

schematism of "invented" positive figures. The positive heroes in the Soviet comedy of manners "represent an element not drawn from life, the romantic element in socialist realism, which might well be called 'Soviet government literary instructivism', a prop of ottolitarian absolutism" (p. 221).

Yershov's explanation of Soviet comedy in terms of political themes continues for the further periods of its development. When he treats post-war comedy dealing with the period of World War II, he complains of its incomplete, one-sided view of life. In Pogodin's play *The Creation of the World* (1946), dealing with the end of the war behind the front, as it affects civilians preparing to re-build their life on the ruins of what the Nazis have destroyed, Yershov complains that „There is not a single incident which would explain how and why people collaborated with the Germans, what these people hoped for and in what they believed" (p. 234). Yershov feels aggrieved that the dramatist failed to submit to "harsh ridicule" those who meted out rough justice to the collaborators.

This piece of criticism finally exposes Yershov's whole political position and makes it all too clear just where his sympathies lie. In this concluding section of the book, dealing with post-war comedy, the author's aggressive, anti-Soviet tone becomes shriller and the mask of "objectivity" which he assumed at the beginning of the book is at length thrown off for good.

This type of political tract in the guise of literary criticism may conceivably serve as anti-Soviet propaganda, but it is certainly of no use as an objective, scientific enquiry into the development of dramatic genres in world literature. The author's political prejudice renders any objective account of Soviet comedy quite impossible. Aesthetic criteria are completely ignored and no attempt is made to assess the literary value of the plays dealt with, either by comparison with each other or by reference to general literary principles.

There is however no point in arguing with Yershov's "conclusions" since he did not even set out to write with the intention of carrying out real literary research. As he says

himself, his book merely seeks to provide materials for a history of Soviet comedy. But in order to serve even this limited aim, this very roughly thrown together „material" would have to be separated from the mass of political banalities with which it is clogged.

"Despite the fare offered", says Yershov with tolerant pity, "Soviet people still laugh in the theatre, of course, but they laugh most of all to themselves, and their laughter is bitter, not the laughter desired by their masters, but the laughter of victims convulsively making a grimace as they are offered in sacrifice" (p. 269).

It is true that Soviet people laugh in the theatre, whether it pleases everybody or not. They laugh at performances of plays by Mayakovsky, Katayev, Shkvarkin, Korneichuk, Mikhailov, Solodov and others. They laugh the cheerful laugh of people who have got rid of the old world. They laugh in the teeth of all the "prophets" who cannot see reality except in terms of what they themselves desire to see.

Miroslav Mikulášek
Jessie Kocmanová
Brno

Roy Pascal, *DESIGN AND TRUTH IN AUTOBIOGRAPHY*, London 1960, ss. 202.

Tytuł pracy Roy Pascala — *Zamierzenie i prawda w autobiografii* — sugeruje, że jej głównym tematem będzie problem stosunku prawdy i fikcji jako dwóch zasadniczych czynników rzeczywistości przedstawionej.

Zagadnienie jest nader interesujące i aktualne, gdyż literatura pamiętnikarska, autobiografia, zbeletryzowane biografie i wszelkiego rodzaju wspomnienia są charakterystycznym zjawiskiem naszej kultury i stały się według słów Roy Pascala jej powszechnym i typowym elementem. Przyczyny tego stanu rzeczy są aż nadto zrozumiałe w epoce ostrych i wyraźnych cesur i przedziałów historycznych, narzucających tendencję osobistych życiowych bilansów i rozrachunków z przeszłością. Historia sprzyja rozwojowi specyficznych gatunków literackich.

Praca Roy Pascala wybiega daleko poza

zagadnienia zasugerowane w tytule. Jej zasadniczym celem jest próba określenia i definicji autobiografii jako rodzaju literackiego, analiza jej odrębności gatunkowej, jej istoty i rozwoju: „I am concerned with the manner, in which the autobiography becomes something intrinsically significant not as a information but as a literary work” (str. 60).

Autor podkreśla wyraźnie swe stanowisko. Chodzi mu przede wszystkim o jakościowe kategorie, o elementy rodzajowo-literackie w przeciwieństwie do utworów o biograficznej treści.

Ustalenie linii podziału nie jest łatwe. Autor nie omija w swej pracy żadnej z nasuwających się trudności. Poświęca tym rozważaniom wiele miejsca i traktując je w różnych płaszczyznach — historycznych, filozoficznych, moralnych, artystycznych itp. — dąży do ustalenia kryteriów i definicji. Zasadnicza różnica między autobiografią a utworami zawierającymi elementy autobiograficzne wynika z postawy i zamysłu autora: „the general difference is the author's attention [...] In the autobiography the attention is focused on the self, in the memoirs or reminiscences on others”.

