

poetischen Werk schreibt. Dabei ist zu beachten, dass sich die Dialektik seiner Erwägungen im Bereich philosophischer Erfahrungen verwicklicht, dass die von ihm verwendeten Methoden nicht ausschliesslich der Literaturtheorie angehören, sondern eben durch die Epistemologie ausgebildet wurden. Durch diese Haltung ist es Sławiński gelungen, die in seinem Thema aufgeworfenen Probleme befriedigend zu lösen.

Eine andere Frage hat Stanisław Jaworski mit seinem Referat über den sogenannten Antiästhetizismus in der Poesie der Zwischenkriegszeit angeschnitten. Durch die allzu knappe Berücksichtigung der literaturtheoretischen Fragen zum „Antiästhetizismus“ vom Standpunkt der kulturellen und sozialen Umwälzungen jener Zeit aus gesehen weckt diese Arbeit manche Bedenken. Jaworski hat den Antiästhetizismus auf der strukturell-sprachlichen Basis als eine im gewissen Sinne abstrakte Erscheinung betrachtet, obwohl derselbe mit den allgemeinen kulturellen Wandlungen eng zusammenhing und allem Anschein nach eine der letzten Etappen (wenn auch nicht die letzte) im Verfallsprozess des romantischen Mythos darstellte. Jaworski bringt ihn in keine deutliche Beziehung zu den gesellschaftlichen Ereignissen, fragt nicht nach den inneren Ursachen des Prozesses, der die Sprache charakterisiert. Ähnliche (wenn auch andersartige) Einwände können gegen den Aufsatz *Jeszcze o gramatyce poezji* (Noch einmal zur Grammatik der Dichtung) von Henryk Pustkowski erhoben werden. Den Mechanismus der Metaphorik in der zeitgenössischen Dichtung untersuchend, beschränkt sich der Verfasser wohl nicht ganz bewusst (vgl. den Anfang seiner Arbeit) auf den semantischen Bereich, genauer gesagt, auf sein sprachlichassoziatives Moment. Die von diesem Gesichtspunkt aus durchgeführte Klassifizierung ist zwar klar und übersichtlich, ja sogar überzeugend, doch bleibt als Hauptmangel dieser Erwägungen ihre zu knappe Aus-

führung. Trotzdem verdienen die Untersuchungen von Prutkowski starke Beachtung wegen des Risikos und Entdeckertums, das in der Behandlung eines fast unberührten und wissenschaftlicher Auswertung wartenden Themas steckt. Interessant sind die Ausführungen von Lucylla Pszczołowska in *Forma wierszowa a utwór liryczny* (Versform und lyrische Dichtung). Die Definition der Lyrik wurde formalisierend, aber auch interpretierend untersucht und ging auf primäre und elementare Fragen in der Struktur des Gedichtes ein. Diese schwierige für die Forschung sehr brauchbare Analyse verdient seitens des Forschers entsprechende Beachtung. Die Autorin behandelte sie auf der Ebene der „primären“ Strukturen und gab sehr interessante Lösungsvorschläge für den formal und historisch offensichtlichen, hinsichtlich der Struktur noch zu begründenden Zusammenhang. Ihre Begründung kann als gelungen angesehen werden. Dabei ist diese Abhandlung ein gutes Beispiel dafür, dass die bisherigen für die sogenannte traditionelle Poetik gültigen Methoden den modernen Erscheinungen in der Dichtung des 20. Jahrhunderts nicht mehr gerecht werden und weiterer Ergänzungen und neuer Untersuchungen bedürfen.

Als Ganzes genommen liefert *Wiersz i poezja* einen interessanten und wichtigen Beitrag zu den Forschungen über komplizierte Probleme des dichterischen Werkes.

Antonina Bola, Wrocław

Eric Bentley, THE LIFE OF THE DRAMA, London 1965, ss. 371.

