

nous avons obtenu des renseignements sur le poème héroï-comique en tant que genre possédant une riche tradition dans la littérature européenne, mais nous avons pu également relever des remarques plus générales sur l'héroï-comique et sur le rôle qu'y joue la parodie.

Dans la seconde édition de l'*Oświecenie*, les illustrations constituent un complément précieux du texte. Elles ont été choisies de manière très intéressante, car outre les portraits des écrivains, les fac-similés de pages de titre, les illustrations pour les œuvres, on y admire divers genres de dessins de peintres et de dessinateurs connus, d'ex-libris, de tableaux allégoriques etc. Tout cela n'est pas seulement élément d'ornementation, mais constitue aussi un élément important de formation.

Le tableau de l'époque que Mieczysław Klimowicz a tracé, se dessine comme une période de tensions dramatiques au cours de laquelle se sont épanouies une culture et une littérature. L'auteur nous a fait paraître le dynamisme des transformations, il a extrait la diversité des formes et des courants qui ont caractérisé la vie littéraire de l'époque, il a dessiné les portraits des écrivains et des poètes qui se distinguaient. Nous avançons des réserves en ce qui concerne la date limite finale (1795) qui signifiait la fin de l'indépendance de l'état et qui mettait un terme à l'époque «stanislaviennne», mais qui ne constituait sans doute pas la fin du Siècle des Lumières en tant que formation de culture, de civilisation. Au cours d'une discussion, on pourrait présenter un autre point de vue sur tel ou tel autre détail (par exemple le problème du sarmatisme éclairé, ou la fonction du libertinisme), mais toutes les remarques de ce genre semblent compréhensibles et naturelles, si l'on tient compte du fait que l'*Oświecenie* de M. Klimowicz est la première synthèse scientifique en Pologne à une telle échelle. C'est pourquoi, appréciant hautement la valeur de l'œuvre, il faut exprimer la conviction que durant de longues années, elle constituera la source fondamentale des connaissances sur la littérature polonaise du XVIII<sup>e</sup> siècle et que c'est elle qui modèlera les images que l'on se fera de cette époque dramatique mais riche en phénomènes constructifs.

Zdzisław Libera, Varsovie  
Traduit par Michał Michalak

Miroslav Mikulašek, POBIEDNYI SMIECH. Universita J.E. Purkyně, Brno 1975, ss. 278.

Książka Mirosława Mikulaška *Zwycięski śmiech* nosi podtytuł *Próba gatunkowo-porównawczej analizy dramaturgii W.W. Majakowskiego*. Już to generalne sprecyzowanie zakresu badań pozwala otworzyć *Zwycięski śmiech* z nadzieją, bowiem w bardzo bogatej bibliografii prac na temat dramatów „trybuna rewolucji” i jego związków z radzieckim teatrem awangardowym odczuwało się dotkliwy niedostatek komentarzy o charakterze teoretycznym. W rozprawach poświęconych dramaturgii Majakowskiego radziecka teatrologia (przede wszystkim badania A.W. Fewrałskiego, B. Rostockiego i W. Płuczka) koncentrowała się w głównej mierze na analizach i interpretacjach tematyczno-ideowych, geniecie społeczno-politycznej, natomiast marginesowo traktowała problemy genetyzacji artystycznej, a także strukturalno-gatunkowy aspekt nowatorstwa Majakowskiego i jego związków z teatralnym kontekstem awangardy europejskiej. Temat ten zyskał kompetentnego badacza w osobie Mikulaška, czeskiego rusycysty, ucznia Franka Wollmana. Mikulašek, od szeregu lat zajmujący się problematyką rosyjskiej i radzieckiej literatury, a szczególnie twórczości komediowej i satyrycznej, jest też autorem monografii *Drogi rozwoju radzieckiej komedii w latach 1925–1934* (Praha 1962).