W tym sensie cechą wyróżniającą jest skupienie uwagi (attention) na własnych przeżyciach i osobistym doświadczeniu. Będzie to więc przede wszystkim sprawa punktu widzenia oraz problem zawartości treściowej i materii twórczej. Traktując sprawy z tego stanowiska autor wyklucza z zasięgu autobiografii wszystkie wspomnienia polityków, mężów stanu, dyplomatów itp., gdyż z natury rzeczy zasadniczą treścią będą tu *res gestae* — czyny i wydarzenia. Dopuszczalne są jednak wyjątki, jak np. autobiografia Ghandiego, ze względu na charakterystyczne zamierzenie (design), którym było ostateczne rozstrzygnięcie problemu Satyagraha (Satyagraha), tj. prawa człowieka i społeczeństwa. Roy Pascal cytuje Ghandiego: „To describe the truth as it has appeared to me and in the exact manner in which I have arrived to it has been my ceaseless effort”. Jego autobiografia jest według własnych słów autora — „the story of experiments with Truth and Satyagraha in South Africa”. Zamierzeniem jej nie było ukazanie zdarzeń i faktów, lecz

dojście na podstawie obserwacji do prawdy filozoficznej i określenia praw społecznych. Konstrukcja treści w autobiografii ześrodkowana na przeżyciach autora wymaga więc specyficznego punktu widzenia, który w znacznej mierze decyduje tu o rodzajowej czy gatunkowej przynależności utworu. Jednakże zawartość treściowa, zamierzenie i punkt widzenia nie wyczerpują wszystkich postulowanych przez autora wyznaczników. Elementy treści muszą być tak konstruowane, aby w całej swej wyrazistości przedstawiały proces rozwojowy bohatera opowieści. Wymaga to dynamicznej konstrukcji elementów treści, zgodnej z zasadą zmienności i rozwoju. Dlatego wszelkie rozważania filozoficzne, medytacje w rodzaju autoportretów Marka Aureliusza, Boecjusza, Nietzschego nie są autobiografiami *sensu stricto*: są tylko statycznym wyobrażeniem własnych dociekań i osobistej introspekcji.

Metoda autobiograficzna polega na przedstawieniu siebie poprzez stosunki i powiązania ze zmienną rzeczywistością otaczającego świata, musi być twórczą rekonstrukcją wewnętrznego procesu rozwojowego i warunków, które ten proces wywołały. Ważna będzie tu również pozycja (standpoint), z której autor dokonywa rekonstrukcji. Pozycją tą jest aktualne stanowisko pisarza, miejsce, z którego analizuje i rozważa czas przeszły. Sugeruje mu ono również pewien wzór i model życia. Z porozrzuconych w czasie wydarzeń i wewnętrznych powikłań buduje jednolitą całość z perspektywicznej odległości, eliminuje i porządkuje, sugeruje fakty zgodnie z zamierzeniem.

Wynika stąd ideowy i artystyczny problem wyboru („autobiography means therefore discrimination and selection of facts, distribution of emphases, choice of expression”).

Rozrachunek z sobą samym, którego dokonywa się przeważnie w momencie wycofywania się z życia, wytwarza specyficzny stosunek do faktów przeszłości, prawdziwości zdarzeń widzianych z perspektywy czasu i zamierzonego celu.

W samym określeniu — „re-collection” — tkwi według Pascala element wyboru spraw i stanowiska. Wyselekcjonowany obraz przeszłości jest równocześnie dokumentem, inter-

pretacją i oceną czasu minionego („a document as well as a sentence”). Zachodzi tu więc proces przekształcenia podobny w zasadzie do deformacji literackiej, zamierzeniem bowiem nie jest absolutna prawda faktów, lecz prawda o człowieku w jego zmiennych losach, widzianych z perspektywy przeżyć i doświadczeń. Stąd pochodzi niezgodność pewnych faktów biograficznych ze sposobem ich ukazania w autobiografii, gdzie autor jest równocześnie podmiotem i przedmiotem twórczym. Tej konfrontacji faktów i ich autobiograficznego przekształcenia poświęca Roy Pascal dwa interesujące rozdziały swej pracy: rozdz. V — *Elusiveness of Truth* i rozdz. XII — *Structure of Truth*.