Referowana tu praca jest angielską reedycją opublikowanego w Stanach Zjednoczonych w roku 1964 obszernego studium Erica Bentley'ego pt. *Zycie dramatu*. Wydanie angielskie, w niczym nie zmienione, świadczy o dużej poczytności książki i popularności autora, który jest profesorem literatury dramatycz-

nej w Uniwersytecie Columbia, cenionym krytykiem oraz tłumaczem Brechta i Pirandella na język angielski. Z wielostronnych spojrzeń autora na dramat i sztukę teatru wyrosła oryginalna i nader ciekawa praca — *The Life of the Drama*. Jest ona rezultatem długoletnich badań i doświadczeń i wiąże się bezpośrednio z cyklem wykładów o dramacie w Uniwersytecie Harwarda w latach 1960—1961.

Jakie zagadnienia poruszył autor w swej cennej pracy? Rozpatrzył w niej problematykę dramatu z punktu widzenia elementów konstrukcyjnych i rodzajowych, ukazując ich związki i wzajemne oddziaływanie. Podziałowi temu odpowiadają dwie części pracy: I. Aspects of a Play; II. Different Kinds of Drama.

Pośród spraw poruszonych w części I wysuwa się na czoło problem fabuły i wątków, pojętych tu ogólnie jako „plot”. Autor rozumie przez to zarówno fabułę w sensie „historyjki”, „anegdoty”, jak i tradycyjnie pojętej akcji. Uważa ją za podstawowy element dramatu oraz źródło dramatycznej sytuacji: „If drama is an art of extreme situations, plot is the means by which the playwright gets us into those situations and (if he wishes) out of them again [...] the collisions arouse curiosity and can be arranged to create suspense” (s. 32).

Omawiając sztukę współczesną, Bentley nie używa w swej pracy nigdzie określenia antydramat, mówi natomiast o „plotless play”, tj. o sztuce pozbawionej zamkniętej czy otwartej fabuły. Dramat, jego zdaniem, nie może ilustrować tylko pewnych stanów i procesów, musi przedstawiać konflikty w szeregu działań, inaczej grozi mu nadmierna statyczność. Ale autor daleki jest od wszelkiego doktrynerstwa, dlatego czyni w swoich poglądach ustępstwa na rzecz tak wybitnych przedstawicieli „plotless play”, jak Beckett czy Ionesco. O ostatecznej ocenie sztuki decyduje według Bentleya zawsze jej teatralność. Omawiając szerzej znaczenie fabuły w

ogólnej koncepcji dramatu, zastanawia się autor nad źródłem niechęci i buntu przeciw fabule we współczesnym teatrze. Aby odpowiedzieć na to pytanie, sięga co do historii dramatu. Płytkość fabuły i jej schematyczność w sztuce mieszczańskiej XIX w. nie mogła stworzyć głębszego emocjonalnego zaangażowania, a jej „przerosty” w sztuce (fabuła dla fabuły) zachwiały proporcje w hierarchii środków ekspresji. Na właściwe miejsce fabuły w dramacie wskazał Ibsen w XIX w. i Shaw na przełomie wieków. Zajmowali oni obaj stanowisko wyjątkowe w epoce, gdy naturalizm niszczył fabułę na rzecz „ludzkiego dokumentu”, a symbolizm unicestwiał akcję. „The symbolist Maeterlinck advertised a drama not only plotless but eventless, a drama which has lost the name of action” (s. 25).

Twórcą, który uratował znaczenie fabuły i akcji dla dramatu w XX, był Bertolt Brecht. Bentley wywodzi jego koncepcje teatralne pośrednio od Büchnera i bezpośrednio od Szekspira. „What better model would there be?” — zapytuje. Rozwijając swe dynamiczne fabuły, posługuje się Brecht, podobnie jak Szekspir, nie tyle „akceleratorem”, ile hamulcem. Powoduje to zawieszenia (suspenses) pełne napięcia i oczekiwania oraz emocje przeżywane wspólnie przez widzów i aktora, a więc silniejsze i bardziej wyraziste niż przeżycia indywidualne. Zasadniczym środkiem powstawania tych emocji jest dialog sceniczny. Dramat to przede wszystkim sztuka wypowiedzi w ruchu i działaniu. „Plays are made of spoken words” (s. 70). Jak wiadomo, składniki tekstu tworzą skomplikowane związki. Są one bardziej jeszcze złożone w wypowiedzi scenicznej. Zbliża się tu Bentley do współczesnych psychologicznych teorii lingwistycznych i freudowskiej psychologii głębi.