Układ tematyczny książki jest wyznaczony przez chronologiczny rozwój dramaturgii Majakowskiego. Jego debiut dramatyczny zaprzecza późniejszej, komediowo-satyrycznej tonacji tej twórczości. *Włodzimierz Majakowski*, sztuka powstała w 1913 roku, jest — według określenia poety — tragedią. Utwór ten ogniskuje w sobie artystyczną problematykę wczesnej poezji Majakowskiego i jest typowym symptomem ideologicznym atmosfery społecznej po rewolucji 1905 r., po której upadku przeszła przez Rosję fala terroru politycznego i represji. Mikulašek obok wskazania historycznego tła młodzieńczej sztuki Majakowskiego wpisuje jej poetykę w rozległy kontekst rozwojowy prądów artystycznych XX wieku. *Włodzimierz Majakowski* jest dla autora dramatem „teatru statycznego” zapoczątkowanego przez symbolizm, teatru, który odchodzi od szekspirowskiego modelu

akcji bogatej w zdarzenia w kierunku skrajnej subiektywizacji świata przedstawionego. Koncepcja symbolistycznego „teatru statycznego” najpełniej wyraziła się w dramatopisarstwie Błoka i Andrejewa. Wzorce gatunkowe zaproponowane przez dramat rosyjskiego symbolizmu znalazły twórcze rozwinięcie u futurystów, a przede wszystkim w utworach Majakowskiego. I tak np. z *Pantomimą* Błoka łączy debiutancką sztukę Majakowskiego monodramatyczna struktura poetycka z silnie zaakcentowanym planem egocentrycznym. Utwór ten składa się — podobnie jak *Pantomima* — z łańcucha poetyckich wizji, asocjacji i metafor, dominuje w nim żywioł liryczny. To zniesienie granicy pomiędzy liryką a dramatem dramaturgia symbolizmu i futuryzmu dziedziczy po romantycznym synkretyzmie. Romantyczna jest również u Błoka i Majakowskiego autoironia, która dla autora książki jest sygnałem politycznego zniewolenia, zmuszającego twórców do języka ironicznej maski i aluzji. Obok wpływów symbolistycznych Mikulašek odnajduje także we *Włodzimierzu Majakowskim* pokrewieństwa z ekspresjonizmem. Dowodów na tę tezę szuka w Majakowskiego metodzie deformacji rzeczywistości, która jest pełna ostrych dramatycznych konturów, hiperboli i groteskowych charakterów. Jednakże poeta w przetwarzaniu realności nie wychodzi poza granice świata rzeczywistego. Jego eksperyment nie idzie w parze z dramaturgicznymi doświadczeniami np. Kruczenycha, który w futurystycznej operze *Zwycięstwo nad słońcem* tworzy świat abstrakcyjny, pozbawiony wszelkiej przedmiotowości. Stąd też Mikulašek uważa, iż w odniesieniu do tej sztuki — tak jak i do całego wczesnego okresu twórczości poety — należy posłużyć się terminem „ekspresjonistyczny futuryzm”.

Tragedia *Włodzimierz Majakowski* była sztuką pozbawioną konkretnego społeczno-politycznego, zawierała jedynie sens egzystencjalno-moralny, w duchu mesjanistycznego protestu artysty przeciwko nieprawościom świata. Natomiast dramat następny z 1918 roku, *Misterium-buffo*, pierwsza sztuka radziecka, niósł w sobie wyraźne przesłanie społeczne i polityczne. Poprzedni nastrój depresji i pesymizmu ustępuje optymistycznej afirmacji rewolucji. *Misterium-buffo* miało do spełnienia konkretne cele ideologiczne i propagandowo-dydaktyczne — było próbą ukształtowania świadomości proletariatu. Majakowski poszu-