Konflikt dwóch prawd, tj. zgodności faktów i prawdy o człowieku, jest istotny dla wielu autorów. Ruskin, Renan, Gide, Wordsworth i inni mówią w swych autobiografiach o zmianie stosunku do pewnych faktów, wydarzeń i spraw, ale ich nie prostują, zostawiają błąd w tekście. Tak się ma również sprawa stosunku Henryka Jamesa do jego brata Williama. Gottfried Keller napisał dwie autobiografie (w r. 1876 i 1889). Różnice tych autobiograficznych esejów pochodzą nie tylko ze zmiany punktu widzenia, ale dotyczą i zmiany adresata: pierwsze były napisane dla postępowej publiczności niemieckiej, drugie dla szwajcarskiego piśmka parafialnego.

Poza intencją i punktem widzenia niemałą rolę odgrywa i pamięć. Zdaniem autora pamięć sama przez się „przesiewa i przekształca”, jest, jak mówi Maurois, wielkim artystą.

O jaki więc rodzaj i styl prawdy ostatecznie chodzi? Roy Pascal odpowiada: „It will not be an objective truth, but the truth in the confines of a limited purpose, a purpose that grows out of the author's life and imposes itself on him as his choice of events and the manner of his treatment and expression” (s. 83).

W ten sposób rozwiązał Roy Pascal teoretyczne założenia autobiografii jako gatunku literackiego i przedstawił jej swoistą strukturę, wynikającą ze stosunku „zamierzenia i prawdy”.

Postulat Roy Pascala, jako zasadnicza koncepcja gatunku literackiego nasuwa pewne zastrzeżenia, lecz jest niewątpliwie interesująca i pobudza do dyskusji. Stwierdzenie autora

jako wniosek bardzo wnikliwej analizy poszczególnych etapów rozwojowych autobiografii jest bardzo sugestywny. Autor powołuje się przede wszystkim na obszerną monografię historyczną Mischa i w ślad za nim odnajduje źródła i początki autobiografii w biblii. Jednakże za zasadniczy prototyp autobiografii europejskiej uważa Pascal, podobnie jak Misch, *Wyznania* św. Augustyna, w których wszelkie wydarzenia traktowane są jako etapy rozwoju osobowości.

Mimo dydaktycznych tradycji św. Augustyn kreśli przede wszystkim zwartą historię własnej duszy i dzieje osiągnięcia moralnej i filozoficznej postawy. Czytelnik uczestniczy niejako we wszystkich doświadczeniach autora i jego przeżyciach. Znaczenie tych wyznań nie polega jednakże, zdaniem Pascala, na faktach psychologicznych, przeżyciach religijnych i filozoficznych — głównym walorem jest artyzm. W pierwszej autobiografii średniowiecznej ujawnia się już problem gatunku literackiego i dzieła sztuki. Zasadniczą sprawą jest integracja osobowości („integration of personal existence”). Dlatego też zgadza się Pascal z teorią Mischa: „Augustine created the structural law of autobiography” (s. 23).

Średniowiecze nie było epoką sprzyjającą rozwojowi autobiografii mimo wielu utworów pseudoautobiograficznych, jak np. wspomnienia Abelarda. Dopiero Petrarca wyzwolił i powołał do życia na nowo tradycję stoików — stylizowaną formę autobiografii, adoptowaną następnie przez wielu humanistów, a przede wszystkim renesansowego mistrza tego gatunku — Celliniego. Dzieło jego góruje w epoce Renesansu nad wszystkimi innymi, przewyższa znakomitą autobiografię Cardana. „Cellini presents himself, Cardano analyses himself” (s. 31).

Mimo bogatej i interesującej literatury wspomnień, listów i pamiętników w XVII w. — klasyczną epoką autobiografii stał się dopiero w. XVIII. Zasadniczy element strukturalny tego gatunku literackiego znalazł w tym okresie swe pełne odbicie. Nawet historia życia Beniamina Franklina odpowiada założeniom autobiograficznym. Elementem porządkującym zdarzenia i wypadki jest tu założenie dydaktyczne: jak zdobyć powodzenie. Wokół tego zamierzenia ogniskuje się historia Franklina.

