

RECENZJE

Jurij Boriew, O TRAGICZESKOM, Moskwa 1961, ss. 392.

Jurij Boriew od kilku lat konsekwentnie interesuje się problematyką kategorii estetycznych. Wyniki tych zainteresowań znalazły wyraz w licznych publikacjach. Z pozycji książkowych na szczególną uwagę zasługują: monografia *O komizmie* (1957), *Podstawowe kategorie estetyczne* (1960) i wreszcie monografia *O tragizmie*, omawiana obecnie.

We wstępie broni autor historyczno-logicznej zasady badania zjawisk estetycznych. Sądzi on, że zrozumienie specyfiki i praw tragizmu możliwe jest tylko przy historycznym rozpatrzeniu problemu. Uważa również za konieczne zbadanie genezy tragizmu i wykrycie jego najprostszych koniecznych i zarazem wystarczających cech. Następnie zaleca dokonanie historycznego przeglądu różnych form tragizmu celem skonfrontowania dotychczasowych definicji tragizmu ze współczesnymi formami jego istnienia. Autor podkreśla, że chodzi mu o stworzenie historycznej teorii tragizmu, a nie historii teorii tragizmu. Historia teorii tragizmu powinna być tylko jednym z elementów historycznej teorii tragizmu, pokazującej naturę tragizmu w różnych epokach.

Boriew uważa za najprostszą embrionalną komórkę tragizmu, zawierającą wszystkie konieczne i wystarczające warunki istnienia tragizmu w sztuce, kult Dionizosa, którego istotnym elementem było odtwarzanie historii jego cierpień, śmierci i odrodzenia. Konieczną i istotną cechą stosunku do bohatera tragicznego jest zetknięcie się i zlanie w jeden nurt dwóch potoków emocjonalnych: smutku i żalości towarzyszących śmierci bohatera oraz radości i wesołości łączących się z jego odrodzeniem. Zdaniem autora właściwość ta charakteryzuje zarówno embrionalną formę, jak też rozwinięte i dojrzałe jej postaci. Śmierć i odrodzenie się bohatera do nowego życia są „istotne dla wszelkiej tragedii i stanowią jej specyfikę”. I dalej: „Tragizm w sztuce jest sferą wyjaśnienia wzajemnego związku estetycznego takich zjawisk, jak życie i śmierć, śmierć i nieśmiertelność, człowiek i ludzkość”. Wbrew jednak pozorom, dodaje Boriew, tragedię interesuje przede wszystkim nie śmierć bohatera, lecz jego nieśmiertelność: „Wszelkie tragedie w ogóle, a radziecka tragedia w szczególności, mówią nie o śmierci, lecz o nieśmiertelności”. „Tragedia śpiewa hymn nieśmiertelności człowieka [...] pokazując kontynuację jednostki

* Pełny przegląd polskich publikacji z zakresu stylistyki i wersyfikacji za lata 1945—1964 ukaże się w następnym zeszycie „Zagadnień Rodzajów Literackich”.

Обзор в полном составе польских работ посвященных вопросам стилистики и стихосложения за 1945—1964 года укажется в печати в следующем номере журнала „Вопросы Литературных Жанров”.

Dans le prochain numéro des „Problèmes des Genres Littéraires” les lecteurs trouverons une revue complète des publications polonaises concernant la stylistique et la versification, parues dans les années 1945—1964.