kując form, które mogłyby oddać patos rewolucji i gigantyczne wymiary tego historycznego konfliktu społecznego, znalazł podstawową inspirację w teatrze średniowiecznym. Chodziło mu o formę przekazu głęboko zakorzenioną w tradycji kulturowej i przemawiającą językiem powszechnie zrozumiałych symboli. Taką formą było średniowieczne misterium, które umożliwiała mieszanie różnorodnych elementów gatunkowych — heroicznych, komicznych, epickich, satyrycznych — w ramach jednej całości. Mikulašek podkreślając tę inspirację, zwraca uwagę na stopniową laicyzację misterium, które traciły swój sakralny charakter w miarę upływu wieków i nasycaly się treściami plebejskimi, motywami teatru ulicznego. Majakowski swoje misterium wypełnił treściami ziemskimi, politycznymi; elementy ludowe dawnego misterium spotęgował i uczynił z nich dominujący komponent dramatu. Pragnął stworzyć, posługując się językiem biblijnych symboli i mitów, artystyczną alegorię rewolucyjnej epoki i przenieść historyczny sens rewolucji na starotestamentowy topos (potop, arka, piekło, raj itp.). Biblijna obrazowość była zgodna z ludowymi wyobrażeniami celu ludzkiego życia i dlatego ułatwiała zrozumienie biegu wielkich wydarzeń rewolucji. Mikulašek niezwykle szczegółowo i z wielką erudycją tropi ślady archaicznych struktur dramatycznych, które pozostawiły swoje piętno na sztuce Majakowskiego. Pokazuje przenikanie pierwiastków bufonicznych z misterium francuskich (tzw. diableries), którym poeta nadaje charakter satyry politycznej. Antyreligijne ostrze *Misterium-buffo* wywodzi z kolei z tzw. sottie, alegorycznego gatunku bardzo popularnego w literaturze francuskiej XV i XVI wieku. Rozpatruje także sferę wpływów rodzimych (epigramatyczne formy, obrazowa ekspresja) staroruskiego teatru ludowego, ulicznych błazenad, plebejskich przedstawień wędrownych aktorów.

Jednakże *Misterium-buffo* jest wariacją nie tylko na średniowiecznych gatunkach teatralnych. Przyjmuje również schemat kompozycyjny barokowego *theatrum mundi* (*El gran teatro del mundo* Calderona), bardzo żywotnej konwencji teatralnej nie tylko w literaturach zachodnioeuropejskich, ale również w dramaturgii rosyjskiej (*Życie człowieka* Andrejewa i koncepcja „teatralizacji życia” Jewreinowa). *Misterium-buffo* przekształciło w sposób radykalny tę koncepcję, ponieważ obiektem przed-

stawienia nie jest tutaj życie jednostki w swoich wymiarach etycznych i egzystencjalnych, lecz życie zbiorowości przeżywającej społeczny kaktizm w skali całego globu ziemskiego. Tendencja do portretowania bohatera kolektywnego była nie tylko charakterystyczna dla sztuki Proletkultu, ale także dla niemieckiego teatru ekspresjonistycznego i czeskiego „dramatu tłumów”, a jej rodowód wywodzi Mikulašek z dramatu okresu wielkiej rewolucji francuskiej, której ideom artystycznym młoda dramaturgia radziecka wiele zawdzięcza. Skrzyżowanie różnorodnych inspiracji pochodzących z różnych okresów historii teatru powoduje, że *Misterium-buffo* jest — jak stwierdza autor — „gatunkową hybrydą” odznaczającą się fluktuacją tradycyjnych form oraz utrwalonych w zbiorowej świadomości mitów i pojęć religijnych, które Majakowski poddaje ideologicznej i estetycznej rewaluacji.

W porównaniu z *Misterium-buffo* dwa ostatnie utwory dramatyczne Majakowskiego, dwie komedie, *Pluskwa* („feeryczna komedia w dziewięciu obrazach”, 1928) i *Łaźnia* („dramat w sześciu aktach z cyrkiem i fajerwerkiem”, 1929), są głębsze pod względem myślowym i doskonalsze artystycznie. Mikulašek podstawową strukturę gatunkową *Pluskwy* i *Łaźni* wywodzi nie tylko z tradycji rodzimej, znaczonej nazwiskami Gogola, Suchowo-Kobyłina i Sałtykowa-Szczedrina, ale także z wyraźnie zarysowanej linii rozkwitu satyry politycznej spod znaku Arystofanesa, która wiedzie przez takie nazwiska, jak Rabelais czy Swift. Autor monografii zwraca uwagę na zmienne warunki polityczne rozwoju radzieckiej satyry, która sprzyjający klimat znalazła w połowie lat 20-tych. Pełna swoboda satyry — zauważa Mikulašek — skierowanej na wady i wynaturzenia społeczno-polityczne wspaniałego społeczeństwa jest uzależniona od mądrej tolerancji sił rządzących. Mikulašek, który wielokrotnie powołuje się na programowe sformułowania Łunaczarskiego, porównuje klimat życia politycznego w ZSRR lat 20-tych z sytuacją społeczną starożytnych Aten, gdzie rozkwit komedii satyrycznej wiązał się bezpośrednio z rozwojem greckiej demokracji.