Rozkwit autobiografii w XVIII w. przypisuje autor rozwojowi stanu mieszczańskiego, który wyzwał się z arystokratycznej kultury („shaking itself free of the values and forms of an aristocratic culture”). Autobiografia, wolna od wszelkich konwencji literackich, stała się w XIX w. nowym środkiem poznania i wglądu w człowieka. Największym jej odkryciem było, że człowiek jest przedmiotem i podmiotem procesu rozwojowego i że poznać go można jedynie w historii jego życia. Stąd rozkwit powieści i opowiadań „o samym sobie” — „personel story”. Ich rozwój od Dickensa i Brontë zawdzięcza swój rodowód autobiografii. Wejście w okresy dzieciństwa, kształtującego późniejszą osobowość człowieka, podświadomy „freudyzm” dziewiętnastowiecznych twórców włącza się mocnym nurtem w osiągnięcie realistycznych powieści XIX w. Autobiografia rzeźbi ich styl i strukturę.

Za najlepszego autora wspomnień z okresu dzieciństwa w XIX w. uważa Pascal Aksakowa i poświęca mu obok XVIII-wiecznego R. P. Moritza cały rozdział VI swej pracy. Aksakow jest całkowicie skoncentrowany na temacie, kreśli swój portret dziecka bez aluzji i odchyłeń w stronę lat późniejszych.

Pascal wyznaje, jak bardzo kusiło go, aby na tej samej płaszczyźnie potraktować wspomnienia z dzieciństwa Gorkiego, ale jak twierdzi: „ten niezwykle chłopiec nie jest ośrodkiem obrazu”. Autobiografia Gorkiego miała inny cel niż odkrywanie siebie samego i jest pewnego rodzaju napomnieniem, że określone warunki i okresy historyczne stawiają autorom wymagania nie dające się pogodzić z autobiograficznym zamysłem i strukturą.

Z rozważań autora i bardzo szczegółowego przeglądu historycznego można by wysnuć wnioski, że autobiografia jest głównie dziełem artysty lub myśliciela. Po historyczno-literackim przeglądzie, w którym Pascal ani na chwilę nie stracił z oczu zasadniczego problemu, spojrzął raz jeszcze na całe zagadnienie z punktu widzenia zawodu, powołania i zamiłowań autorów. Rozwija ten interesujący temat w VII i VIII rozdziale swej wybitnej pracy (rozdz. VII — *Acquisition of an outlook*, i rozdz. VIII — *The story of a calling*).

Autobiografie naukowców, jak Freud, Dar-

win, Hume, Croce czy Stuart Mill, dotyczą przede wszystkim pracy naukowej i dróg doprowadzających do odkryć. Będą to równocześnie historie pracującego człowieka. Autobiografia J. S. Milla jest sucha i bezbarwna, Herbert Spencer szuka w swej autobiografii syntetycznego prawa życia, co jest słabą stroną jego osobistej opowieści.

Za mistrzowski rodzaj autobiografii („masterpiece in structure and style”) uważa Pascal autobiografię Crocego. Znakomity filozof odrzuca z góry wszelką pokusę wyznań dla nich samych („recording memories for their own sake”). Do filozofii doprowadziło go uczucie beznadziejności istnienia i chęć nadania kierunku swemu umysłowemu i moralnemu życiu. Autobiografia Crocego to wzór autobiografii myślicieli, jak wzorem autobiografii naukowców są autobiografie Darwina i Freuda, choć wielki psycholog XX w. poskapił czytelnikowi wyznań natury osobistej. Sprawy prywatne pokazane zostały jakby w nawiasie. Roy Pascal podkreśla wspaniały, potoczny styl i język Freuda: „The vigour and fluency of his German style, the clear intellectual structure, which absorbs with such ease images and colloquial idioms, assumes us as much as anything else of intellectual mastery”.

Z kolei przechodzi Pascal do omówienia autobiografii dawniejszych i współczesnych artystów i poetów. Szerzej omawia autobiografię Yeatsa, Joyce’a i O’Casey. U poetów i pisarzy autobiografia przybiera z natury rzeczy bardzo często konstrukcję nowelistyczną. O’Casey pisze swą autobiografię w trzeciej osobie, zbliża ją do konstrukcji powieściowej. Linia demarkacyjna autobiografii i „personal story” ulega zatarciu. Wynika z tego interesujące zagadnienie innego rodzaju — wpływ autobiografii na współczesną literaturę powieściową. Pascal omawia z tej okazji interesujące eseje Pritchetta, Spendera i Pryce Jonesa, napisane w latach 1955/1956. Wykazują one niezmierną żywotność autobiografii jako gatunku literackiego, przede wszystkim jej zasadniczej struktury, tj. integracji osobowości.

Autobiografia odkonwencjonalizowała formy współczesnej powieści, tak różnej od nie-dawnej jeszcze powieści psychologicznej, uka-zała nowy etap „odkrywania osobowości”

i nową formę osobistej odpowiedzialności: „Good autobiography represents a new stage in self knowledge and a new formulation of responsibility”. Jej walorem naczelnym jest osobowość autora. Nie sposób odmówić tego waloru i autorowi pracy *Design and Truth in Autobiography*.

