznego pominął autor tak wybitnych dramaturgów tego okresu, jak J. A. Kisielewski, W. Perzyńskiego, K. H. Rostworow-

skiego i A. Nowaczyńskiego. W rozbiórce twórczości Z. Krasińskiego nie korzystał Fechter z badawczej literatury przedmiotu ani polskiej, ani zagranicznej. Może dlatego nie docenia dwóch arcydzieł dramatycznych Krasińskiego, tj. *Nieboskiej komedii* oraz *Irydiona*. W analizie *Nieboskiej* odnajduje autor echa Byrona, Goethego i Hegla. Nie zdaje sobie jednak sprawy z rozmiarów odkrywczości zagadnieniowej tego dramatu przyszłości, w którym Krasiński przedstawił jasnowidząco obraz chaosu ludzkości z dalekiej perspektywy jutra, z ostatecznym rozpadem klasy historycznej w finale *Nieboskiej*. Zdaje się, że autor nie czytał opublikowanego w r. 1862 w „La Revue des Deux Mondes” eseju Juliana Klaczki pt. *Le poète anonyme*. W eseu tym zwrócił znakomity pisarz uwagę europejskich kół elity twórczej na *Nieboską* i jej autora. Badacz zagraniczny Adam Dominique Kenneth przypomniał w szkicu, ogłoszonym przed kilku laty na łamach „Kultury”, że *Nieboska komedia* oczarowała pisarza angielskiego (również dyplomata, późniejszego wicekróla Indii) Owena Mereditha (pseudonim lorda Roberta Lyttona³). Lytton-Meredith dokonał nawet swobodnej parafrazy-przekładu poematu dramatycznego Z. Krasińskiego na język angielski. Swoją angielską parafrazę *Nieboskiej* zatytułował Lytton-Meredith *Orval or The Fool of Time*. Ogłosił ją w tomie III swoich dzieł pod ogólnym tytułem *Orval or The Fool of Time and other Imitations and Paraphrases*.

Stosunkowo najobszerniej potraktował Fechter w swoim dziele twórczość S. Wyspiańskiego. Działala w danym razie prawdopodobnie sugestia zagranicznej legendy autora *Wesela*, krzewiącej się w elitarnych środowiskach literackich przede wszystkim Francji, częściowo również Anglii, legendy o oszałamiającej oryginalności i głęboko awangardowym charakterze jego dzieła twórczego, zresztą bez dokładnej znajomości jego utworów. Twórczość S. Wyspiańskiego błakała się również na tym tle coraz częściej w świadomości europejskiej elity teatru dzięki przekładom niektórych z jego sztuk na język francuski, dokonanych najpierw przez A. Ładę-Cybulskiego, następnie

³ A. D. Kenneth, „*Nieboska komedia*” w *Anglii*, „Kultura”, 1957, nr 5/115.

przez tłumacza francuskiego Lucien Maury'ego. Zwłaszcza Łada-Cybulski przekładał starannie utwory dramatyczne polskiego dramaturga z zakonną pasją pracowitości, entuzjazmu, poświęcenia, urzeczony nowatorskimi urokami i głębią tych utworów. *Wesele* Wyspiańskiego doczekało się nawet wystawienia na miniaturowej scenie doświadczalnej w Paryżu w „Théâtre de Madame Lara”. Obecny na tym przedstawieniu prof. Sorbony Bon pod wpływem finezji kunsztu literackiego Wyspiańskiego i potęgi wizyjności, która biła i ze scen *Wesela* starannie zagranych na scenie paryskiej, wypowiedział o Wyspiańskim słowa, które obiegly paryskie koła literatury i teatru: „Jest to talent na miarę Szekspira”⁴.