Korzystając ze sprzyjającej aury Majakowski w *Pluskwie* i w *Łaźni* zaatakował z ogromnym impetem satyrycznym nie tylko odżywające idee starego świata, ale również negatywne fenomeny zrodzone już w społeczeństwie

socjalistycznym. *Pluskwa* jest bardziej zwrócona w stronę przeszłości pokutującej w nowych układach, natomiast *Łaźnia* wyśmiewa formy nowej biurokracji, które stają się profanacją nowych, socjalistycznych ideałów społecznych. Jednakże oba te utwory nie ograniczają się jedynie do krytyki rzeczywistości radzieckiej. Mikulašek wskazuje na ich dwupłaszczyznową, dychoomiczną zawartość ideową. Karykaturalnym wynaturzeniom społeczno-politycznym Majakowski przeciwstawia ludzką fantazję i twórczą postawę wobec życia. Satyryczna chłosta sąsiaduje tutaj z heroicznym patosem. Ten kontrast autor wywodzi z gatunkowego wzorca arystofanicznej komedii. Majakowski opierając się na tej najszlachetniejszej tradycji poszukiwał socjalistycznej komedii nowego typu, gatunku komizmu zrodzonego z odczucia absurdalności życia spowodowanej przeniesieniem wczorajszych postaw i wzorów obyczajowych w nową rzeczywistość (*Pluskwa*) i zbiurokratyzowaniem mechanizmu społecznych stosunków i instytucji w niej funkcjonujących. Korelacja pozytywnych i negatywnych zasad życia publicznego jest u Majakowskiego formą konfrontacji dwóch wzajemnie skłóconych logik, tj. awangardowego, rewolucyjnego świata budowniczych i wyalienowanego świata bezdusznych biurokratów. W *Łaźni* udało się Majakowskiemu osiągnąć typ absurdałnego komizmu, który Mikulašek nazywa „współ-rzędny”, bowiem nie jest to absurd abstrakcyjny, lecz odwzorowany z życia. Twórczy optymizm komedii Majakowskiego autor *Zwyczajnego śmiechu* porównuje z zachodnio-europejską komedią tego okresu (m.in. G.B. Shawa), która stała pod znakiem ironicznej deheroizacji, rezygnacji z jasno określonego światopoglądu i zabawy w powierzchowne paradoksy.

Analizując typ humoru dwóch ostatnich komedii Majakowskiego, Mikulašek dochodzi do wniosku, że zawdzięczają one wiele, podobnie jak *Misterium-buffo*, tradycjom ludowym, tzn. kulturze karnawału, bufonadzie, klownadzie, variété, cyrkowi itp. Śmiech Majakowskiego staje się wyrazem ludowej koncepcji świata, która pojmuje rzeczywistość jasno, trzeźwo i realistycznie. Tym śmiechem szary człowiek broni się przeciwko opresjom i nastrojom pesymistycznym. Ten śmiech zawierał siłę oczyszczającą, odrzucał pokorę i kierował spojrzenie w przyszłość.

W *Pluskwie* i w *Łażni* podobnie jak w *Misterium-buffo* pojawia się jakże charakterystyczny dla całej sztuki radzieckiej lat 20-tych motyw społecznej utopii. Majakowski tworzy tutaj pełen śmiałej fantazji sztucznie skonstruowany świat (przeniesienie akcji w *Pluskwie* pięćdziesiąt lat w przyszłość, „machina czasu” w *Łażni*) pełen hiperboli i teatralności. Analogiczny sens społeczny niosła — wg Mikulaśka — utopia attyckiej komedii Arystofanesa, Ferekratesa, Kratesa, Kratinosa i Eupolisa.