Należy również zgodzić się z jego końcowym wnioskiem: „I make the claim, that autobiographical form released psychological thinking from conventional categories”.

Wanda Lipiec, Łódź

Margaret Dietrich, *DAS MODERNE DRAMA*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1961, ss. 647.

Skomplikowane zjawisko współczesnego teatru, różnorodność i heterogeniczność form i stylów nasuwa krytykom i teoretykom dramatu poważne trudności zarówno pod względem metodologicznych założeń i rozważań, jak i w dziedzinie sądów, ocen, podziałów i klasyfikacji. Obiektywną prawdę przysłaniają niejednokrotnie osobiste zamięłowania krytyków do pewnych form i stylów, różnice światopoglądowe, a niejednokrotnie i animozje polityczne skłóconego powojennego świata.

Autorka przedstawionej tu pracy, prof. M. Dietrich, świadoma tych trudności, pisze we wstępie: „Der Gefahr einer allzu subjektiven Sichtung, Einschätzung u. Wertung von dominanten u. markanten Erscheinungen wurde versucht aus dem Wege zu gehen, indem die einzelnen Punkte u. die Gliederung des Stoffes auf empirische Weise ermittelt wurden. Sie ergeben sich von selbst aus dem Stoff” (s. 13).

W jakiej mierze udało się autorce uniknąć tych błędów i czy istotnie „z empirycznie potraktowanego materiału wnioski wysnuwają się same” — wykaże analiza jej obszernego studium — *Das moderne Drama*.

Przystępując do wyjaśnień wstępnych autorka stwierdza, że różnorodność i heterogeniczność form współczesnej dramaturgii staje się jej zasadniczą cechą. Równocześnie działają wpływy przeszłości („pirandellizm”, „czechowizm”), współczesności (Garcia Lorca, Tennessee Williams, Bertolt Brecht, Ionesco) i internacjonalis-

tyczne konwencje teatralne niwelujące różnice narodowe i historyczne, „die internationale Nivellierung der dramatischen Produktion” — wg określenia autorki. Należy tu zauważyć, że oddziaływanie wzajemne, przenikanie stylów i form jest w teatrze zjawiskiem stałym, zmienia się tylko tempo i szybkość tej literackiej i teatralnej osmozy.

Ogromny dorobek współczesnej dramaturgii dzieli autorka na dwa zasadnicze typy: 1) sztukę teatralną i sceniczną igraszki „teatru dla teatru”, 2) sztukę funkcjonalną — dramat ideologicznie zaangażowany. Pierwszy typ dramatu dostrzega autorka w hiszpańskim teatrze „disparate”, tzw. „teatro de evasion”, przede wszystkim w sztukach Enrico Jardiel Poncela, jak również we francuskim antydramacie. Drugi typ, dramat funkcjonalny, przybrał swą najbardziej krańcową formę w ZSRR. I ten podział nie może być chyba zjawiskiem charakterystycznym dla współczesnego teatru. Nie można również twierdzić, aby zjawisko to występowało w teatrze dzisiejszym w sposób bardziej jaskrawy niż w epokach poprzednich.

Poza tym autorka dostrzega krzyżowanie się wszystkich form dramatycznej ekspresji, co jest zupełnie słuszne, a więc: egzystencjalnej, estetyzującej, poetyckiej, teatru literackiego, teatru studiów psychoanalitycznych, teatru ludowego, misteryjnego, dramatu historycznego, społecznego i obyczajowego. W tym chaosie artystycznej problematyki, przemieszania i krzyżowania form dadzą się jednakże uchwycić główne nurty i wyraziste zjawiska. Określenie i opisanie tych zjawisk oraz ich klasyfikacja były zasadniczym celem autorki: „Auf diese Hauptströmungen u. markante Erscheinungen ist die vorliegende Arbeit eingestellt” (s. 13).

Jakość tych zjawisk i nurtów wpłynie na określenie problematyki, postawa metodologiczna autorki ustali kryteria podziałów. Choć autorka nie określa szczegółowo swej metody badawczej, wspominając jedynie o „empirycznych obserwacjach, z których wnioski wylonią się same”, należy stwierdzić, że Margaret Dietrich reprezentuje przede wszystkim niemiecki neoidealizm i teorię form (Gestalttheorie). Powiązała te poglądy z egzystencjalną postawą Karola Jaspersa i jego teorią psycho-