

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. Eisner¹, 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 literacką², 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.

¹ L.H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, Paris 1954.

² I. et P. Garnier, *L'Expressionnisme allemand*, Paris 1962.

(o ekspresjonizmie w teatrze europejskim)³. Lata całkiem ostatnie świadczą o wzrastającym zainteresowaniu ekspresjonizmem, i to we wszystkich dziedzinach sztuki, które ten ruch anektował. Nawiasem mówiąc, jest to zjawisko natury ogólniejszej: jakby ponownego odkrywania awangardy pierwszych dziesięcioleci XX wieku, reinterpretacji jej założeń programowych i dokonań artystycznych. I L. Richard, którego książka jest tu omawiana, ma znaczny udział w prezentacji niemieckiego ekspresjonizmu francuskiemu czytelnikowi. Poeta i krytyk, autor studium *Nazisme et littérature* (1971), antologii *Expressionnisme allemande* (1974), obszernej pracy poświęconej recepcji ekspresjonizmu we Francji⁴ oraz redaktor numeru specjalnego (*Expressionnisme allemand*) periodyku „Obliques”⁵ traktuje swoją ostatnio wydaną książkę jako pewnego rodzaju podsumowanie dotychczasowych ustaleń literaturoznawczych na temat awangardy niemieckiej lat dwudziestych. Nie jest ta książka jednak żadną próbą definitywnego bilansu. Stanowi natomiast rozległy esej historycznoliteracki, w którym faktografia bierze górę nad teoretyczną refleksją. Autor zafascynowany bogactwem artystycznych faktów, ich interpretacyjną wieloznacznością, poprzestaje na analitycznym opisie. W jego tok wpisuje Richard obszerne fragmenty artykułów i programów ekspresjonistycznych, które mają ilustrować i weryfikować krytyczne ustalenia i które są jednocześnie źródłem problematyki teoretycznej książki. Obiektywizm krytyka ściera się tu zatem z subiektywnymi autoświadomościami przedstawicieli ekspresjonizmu. Zresztą autor, niejako z założenia, nie próbuje przekraczać kręgu zakreślonego przez teoretyków i twórców programów tego kierunku. Tytuł książki — *Od jednej do drugiej apokalipsy. O Niemczech*

i ich wytworach intelektualnych od Wilhelma II do lat dwudziestych — świadczy o tym, że autor usiłuje nadać ekspresjonizmowi interpretacje społeczno-polityczne. Tak więc historycznym nawiasem dla niemieckiej awangardy lat dwudziestych jest dlań z jednej strony junkierski militarizm rządów Wilhelma II, a z drugiej rodzący się właśnie hitlerowski nazizm.

Tradycyjnie dla tego typu opracowań, rozpoczyna Richard swoją książkę rozdziałem „Geneza kierunku”. Ustalając granice żywotności ekspresjonizmu, tak jak innych prądów artystycznych XX wieku, łatwiej jest określić chronologię jego etapu początkowego niż daty zamykające. Prąd tak ekspansywny jak ekspresjonizm zaważył nie tylko na światopoglądach twórczych, ale i ukształtował określoną poetykę, która funkcjonuje w sztuce do dziś dnia w mniej lub więcej jawny sposób. Każdy prąd, zwłaszcza na etapie poszukiwań programowych, przeciwstawiając się temu, co już z przeszłości zostało zaakceptowane, uległo swoistej akademizacji, poszukuje jednocześnie w tej przeszłości artystycznej antenatów, historycznych wsporników, nobilitujących nowatorstwo. Wtedy termin nazywający nowy kierunek ulega ponadhistorycznym uogólnieniom, staje się hasłem, pod którym rozumie się wyrazistość i deformację stylu występującą w twórczości różnych twórców i epok. Tak właśnie dzieje się i z ekspresjonizmem. Jednak założenia Richarda są skromniejsze: dokonuje opisu zjawisk i faktów literackich, które rozwijały się w Niemczech od roku 1910 do końca lat dwudziestych. Źródła światopoglądowych, które towarzyszyły narodzinom awangardy niemieckiej, Richard poszukuje w ewolucji społecznej — od państwa o charakterze agrarno-feudalnym do autorytatywnego kapitalizmu przemysłowego. Rozwój miast, przyspieszona industrializacja, tendencje militarystyczne zachwiały podstawami moralno-społecznymi. Zaczął upadać kult hierarchii i autorytetu wytworzony w czasach Wilhelma II. Rodzi się w społeczeństwach swoisty *mal du siècle*. Procesy te, które kształtowały się już w ostatnich dziesiątkach XIX wieku, przybrały na sile u początku dwudziestego. Wilhelm II inaugurując Aleję Zwycięstwa w Berlinie w 1901 roku stwierdził, że „sztuka występująca przeciw prawom i przekraczająca granice dla niej przeznaczone przestaje być sztuką”. Już naturalisci bowiem poddawali krytyce „pruską