Mikulašek wnikliwie analizuje formy stylizacji użyte przez Majakowskiego w celu komediowo-satyrycznej deformacji świata. Bohaterowie nie mają ścisłych desygnatów w rzeczywistości, reprezentują społeczne idee i tendencje. Typy negatywne są tutaj odczłowieczonymi potworami o zautomatyzowanym myśleniu i stereotypowym języku ujętym przez dramaturga w formę epigramatycznych miniatur. Autor monografii definiuje groteskową zasadę opisu świata, która rządzi komedią Majakowskiego. Jego dwie ostatnie komedie składają się z niespodziewanych zderzeń całych serii komiczno-satyrycznych elementów, od hiperboli, trawestacji, parodii i paradoksu do karykatury, pełnych metaforycznej obrazowości. Podejmuje zatem Majakowski najwspanialszą tradycję komediową, która ożywała w dziełach największych pisarzy satyrycznych literatury światowej.

Książka Mirosława Mikulaśka jest bez wątpienia nowym, rewelacyjnym słowem w badaniach poświęconych twórczości Majakowskiego. Jej oryginalna wartość polega na szczegółowym opisie poetyki dramaturgii Majakowskiego i ujrzeniu jej na bogatym tle sięgającej po starożytność tradycji gatunkowej, z której awangardowy twórca nader obficie czerpał, a także w kontekście zdobyczy ówczesnego dramatu światowego. Zwraca zatem uwagę na te aspekty dramatu Majakowskiego, które w dotychczasowych pracach były nie dostrzeżone i pomijane milczeniem.

Tadeusz Szczepański, Łódź

Określenia „ekspresjonistyczny”, „ekspresjonista”, „ekspresjonizm” pojawiły się w krytyce i czasopiśmiennictwie artystycznym na długo, zanim ukształtował się w kulturze niemieckiej prąd o takiej nazwie. Już w roku 1850 „Tait's Edinburgh Magazine” używa słowa „ekspresjonistyczny” określając jedną ze współczesnych szkół malarskich. Takim terminem nazywa grupę pisarzy w swojej powieści *The Bohemian*, wydanej w roku 1878, Charles de Kay. Czy wreszcie, najczęściej przywoływany jako wynalazca tej nazwy, francuski malarz Julien-Auguste Hervé, poczynając od Salonu Niezależnych z roku 1901, wystawia swoje obrazy zatytułowane *Expressionnismes* przez kilka kolejnych lat. W jaki sposób to przejęcie z języka łacińskiego słowo przeniknęło na grunt niemieckiej krytyki i stało się hasłem obejmującym bardzo rozległy obszar ówczesnych zjawisk artystycznych, trudno jest dociec. Choć i to nazwanie, jak większość innych z tamtego czasu, niecałkowicie było akceptowane przez twórców, których dziś nazywamy ekspresjonistami. Prąd ten, pomijając najróżniejsze antycypacje, ukształtował się i rozwijał głównie w obrębie kultury niemieckiej i jej historyczno-artystycznych wpływów. Stąd pisze się niekiedy o „predyspozycji Niemców do ekspresjonizmu” i roli niemieckiej *Weltanschauung* w kształtowaniu jego estetyki. Tak czy inaczej, Francja, która tradycyjnie była soczewką skupiającą wszystko, co w kulturze europejskiej znaczące, dopiero na początku lat sześćdziesiątych zaczęła odkrywać niemiecki ekspresjonizm. Wprawdzie uprzednio, w roku 1954, ukazała się książka Lotte H. Eisner<sup>1</sup>, ale omawiała ona wyłącznie ekspresjonistyczny okres w historii kina niemieckiego, które było we Francji przecież znane. Tak zatem dopiero w roku 1962 Ilse i Pierre Garnier wydali antologię literacką<sup>2</sup>, w której po raz pierwszy zaprezentowano francuskiemu czytelnikowi szerszą panoramę tego awangardowego kierunku. Ze studiów krytycznych opublikowanych w latach następnych wymienić należy książki B. Myersa (przekład z niemieckiego), J. Willetta (przekład z angielskiego) oraz D. Bableta i J. Jacquot

Lionel Richard, D'UNE APOCALYPSE À L'AUTRE. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt. Paris 1976. coll. "10/18", ss. 446.

<sup>1</sup> L.H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, Paris 1954.

<sup>2</sup> I. et P. Garnier, *L'Expressionnisme allemand*, Paris 1962.