w społeczeństwie i równocześnie wykrywa społeczną wartość i niepowtarzalność jednostki, niepowtarzalność jej straty". Żadna z tych i analogicznych wypowiedzi nie jest ani definicją tragedii, ani tym bardziej definicją tragizmu (wbrew tytułowi i kilkakrotnym zapowiedziom autor o wiele więcej i częściej mówi o tragedii niż o tragizmie, ale nie ulega wątpliwości, że wyrażają one istotę koncepcji tragizmu Boriewa. Autor zresztą w ogóle rezygnuje z podania wyczerpującej definicji tragizmu i ogranicza się do opisowych lub aforystycznych jego charakterystyk). Przytoczone sformułowania mogą wzbudzić pewne wątpliwości. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Boriew zbyt mocno podkreśla optymistyczną stronę tragedii, że taka koncepcja tragedii nie wytrzymuje konfrontacji ze wszystkimi utworami tego gatunku. Sam autor zresztą ma też podobne wątpliwości, ponieważ przyznaje, iż jego koncepcję trudno zastosować do niektórych konkretnych tragedii (np. do *Cara Fiodora Iwanowicza* A. Tołstoja), uważa jednak mimo wszystko koncepcję tę za jedynie słuszną. Broniąc swego stanowiska wygłasza autor poglądy bardzo dyskusyjne z punktu widzenia teorii definicji. Uważa on mianowicie, że definicja nie musi być adekwatna do wszystkich faktów, których dotyczy, ponieważ „istoty ujmowane przez definicję i zjawisko nie pokrywają się”. Boriew zastrzega się oczywiście, że nie każdy przypadek nieśmiertelności jednostki stwarza podstawy do powstania tragedii, musi to być jednostka wybitna, a śmierć jej nie może być przez nic i przez nikogo w pełni powetowana. Zarówno przekonanie o absolutnej zamienialności jednostki przez społeczeństwo lub inne wcielenia tej samej jednostki (np. buddyzm), jak też pogląd głoszący absolutną niezamienialność jednostki przez społeczeństwo (skrajny egocentryzm egzystencjalizmu) uniemożliwiają powstanie prawdziwej tragedii (s. 39).

W dalszym toku swych rozważań pokazuje Boriew ewolucję tragizmu, dokonuje przeglądu koncepcji tragizmu panujących w starożytności, średniowieczu, Odrodzeniu, klasycyzmie, romantyzmie i realizmie krytycznym.

W sztuce antycznej tragizm bez reszty prawie koncentrował się w tragedii. Istotą

tej tragedii było najczęściej zderzenie się człowieka z jeszcze nie opanowanymi siłami (np. *Król Edyp*) lub walka z bogami (*Prometeusz skowany*). Przy tym, jak podkreśla autor, Grekom udało się znaleźć właściwą proporcję w rozstrzygnięciu problemu wolności i konieczności w losie bohatera tragicznego. Wielkość cierpień bohaterów tragedii antycznej równa była wielkości ich ducha i wielkości ich heroizmu. Charaktery bohaterów tragicznych były wówczas statyczne, niejako gotowe i pozbawione sprzeczności; cechowały je brak złożoności i jednorodność estetyczna.

W przeciwieństwie do heroicznego tragizmu Grecji starożytnej tragizm średniowieczny był męczeński i mistyczny. Boriew dokonuje w związku z tym interesującego zestawienia Aischylosowego *Prometeusza skowanego* z tragicznym potraktowaniem postaci Chrystusa w sztuce średniowiecznej, wykazując, jak wielkie różnice kryją się za pozornym podobieństwem tych postaci: „Przesycony człowieczeństwem heroizm i obmyte łzami żalości męczeństwo — takie są różne podstawy antycznej i średniowiecznej tragedii”. Ponieważ miejsce bohatera tragicznego zajął w średniowieczu tragiczny męczennik, „dla średniowiecza typowa jest nie tragedia oczyszczenia, lecz tragedia pocieszenia”. Koncepcja *katharsis* przestała być wówczas aktualna. Boriew zdaje sobie sprawę z dyskusyjności zagadnienia, czy tragedia jako gatunek literacki istniała w średniowieczu. Zastrzega się słusznie, że w gruncie rzeczy chodzi mu nie o tragedię jako gatunek, lecz o tragizm. Konsekwentnie jednak używa terminu tragedia tam, gdzie należało użyć słowa tragizm, nadając terminowi tragedia raz ścisłe, kiedy indziej zaś potoczne znaczenie.