Punktem wyjściowym rozważań na temat dialogu jest dość krańcowe założenie: „Bad talk is bad play”. Co ma autor przez to na myśli? Teatr narzuca wypowiedzi scenicznej specjalne ry-

gory. Postaci sceniczne są według Bentleya z natury swej elokwentne. Jeżeli mówią źle (Woyzeck Büchnera, Szekspirowski *Dogbery* itp.), dzieje się to dla osiągnięcia specjalnych efektów: ironii, groteski, komizmu, charakterystyczności. Jednakże celem Bentleya nie jest stylizacyjna analiza tekstu. Chodzi przede wszystkim o wielorakość funkcji dialogu i sprawę jego psychologicznego oddziaływania. Jednym z uroków teatralnego dialogu jest według autora przezwyciężenie nieporadności słownej, niedbalstwa, nieścisłości itp. dla aktora i widza. Dialog w tym ujęciu staje się w pewnym sensie środkiem psychicznej terapii. Poprzez hipotezy oparte na psychologii głębi dochodzi Bentley do jeszcze jednej funkcji dialogu, mianowicie psychicznej kompensacji i uczuciowego ekwiwalentu. „For the bad talk of everyday the drama provides good talk to astonish and delight” — i dalej już w sensie całkowicie freudowskim: „The drama is the talkers dream and the taciturn man's revenge” (s. 75). W tym ujęciu jest dialog jakby częściowym spełnieniem ludzkich „snów na jawie” — „day-dreams”.

Przedstawiając w ten sposób rolę dialogu, podkreśla Bentley również historyczny i socjologiczny aspekt zagadnienia. Pokazuje ponownie rolę naturalizmu wraz z jego tendencją do wprowadzania na scenę języka codziennego, powszedniego, nie przepuszczonego przez filtr sztuki. Podkreśla i tutaj znaczenie Ibsena, który przeciwstawił się zarówno naturalistycznej płaskości, jak i romantycznemu patosowi oraz retoryczności. Stworzył szczególnie sugestywny, dynamiczny dialog, pełen podtekstów, przemilczeń i akcentów. Kamieniem milowym współczesnego dialogu jest *Czekanie na Godota* Becketta — tendencja unicestwienia dialogu jako wypowiedzi na korzyść gestu i mimiki.

Sztuka dramatyczna przekazuje poprzez dialog myśli i idee autora. Zgodnie ze swym etycznym światopoglądem traktuje Bentley sztukę teatru jako „łowcę

sumienia”. Omawiając jej percepcje, różni cztery zasadnicze postawy widza: 1. identyfikacja; 2. substytucja; 3. współczucie; 4. alienacja. Jeżeli w percepcji sztuki w ogóle zachodzą zjawiska podobne, to w wypadku sztuki dramatycznej odczucia te są bardziej przemieszane i skoncentrowane. Dodatkowym czynnikiem jest potrzeba towarzystwa i zabawy. Aktor staje się współtowarzyszem człowieka, współnikiem jego „snów na jawie” według określenia H. Sachsa, jednego z najbliższych współpracowników Freuda. Bentley dodaje: „Day dreams held in common”. Następnie tu podwójne oddziaływanie — zdublowane przeżycie. Ilustruje tę tezę koncepcją Pirandella, obrazem życia jako ciągłego grania roli, szczególnej zabawy — „il giuoco delle parti”.