³ B. Myers, *Les Expressionnistes allemands, une génération en révolte*, Paris 1967; J. Willett, *L'Expressionnisme dans les arts 1900—1968*, Paris 1970; D. Bablet, J. Jacquet, *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris 1971.

⁴ L. Richard, *Sur l'expressionnisme allemand et sa réception critique en France de 1910 à 1925*, „Arcadia”, 1974, H. 3, s. 266—289.

⁵ „Obliques”. *Littérature — théâtre*. Revue trimestrielle, 1976, nr 6—7.

Spartę" i jej negację kultury. Tak zatem na długo przedtem, nim wystąpili ekspresjoniści, stawiano znak równości między nowatorstwem w sztuce a społecznym buntem. Na tym tle prezentuje Richard cztery zjawiska ówczesnego życia artystycznego, które zadecydowały o ukonstytuowaniu się niemieckiej awangardy: grupowe wystąpienia malarzy (Die Brücke, Der Blaue Reiter), powołanie nowych czasopism („Der Sturm”, „Die Aktion”, „Der Brenner”, „Revolution”, „Das Tribünal”, „Menschen” i inne), stworzenie kabaretów literackich i wieczory poetyckie oraz nawiązanie współpracy z przedstawicielami europejskiej awangardy. Programowe założenia ekspresjonistów niemieckich streszcza Richard za pomocą następujących generalistów: antynaturalizm, anarchizm, zainteresowanie psychoanalizą, hasło jedności sztuk, buntowniczy idealizm.

„Wybuch wojny w sierpniu 1914 roku — pisze Richard, rozpoczynając drugi rozdział książki — jest dla ekspresjonistów konkretyzacją tajemnych wersetów Apokalipsy”. PoeMATY Heyma, Lasker-Schulera, Hoddisa i Lichtensteina o katastroficznych wizjach zapowiedziały nadchodzący kataklizm. Z drugiej jednak strony opublikowany wówczas „Manifest Dziewięćdziesięciu Trzech”, podpisany przez najwybitniejszych przedstawicieli życia artystycznego i uniwersyteckiego, zawiera treści potwierdzające hasła wójującego militarysty i szowinistycznego nacjonalizmu. Słowa Yvana Golla, że żaden z ekspresjonistów nie znajduje się po stronie zwolenników wojny, sprawdzają się po roku 1916. Ale sytuacja społeczno-polityczna Niemiec ulega wówczas daleko idącym zmianom: powstaje opozycja polityczna skupiona wokół R. Luksemburg i K. Liebknechta, cały kraj ogarniają manifestacje i strajki, abdykuje cesarz, Niemcy stają się Republiką. Większość ekspresjonistów uczestniczy aktywnie w tych wydarzeniach. Ale np. „Der Sturm” powołując tzw. „ekspresjonizm czysty” odżegnuje się generalnie od polityki: „Rewolucja nie jest sztuką, ale sztuka jest Rewolucją”. Ideologiczne drogi niemieckiego ekspresjonizmu rozchodzą się w różne strony: od pacyfizmu poprzez tzw. aktywizm i socjalizm etyczny do komunizmu o najrozmaitszych zresztą obliczach. Około roku 1919 rozpoczyna się powolna rezygnacja z założeń ideologicznych i artystycznych ekspresjonizmu. Prefiguracje idą w kierunku literatury proletariackiej, Neue Sachlich-

keit oraz idealizmu. Powstają nowe grupy i nowe czasopisma.