Boriew dostrzega elementy tragizmu również w świeckiej literaturze średniowiecza. Analizuje on pod tym kątem np. *Tristana i Izoldę*, porównując tytułowych bohaterów z Szekspirowskimi: Romeo i Julią. Nowością w średniowiecznej koncepcji tragizmu było zwrócenie uwagi na motywy postępowania bohatera tragicznego, które nie interesowały twórców tragedii antycznej. Ogólnie jednak rzecz biorąc, dla średniowiecza typowa była raczej „tragedia sytuacji”, a nie „tragedia charakteru” — stwierdza Boriew, używając języka teorii komedii.

W rozdziale III, poświęconym renesansowej koncepcji tragedii i tragizmu, autor ze zrozumiałych względów koncentruje swą uwagę na tragediach Szekspira. Szczególnie interesująca wydaje się jego analiza *Otella* jako tragedii zawiedzionego zaufania. Nowatorstwo Szekspira w dziedzinie tragedii upatruje autor przede wszystkim w dwóch momentach: pierwszym jest połączenie w charakterze tragicznym pierwiastków osobistych i uniwersalnych (w charakterach Hamleta, Otella, Makbeta i Ryszarda widoczna jest powszechność i uniwersalność dążeń ludzkich), drugim zaś jest wprowadzenie do tragedii tego realnego kontekstu odzwierciedlającego ogólny stan świata, w którym żyją i działają jego bohaterowie: „Istnieją takie epoki — powiada Boriew — kiedy historia wychodzi z brzegów [...] Wielka sztuka w takich epokach staje się zwierciadłem stanu świata”. Pojęcie „stanu świata” jako kategorii poetyki tragizmu zaczerpnął Boriew z rozważań Hegla właśnie o tragediach Szekspira.

Analizując tragedie Szekspira, dokonuje Boriew pewnego uogólnienia dotyczącego bohatera tragicznego. Uważa on, że każdego prawdziwie tragicznego bohatera cechuje aktywność wobec napiętej sytuacji, w jakiej się znalazł. Aktywność jest „najważniejszą cechą stosunku wzajemnego charakteru tragicznego i okoliczności tragicznych”. Nieszczęścia zwalające się na dobrego człowieka nie czynią zeń jeszcze bohatera tragicznego. Źródłem nieśmiertelności bohaterów tragedii Szekspira jest siła, wielkość i niepowtarzalność ich charakterów.

Charakterystykę tragedii klasycyzmu podsumowuje autor w następującej wypowiedzi: „Tragedia klasycystyczna dlatego pokazuje tragizm śmierci lub cierpień potężnej i heroicznej jednostki, ponieważ wykrywa z jednej strony jej nieśmiertelność, jej ujawnienie się w obowiązku, z drugiej zaś strony [...] siłę jej uczuć i namiętności oraz niemożliwość [...] pełnego podporządkowania indywidualności społeczeństwu”. Podobnie jak tragedię antyczną cechuje ją jednorodność estetyczna, jednorodność intelektualna i emocjonalna.

Ciekawe są uwagi Boriewa o romantycznej koncepcji tragizmu. W rozdziale tym czytamy między innymi o *Almanzorze* Heinego i *Zbójcach* Schillera, ale najwięcej miejsca poświęcono tu

tragediom Byrona. W duszy człowieka szukają romantycy źródeł tragizmu, dlatego też koncentrują swą uwagę na indywidualnych cechach charakteru bohatera, abstrahując często od zewnętrznych warunków jego istnienia. Z tego też powodu tragizm romantyczny nie jest ani dramatyczny, ani epicki, lecz głównie liryczny. Tragedia staje się lirycznym autowyznawstwem wewnętrznego stanu poety. Właśnie poprzez „stan ducha” znajduje wyraz „stan świata”. Wedle koncepcji romantycznej śmierć i zło są wieczne, są nieodłącznym elementem życia ludzkiego, ale nieśmiertelna jest również wola walki z odwiecznym złem, cechująca potężne jednostki. Walka tych dwóch stron wyraża istotę i immanentny tragizm życia ludzkiego. Bohater tragiczny jest nieśmiertelny, ponieważ nieśmiertelne są ucieleśnione w nim szlachetne i heroiczne strony jego osobowości. Romantyczna koncepcja tragizmu mówi: „Świat nie jest doskonały, zła nie można wyrugować ze świata ostatecznie, ale aktywność bohatera walczącego z nim nie pozwoli złu zdobyć panowania nad światem”.