W ten charakterystyczny sposób kończy Bentley część I swej interesującej pracy. Przechodząc do omówienia rodzajów dramatycznych, eksponuje na plan pierwszy melodramat i farsę, dwa, jego zdaniem, pokrzywdzone i niesłusznie zdeprecjonowane rodzaje. Podkreśla przede wszystkim ich teatralność, najbardziej obiektywny sprawdzian wartości.

Co wobec tego zadecydowało o ich zlekceważeniu i pogardzie? Autor ponownie szuka odpowiedzi w dziejach teatru. Zastanawiając się nad historią XIX-wiecznego melodramatu, dochodzi do wniosku, że źródłem niechęci były niewątpliwie bezwartościowe, pretensjonalne utwory francuskie XIX w., a przede wszystkim kliki melodramaty angielskie epoki wiktoriańskiej. Poza tym, jak twierdzi, śmiech miał zawsze lepszą prasę niż łzy, które są „the catharsis of the poor”. Stąd również niechęć klas uprzywilejowanych wobec melodramatu, uprzedzenia ówczesnych środowisk decydujących o powodzeniu tego czy innego rodzaju sztuki teatralnej. Tak było w opinii uprzywilejowanych. Najistotniejszą sprawą była jednak ilość bezwartościowych, źle napisanych sztuk, schematyczność akcji i źle nakreślone syl-

wetki „czarnych charakterów”. Tym bezwartościowym schematem przeciwstawia Bentley niezwykle żywotność i powodzenie „czarnych charakterów” Szekspira, Marlowe’a i Wiktora Hugo. Schematyzm postaci i retoryczność płaskich dialogów skompromitowały melodramat. Najbardziej wykpił go G. B. Shaw, choć sam korzystał z pewnych jego elementów. Schemat osobowy Pixérécourta (bohater, bohaterka, czarny charakter i różne odmiany błazna) podlegał najróżniejszym przekształceniom. Niejednokrotnie korzystali z tego tematu jego najbardziej zawzięci wrogowie lub wielcy dramaturdzy, jak np. Turgieniew. Najcelniejszy cios zadał melodramatowi naturalizm. Zola określił melodramat jako drobno-mieszczkańską wybujałość romantycznego dramatu. unicestwienie melodramatu jako gatunku dramatycznego nie mogło jednak doprowadzić do wyeliminowania elementów melodramatycznych z teatru. Były one bardzo żywotne w okresie międzywojennym, zwłaszcza na terenie Ameryki (O'Neill, Clifford Odets), odnajdujemy je dzisiaj jeszcze w sztukach Tennessee Williamsa i Artura Millera. Usiłując zrehabilitować melodramat, wypowiada się Bentley jednocześnie przeciw jego zwulgaryzowaniu i zniekształconym formom, występuje natomiast w obronie jego wizji świata i naturalnych elementów. Rozpatruje punkty styczne melodramatu, tragedii i tragikomedii, podkreśla trudności jednoznacznych definicji i pozytywnych określeń. Broniąc melodramatu, uświadamia sobie równocześnie jego naiwność, prymitywność i, jak to określa, dziecięcość. „Melodrama is human but it is not intelligent” (s. 217). Ogólna ocena melodramatu jest więc dość kontrowersyjna. Mimo wszystko Bentley pozostaje pod urokiem melodramatycznego prymitywu, żywotności jego elementów w różnych epokach i okresach teatru. Skompromitowała go literatura, twórcy słabych tekstów zaczawszy od XVIII-wiecznej płacziwej komedii mieszczańskiej. Nie mniej interesujące są tezy Bentleya na temat far-