Fechter znał utwory Wyspiańskiego częściowo z przekładów niemieckich, częściowo zaś z francuskich przekładów L. Maury'ego⁵. Prawdopodobnie znał również piękną i mądrą książkę francuską o Wyspiańskim pióra prof. literatur słowiańskich w Brukseli Claude Backvisa. Analizując tylko kilka sztuk Wyspiańskiego, mianowicie *Warszawiankę*, *Noc listopadową*, *Kłótnię*, *Wesele* i *Sędziów*, powtarza Fechter znany pogląd, że teatr twórcy *Wesela* wcielał w sobie Wagnerowski ideał sztuki uniwersalnej, że scalał elementy słowa, muzyki i malarstwa. Autor mówi o teatrze Wyspiańskiego z głębokim szacunkiem. Szukając rodowodu tego teatru, odnajduje go głównie w tragicznym losie narodu polskiego. Podkreśla następnie bliskie węzły teatru Wyspiańskiego z ówczesną Europą kulturalną. Stwierdza, że jakkolwiek teatr ten, tak bardzo oddalony tematycznie i zagadnieniowo od węzłowych problemów tamtego czasu historycznego, artystycznie dorastał do najbardziej elitarnego poziomu swojej epoki. Niezupełnie przekonywa zarzut Fechter'a o obcości czy eksterytorialności tematycznej oraz problemowej utworów Wyspiańskiego, utrudniającej niepolskiemu widzowi teatralnemu, względnie zagranicznemu czytelnikowi, pełne zbliżenie do nich. W sztuce nie rozstrzyga bowiem o stopniu jej odbioru

społecznego i jego granicach bynajmniej tematyka, chociażby najbardziej frapująca i modna, czy też na odwrót — najhermetyczniej niedostępna i obca, ale finezja kunsztu artystycznego, która przybliża najbardziej obce światy ludzkiej duszy.

Zastrzeżenia, jakie nasuwają się w związku z lekturą rozdziału o polskim dramacie w dziele Fechter'a *Das europäische Drama*, nie przeszkadzają orzec, że monografia ta jest dziełem wartościowym i poważnym. Książka Fechter'a łączy w sobie typ popularnego wykładu z ambicjami badawczymi. Fechter-popularyzator stara się dotrzeć do umysłowości czytelnika masowego poprzez język jasny, obrazowy, wolny od typowej dla języka niemieckiego zawilej wielocłonowości zdań (długie kolumny zdań podrzędnych), nie rezygnując przy tym z językowej ozdobności. Autor poprzedza zwykle analizę utworów streszczeniem odnośnych sztuk. Rozbiór utworu umieszcza przeważnie na szerszym tle porównawczym. Często wplata w tok swoich wywodów portrety osobowości twórców oraz ich życiową historię. Ten tak znamieny nawrót do biografizmu wyraża pośrednio, dojrzewający dzisiaj w Niemczech stopniowo, krytyczny stosunek do modnej w niemieckiej humanistyce międzywojennej, mglistej na ogół metodologii badań zjawisk literackich, określanej terminem „Geisteswissenschaft”. Wyraża on równocześnie odwrót od przesadnego psychocentryzmu uprawianego w Niemczech w piśmiennictwie humanistycznym minionej epoki.

Fechter - popularyzator ustępuje nieraz miejsca Fechterowi-badaczowi. Badacz pasjonuje świat syntezy. Z ogromnej mnogości szczegółów usiłuje on odbudować obraz przyczynowych powiązań między historią, systemami myśli filozoficznej i prądami umysłowymi a sztuką, życiem teatru i literatury, by ustalić stosunek procesów nadrzędnych do zjawisk kulturowych — heteronomicznych.

Jerzy Eugeniusz Płomiński, Warszawa

B. M. Minczin, DEJAKI PYTANIA TEORII KOMICZNOHO, Wyd. Akademii Nauk Ukrainy RSR, ss. 239.

Jak stwierdza sam autor (s. 43), zagadnieniem centralnym jego pracy jest problem satyry.

⁴ J. Chmieliński, *Monsieur „Sibouski”*, [w]: *Wyspiański żywy*, Londyn 1957, s. 89.

⁵ F. Baldensperger, prof. Sorbony, w ankiecie na temat „Kto jest największym pisarzem epoki?”, uznał za takiego S. Wyspiańskiego. Ankieta z pierwszych lat wieku XX.