Oddzielny rozdział poświęcony jest tragizmowi sztuki realizmu krytycznego. Po krótkim omówieniu *Fausta* Goethego, którego, jak sądzi autor, należy usytuować raczej w ramach realizmu niż romantyzmu, przechodzi Boriew do literatury rosyjskiej, od Puszkina do *Borysa Godunowa* poczynając. Najwięcej jednak miejsca poświęca analizie wątków tragicznych w twórczości Dostojewskiego. Dostojewski reprezentuje „najtragiczniejszą chyba koncepcję świata”. Pokazał on bowiem tragiczny „stan świata” i tragiczny „stan ducha” człowieka w nierozdzielnej jedności, we wzajemnym przenikaniu się i współdziałaniu. Piekło jest dokoła człowieka i w jego duszy, krąg tragicznych nieszczęść zamyka się. Autor omawia tragiczne wątki w *Biednych ludziach*, *Zapiskach z martwego domu* i *Idiocie*, więcej miejsca poświęcając *Zbrodni i karze*.

W realistycznej sztuce XIX w. w Rosji, a w szczególności na Zachodzie, powstaje dysharmonia między tragicznym losem człowieka i estetyczną określonością jego charakteru. Nietragiczny charakter stał się bohaterem tragicznych historii. Tragiczny los przestał być cechą tragedii. Kapitalizm uczynił tragedię

w takim stopniu powszechną i powszednią, stała się ona w takim stopniu „zwykłą historią”, że przestała być czymś wyjątkowym, nieprzeciętnym, nieoczekiwanym, to jest przestała być tragedią w dawnym sensie tego słowa. Tragedie jako gatunek (np. *Brand* Ibsena lub *Burza* Ostrowskiego) należą do rzadkości i przestają wyrażać w sposób pełny istotę tragizmu: „Realistyczna sztuka XIX w. zna tragiczne losy i sytuacje, ale prawie nie zna charakterów tragicznych”.

W części III swej książki omawia autor koncepcję tragizmu reprezentowaną przez współczesną sztukę krajów kapitalistycznych, koncentrując swą uwagę na modernistycznym nurcie tej sztuki. Zdaniem Boriewa istotę modernistycznej koncepcji tragizmu wyraża w poważnej mierze termin „antytragizm”, ukształtowany przez analogię do istniejących terminów, jak „antypowieść”, „antyteatr”. Antytragizm stał się zresztą, jak sądzi autor, estetyczną dominantą modernizmu, podobnie jak w sztuce antycznej dominantą estetyczną było piękno, zaś w sztuce średniowiecznej wzniosłość. Antytragiczne odczucie życia przenika do wszystkich gatunków i rodzajów literatury modernistycznej. Negacja sensu życia, akcentowanie śmiertelności człowieka, głoszenie daremności walki o szczęście są nieodłącznymi atrybutami tej postawy.

Jedną z ważnych cech antytragizmu jest swoista koncepcja czasu charakterystyczna dla niektórych utworów S. Becketta, M. Butora i A. Camusa. Jest to czas, który się zatrzymał, czas, który nie zna przyszłości i jest nierozzerwalną terażniejszością, rodzącą nudę, odrzę do życia i apatię. Taka koncepcja czasu jest — zdaniem autora — nie do przyjęcia na gruncie tragizmu. „Tragizm jest bowiem niemożliwy bez idei nieśmiertelności, a idei nieśmiertelności nie ma bez świadomości i odczucia przyszłości”. Drugą cechą antytragizmu jest, wedle Boriewa, „choroba śmierci” i utrata „sensu życia”. Jeżeli tragedia ujawnia nieśmiertelność człowieka, siłę i moc jego ducha, humanistycznie utwierdza społeczny sens życia ludzi, to „antytragedia» podkreśla śmiertelność człowieka i znikomość jego istnienia, daje egocentryczne potraktowanie sensu życia, głosząc bezmyślność ludzkiego bytu”.