Rozdział trzeci omawianej książki poświęcony jest sprawom recepcji ekspresjonizmu w kulturze francuskiej. Etnocentryzm, germanofobia, po trosze antysemityzm Francuzów stanowiły według Richarda zasadniczą przeszkodę w asymilacji tendencji ekspresjonistycznych. Termin ten pojawiał się oczywiście w krytyce francuskiej, ale na zasadzie przypadku i w całkiem mylących kontekstach. I choć lata sześćdziesiąte wprowadziły ów prąd w świadomość krytyczno-artystyczną Francji, recenzje, które pojawiły się po paryskiej premierze filmu Liliany Cavani *Nocny portier*, świadczą, że owe nawarstwione nieporozumienia wokół ekspresjonizmu są żywotne do dnia dzisiejszego.

Rozdział następny jest próbą konfrontacji ekspresjonizmu z innymi kierunkami ówczesnej epoki, które w mniejszym lub większym stopniu były przyswajane przez sztukę niemiecką. I tak futuryzm, konsekrowany poprzez wystawy, druk manifestów w „Der Sturm”, edycję poezji Marinettiego, jego odczyty, był jednocześnie przedmiotem całkiem krytycznych interpretacji w „Die Aktion”. Inaczej zresztą te niejednoznaczne sądy kształtowały się wokół malarstwa i inaczej wokół literatury futurystycznej, która, jak się sądzi, odegrała swoją rolę w kształtowaniu się twórczości Schreyera, Blümmnera, a także A. Döblina. Z drugiej jednak strony trzeba powiedzieć, że termin „futuryzm” występował niekiedy wymiennie z pojęciem „modernizm” (nowoczesność), bo dla ówczesnej krytyki (np. Franc Marc) futurystą był Michał Anioł występujący przeciw zastanym kanonom artystycznym. Drugim kierunkiem wielorako koegzystującym z ekspresjonizmem był dadaizm. Prawie wszyscy dadaiści niemieccy współpracowali z czasopismami spod znaku ekspresjonizmu. Wielu byłych przedstawicieli tego prądu uczestniczy w pierwszej wielkiej wystawie Dada zorganizowanej przez O. Burchardta (czerwiec 1920). Przykłady takich więzi, nie tylko natury formalnej, można mnożyć. Destrukcyjne programy dadaizmu, ich unicestwiająca sztukę extrema tworzą potrzebę nowych idei i zamierzeń. I tak wielu twórców niemieckiej awangardy przechodzi do radykalizujących obozów, które przyswajają sobie hasła Proletkultu i sztuki proletariackiej, a także konstrukttywizmu i nowego teatru rosyjskiego (Meyerhold, Tairow), aż do Nowej

Rzeczowości. A Neue Sachlichkeit, którą uważa się za naturalną kontynuację ekspresjonizmu, jest przecież jego skrajnym przeciwieństwem.

Rozdział ostatni „Quand le livre est un glaive” jest na polu socjologiczną próbą rozstrzygnięcia problemu znaczenia i oddziaływania literatury w życiu społecznym narodu.

W podsumowaniu trzeba powiedzieć, że książka Lionela Richarda na tle coraz bogatszego piśmiennictwa interpretującego ekspresjonizm niemiecki wyróżnia się przede wszystkim, przy innych swoich zaletach, szeroko zarysowanym tłem społeczno-politycznym, co pozwala na określoną weryfikację dosyć pokrętnych dróg rozwojowych tamtej awangardy. Równie odpowiedzialny charakter ma ta część książki, która omawia konteksty artystyczne ekspresjonizmu; ich rozpisanie i dyskusja wymagałyby oddzielnego studium przekraczającego rozmiary opisowej recenzji.