Trzecią cechą „antytragizmu» jest deheroizacja i skrajny egocentryzm, które prowadzą do rozpadu charakteru”. Autor podkreśla, że tragedia jest nie do pomyślenia bez wielkiego charakteru odzwierciedlającego stan świata. Tymczasem bohaterem utworów antytragicznych jest bynajmniej nie wybitna, zatowiszowana jednostka, odczuwająca swą obcość wśród innych ludzi i społeczeństwa, samotna i egocentryczna nawet w miłości.

Dlatego też „mimo niezwykle nasilenia motywów tragicznych i koncentracji nieszczęść zarówno w życiu, jak i w sztuce Zachodu nie ma tam wielkich utworów tragediowych, ponieważ zginęły ideały, które mogłyby natchnąć tragedię, i zginął jej bohater”. Autor słusznie zauważa, że w estetyce egzystencjalizmu koncepcja życia ludzkiego i koncepcja tragizmu zlewają się w nierozzerwalną całość. Człowiek jest śmiertelny. Życie jest tragiczne i bezsensowne. Czas się zatrzymał. Przyszłości nie było i nie będzie. Nie ma także ideałów, za które warto umierać. Taka koncepcja tragizmu jest w gruncie rzeczy koncepcją antytragizmu. Powstaje paradoks: bohater przeżywający tragedię, odczuwający swój byt jako tragedię, przestaje być bohaterem tragicznym, przestaje być zresztą w ogóle bohaterem i w ogóle charakterem. W świecie pełnym tragedii tragedia jako gatunek ginie, a jedną z głównych kategorii estetycznych staje się antytragizm.

Boriew zwraca również uwagę na nieoryginalność motywów antytragedii współczesnej, podkreśla epigoński charakter tej koncepcji w stosunku do dekadentyzmu początku XX wieku. Wskazuje, że wszystkie główne motywy antytragizmu występowały już w twórczości młodego Briusowa i Ibsena, w szczególności zaś w późniejszej trochę twórczości Kafki. Za filozoficznych prekursorów zwalczanej przez siebie koncepcji tragizmu uważa autor Nietzschego, Kierkegaarda, Jaspersa i Heideggera. Polemizuje także ze współczesnymi ich kontynuatorami.

Fakt podjęcia na gruncie estetyki marksistowskiej polemiki z egzystencjalistyczną koncepcją tragizmu zasługuje niewątpliwie na pochwałę, szkoda jednak, że udanej polemice z ideowymi założeniami tej koncepcji nie

towarzyszy analiza głównych dzieł twórców o tych założeniach filozoficznych.

Na zakończenie tej części książki autor poświęca nieco uwagi koncepcji tragizmu we współczesnej literaturze realizmu krytycznego. Analizuje wątki tragiczne w utworach H. Bölla, L. Franka i E. M. Remarque'a. Dochodzi przy tym do wniosku, że nawet najwybitniejsi współcześni twórcy Zachodu, którzy nie weszli na drogę realizmu socjalistycznego, chociaż umieją oddać tragiczny los całego straconego pokolenia, nie tworzą bohaterów prawdziwie tragicznych.

Ostatnią część (IV) książki, poświęconą koncepcji tragizmu w sztuce realizmu socjalistycznego, rozpoczyna autor od zreferowania i przeanalizowania wypowiedzi Marksa i Engelsa o tragizmie i tragedii. Omawia także dotyczące tego problemu poglądy Hegla, Bielinskiego i Czernyszewskiego. Syntezą tych wypowiedzi oraz wniosków z historycznego przeglądu rozwoju tragizmu i tragedii jest zaproponowana przez autora zwrta, bo wyrażona w 7 punktach, koncepcja tragizmu:

1. Tragizm jest śmiercią lub ciężką szkodą, dotyczącą bądź zjawiska historycznie postępowego, bądź też zjawiska, które nie wyczerpało do końca wewnętrznych możliwości swego rozwoju, które nie przeżyło się ostatecznie.

2. Tragizm to śmierć albo ciężkie nieszczęście takiej osobowości, której cechy charakteru, cele lub obiektywne rezultaty jej działalności zawierają coś wartościowego ze społecznego (tzn. politycznego, estetycznego lub etycznego) i historycznego punktu widzenia i zasługują dlatego na nieśmiertelność społeczną.

3. Tragizm jest wydarzeniem, które zasługuje na ubolewanie, aktywne współczucie dla tego, co ginie, wydarzeniem, które okazuje oczyszczające oddziaływanie na widza, wychowując go w duchu nienawiści do zła rodzącego tragizm.

4. Tragizm jest to takie wydarzenie, które w jakiś sposób związane jest z istotnymi procesami życia ludu i powstaje w rezultacie zderzenia nieprzejdanych sił i tendencji.

5. Tragizm to taka przypadkowość, która jest przejawem jakiejś konieczności społecznej.

6. Tragizm jest śmiercią lub nieszczęściem ocenionymi z pozycji ideałów estetycznych,

odpowiadających obiektywnemu biegowi rozwoju rzeczywistości.

7. Tragizm jest takim współdziałaniem charakteru i okoliczności, w którym aktywna, dominująca rola przypada charakterowi; rola ta doprowadza dany charakter do zguby, lecz równocześnie do zwycięstwa ideałów i celów społecznych ucieleśnionych w ginącym bohaterze.

W dalszym toku wywodów autor stara się wykryć specyfikę i nowatorstwo traktowania tragizmu w sztuce realizmu socjalistycznego na podstawie analizy utworów takich twórców, jak M. Aligier, P. Antolski, B. Brecht, O. Berg-holc, A. Fadiejew, A. Korniejczuk, P. Nilin, J. Selwiński, S. Smirnow, M. Szołochow, N. Wiszniewski i inni.

Najważniejsze wnioski i postulaty autora dotyczące tragizmu w sztuce socjalistycznej:

1. Tragedia realizmu socjalistycznego powinna zgodnie z prawami tragedii klasycznej odzwierciedlać „stan świata”, którego najbardziej istotnym momentem w naszych czasach jest istnienie i walka dwóch światów, socjalizmu i kapitalizmu.

2. Charakterystyczna dla bohatera tragicznego aktywność w utworach tragediowych realizmu socjalistycznego „przerasta w ofensywność”.

3. Osobista odpowiedzialność bohatera za aktywne działanie wbrew groźnemu „stanowi świata”, która znalazła wyraz w Heglowskiej kategorii „winy tragicznej”, w sztuce radzieckiej przejawia się jako społeczna odpowiedzialność bohatera wobec historii.

4. Charakter bohatera tragicznego jest z reguły zwarty, jednolity, wewnętrznie zorganizowany, zdolny do podporządkowania swej działalności określonym celom.

5. „Cele walki postaci tragicznej w sztuce radzieckiej posiadają jaskrawo wyrażony ogólnoludzki, uniwersalny charakter”.

6. Prawdziwą, ziemską nieśmiertelnością bohaterów tragedii radzieckiej jest ich sława i trwała pamięć, jaką zdobywają oni swą niezłomnością, aktywnością w pracy i walce, swą gotowością do ofiar dla dobra ludu.

7. „W sztuce i estetyce realizmu socjalistycznego tragizm występuje jako [...] jeden z przejawów heroizmu”.

Autor wraca również do dyskusyjnego optymizmu tragedii. Przeciwstawia się pogładowi, że optymizm jest osobliwością tragizmu w sztuce i estetyce realizmu socjalistycznego. Optymizmem były przeniknięte realistyczne utwory tragediowe w sztuce przeszłości, „tragedia jest z natury sztuką optymistyczną”.

Nie należy jednak, słusznie dodaje autor, sprowadzać optymizmu do sztucznie doczepionego szczęśliwego zakończenia, jak to np. ma miejsce w filmach *Lecą żurawie* i *Gwiazda*. Optymizm tragedii nie jest kategorią „lokalną” ani „osobistą”, nie dotyczy on bowiem ani jakiegś konkretnej sceny, ani losu danej jednostki, lecz jest kategorią „ogólną”, „historyczną”, ponieważ dotyczy ogólnej ideowo-artystycznej wymowy utworu i ogólnych perspektyw rozwojowych życia ludzkiego. Dlatego zakończenie *Cichego Donu* Szołochowa jest mimo wszystko optymistyczne — twierdzi autor.