Grzegorz Gazda, Łódź

Robert E. Scholes, STRUCTURAL FABULATION. An Essay on Fiction of the Future. University of Notre Dame, Notre Dame and London 1975, Ward-Phillips Lectures in English Language and Literature vol. 7, ss. 111.

Wśród narastającej w ostatnich latach literatury krytycznej poświęconej *science fiction*, która obfituje przecież w tak interesujące pozycje, jak nowe ujęcie historii SF przez B. Aldissa w *Billion Year Spree* czy potraktowanie tego gatunku jako przejawu „apokaliptycznego” widzenia świata przez D. Ketterera w *New Worlds for Old*, szczupły tomik wykładów Roberta Scholesa pełni rolę szczególnie ważną. Co najdziwniejsze wszakże, najbardziej fascynującą lekturę stanowią nie dwa ostatnie rozdziały („Structural Fabulation”; „The Good Witch of the West”), które to właśnie poświęcone są bardziej szczegółowej analizie wybranych utworów *science fiction* D. Keyesa, O. Stapledona, F. Herberta, J. Brunnera i U. Le Guin, lecz wykłady pierwsze, które w ostatecznych jedynie wnioskach zdążają do umieszczenia konwencji SF w hierarchii genealogicznej współczesnej literatury. Poświęcone

są one zasadniczo popularnemu wprowadzeniu w metodologię i w zagadnienia historyczno-literackie prozy narracyjnej prowadzące do hipotez o rozwoju literatury w ogóle i gatunku *science fiction* w szczególności. Tym też rozdziałom wypada się przyjrzeć dokładniej.

Już pierwsze strony wykładu o pojęciach krytycznych („The Fictional Criticism of the Future”) zaskakują jasnym i zdecydowanym stwierdzeniem o tautologicznej naturze języka (semiotyczne pojęcie kodu byłoby tu chyba bardziej przydatne). Jak mówi Scholes, „matematyka traktuje o matematyce, poezja o poezji, a krytyka o niemożności własnego istnienia” (s. 2). Ta pierwotna prawda prowadzi krytyka do następnych, równie podstawowych twierdzeń o nieodpowiedniości, o nieprzystawalności rzeczywistości językowej do zjawisk empirycznych, o tym, że wszystkie systemy notacji prezentują modele rzeczywistości, a nie jej opis. Rzeczywistość w swoich przejawach nie może być utrwalona, „zanotowana”, twórcy nie imitują, nie opisują świata, lecz konstruują jego wersje. Nie ma więc *mimesis*, jest tylko *poiesis*. Jednak tak jak niemożliwe było dla Balzaka utworzenie kodu, który oddawałby rzeczywistość, i stąd jego twórczość odnosi się tylko do innych kodów, pozostając w swej naturze rzeczywistością językową, tak i w tak zwanych gatunkach fantastycznych niemożliwe się okazywało całkowite oderwanie świata fikcyjnego od doświadczenia uniwersum empirycznego. Ani czytelnik, ani twórca nie potrafią osiągnąć rzeczywistości, ale nie potrafią także całkowicie uwolnić wyobraźni z więzów własnego doświadczenia.

Tok rozważań zmusza dalej krytyka do zajęcia się dwiema zasadniczymi społecznymi funkcjami literatury, funkcją „sublimacyjną” i poznawczą (*sublimation, cognition* — s. 5). Pierwsza zapewnia czytelnikowi swoistą *katharsis*, ucisza niepokój i — jak sen zapewniający odpoczynek organizmowi — odświeża przed powrotnym zanurzeniem się w kłopoty i troski dnia codziennego, w doświadczenie niepokojącej rzeczywistości, jej problemów i napięć. Funkcja poznawcza natomiast pomaga odbiorcy — poprzez prezentację systemowych modeli świata — określić samego siebie i własną sytuację egzystencjalną, pozwala odkryć istotę rzeczywistego uniwersum za pomocą zabiegów skrzywienia i zmiany, przez stworzenie dystansu wobec empirii.