Trzeba przyznać, że przy takim postawieniu kwestii teza o optymizmie tragedii brzmi przekonująco, choć można mieć pewne wątpliwości, czy czytelnik rzeczywiście odbiera zakończenie *Cichego Donu* jako optymistyczne.

Zlikwidowanie antagonistycznych sprzeczności klasowych w Związku Radzieckim wywołało u niektórych autorów (np. Nusikow, Mi-diwani) wątpliwości co do możliwości istnienia tragedii opartej na wewnętrznych konfliktach społeczeństwa radzieckiego. Boriew rozprasza te wątpliwości wykazując, że źródłem tragizmu może być np. walka człowieka z przyrodą, nieodwzajemniona miłość, pogwałcenie norm socjalistycznego życia i socjalistycznej praworządności, niewłaściwy wybór drogi życiowej oraz istnienie wad i przeżytków w charakterach niektórych ludzi, które w napiętej, ostrej sytuacji mogą się uintensyfikować, stając się przyczyną tragedii.

Przy okazji autor stara się wykryć specyfikę konfliktu tragicznego w stosunku do konfliktu dramatycznego i komediowego. Opiera się tu wyłącznie na istniejącym w dialektyce marksistowskiej odróżnieniu takich pojęć, jak „różnice”, „istotne różnice”, „sprzeczności” i „przeciwieństwa”. Zaistnienie różnic lub istotnych różnic ujawniających się w charakterach i napiętej sytuacji jest wedle autora istotą kon-

fliktu komediowego. Analogicznie, sprzeczności są według Boriewa podstawą konfliktu dramatycznego, a przeciwieństwa — konfliktu tragicznego.

Praca Boriewa jest potrzebna i ciekawa. Autor wykazuje znaczną erudycję, temperament polemiczny i nieprzeciętną umiejętność analizowania utworu artystycznego. Oprócz sygnalizowanych już przykładów na szczególną uwagę zasługują bardzo interesujące i wnikliwe analizy *Okrucieństwa* Nilina i *Życia Galileusza*. Więcej niż połowę swej pracy poświęca Boriew współczesności, a w szczególności zaś sztuce radzieckiej. Ten walor pracy prowadzi jednak również do pewnego naruszenia proporcji. Autor stara się niekiedy wydobyć wszystkie tragiczne wątki z niektórych mało znanych i nie najwybitniejszych utworów radzieckich, jednak nie zajmuje się twórczością tragediową Maeterlincka, Dürrenmatta i Ionesco. Chyba też zbyt wiele miejsca poświęca Boriew literaturze ze szkodą nie tylko dla plastyki, lecz nawet dla filmu. Stwierdzić jednak należy, że książka ta posiada poważne walory naukowe i że właśnie dlatego winna zainicjować poważną, twórczą dyskusję.

Bohdan Dziemidok, Lublin

W. W. Winogradow, *SJUŻET I STIL*. Srawnitielno-istoriceskoje issledowanie. Izdatielstwo Akademii Nauk S.S.S.R., Moskwa 1963, ss. 190.

Podstawowym założeniem radzieckich badaczy literatury jest rozpatrywanie dzieła literackiego ze stanowiska ścisłej jedności treści i formy. Na tle rozważań W. W. Winogradowa zagadnienie to rysuje się szczególnie wyraziście. Praca *Sjużet i stil* poświęcona jest bowiem analizie szeregu utworów literackich i paru podań ludowych, które posługując się tym samym schematem tematycznym nasycają go specyficzną, indywidualną treścią w zależności od aktualnych tendencji literackich i środowiskowych. Autor czyni to dla wykazania ścisłego związku historii literatury z historią stylistyki i poetyki.

W pierwszym rozdziale pracy Winogradow wprowadza nas w świat swych pojęć w dziedzinie sposobów poznania prawidłowości rozwoju