sy i komedii. Hipotezy swe opiera autor częściowo na teorii komizmu Freuda, częściowo na rozważaniach Bergsona. Zastanawia się przede wszystkim nad dialektyką farsy, nad jej sprzecznymi elementami — powagą i żartobliwością. Zaznacza przy tym wyraźnie, że nie jest to kontrast stylów, lecz sprzeczność między zewnętrzną maską a rzeczywistą powagą. Istotą farsy jest nieustanne maskowanie się i demaskowanie. Końcowym efektem staje się nieustanna zabawa. Za mistrzów tak pojętej farsy uważa autor Chaplina i Harpo Marxa. Farsa jest jego zdaniem kwintesencją teatru, nie odgrywają tu roli elementy literackie. Niemy ekran w latach 1910-1927 stwarzał znakomite warunki jej rozkwitu. Te lata zamykają równocześnie okres jej rozwoju, okres obfitujący w tak znakomitych twórców, jak Gilbert, Sullivan, młody Pinero i mistrz epoki — George Feydeau. Rytm akcji w farsie nadaje jej właściwe tempo i właściwy rozmach. Przyspieszenie tego tempa wprawia wszystko w ruch, w nieustanną pogoń i ucieczkę, przypadkowe pomyłki, spotkania i zdarzenia. Ani teatr, ani film nie pogardzał nigdy farsą. Pogardziła nią jedynie literatura. Farsa w sensie teatralnym i aktorskim była i jest zawsze teatrem znakomitym. Plaut i Molière, najwięksi klasycy komedii, to równocześnie klasycy farsy. Postaci komediowe to przeobrażenia dawnych typów farsy — galeria błaznów, clownów, oszustów, szalbierzy, wesolków i żartownisiów. Kunszt aktorski, w oparciu o mimikę, gest, ruch, odnajduje w farsie swoje właściwe znaczenie. Następują tu przeobrażenia w takim sensie, jak je rozumiał Meyerhold.

Komedia, podobnie jak i tragedia, to „wyższe” rodzaje dramatyczne. Określa je autor w ten sposób w przeciwieństwie do farsy i melodramatu ze względu na ich dojrzałość. Są wytworem wyższego stopnia kultury. Ich urok dla widza polega na kontrowersyjnych uczuciach i przeżyciach w teatrze. Człowiek szuka prawdy, a jednocześnie chce się od niej

wyzwolić. Jesteśmy wciągnięci w przeżycia bohaterów, jednocześnie zaś wyeliminowani w znaczeniu brechtowskim. Jesteśmy niewinni i współwinni. Zastanawiając się w ten sposób nad istotą i sensem tragicznego przeżycia w teatrze, sięga Bentley do teorii Fillyarda (*Shakespeare's Problem-Plays*) i jego trzech wzorców tragicznych antynomii: 1. cierpienie i wytrwałość; 2. zagłada i odrodzenie; 3. poświęcenie i ekspiacja. W wielkich tragediach klasycznych (Aj-schylos, Sofokles, Szekspir, Corneille, Racine i in.) dostrzegamy odmianę wymienionych zasadniczych typów tragicznego przeżycia. Poprzez rozpatrzenie takich pojęć i zagadnień, jak „los”, „współczucie”, „groza”, „litość”, stara się Bentley dotrzeć do istoty tragicznego obrazu i jego teatralnych przeobrażeń. Podkreśla poznawcze walory tragedii, uważając je za współczynniki tragicznego przeżycia i tragicznego wstrząsu. Analizuje tragiczne elementy zawarte w komedii. Jest to punkt wyjścia Bentleya w badaniach i określeniach komedii jako gatunku dramatycznego.

Niezależnie od nastroju komedii i jej atmosfery ciąży na niej zawsze jakaś „smuga cienia”. Określenie Conrada zastosowane do uchwycenia istotnego sensu komedii nie jest tu przypadkowe. Punktem wyjścia komedii jest zawsze powikłanie ludzkiej doli. Poprzez satyrę, ironię i dowcip autor od razu odwraca uwagę widza od powagi tego zawikłania, przenosząc ją w inny układ i atmosferę. Na kontraście między ponurością i wesołością polega swoista dialektyka komedii. Ponury jest jej głęboki, niedostrzegalny nurt, wesołe i dowcipne wszystko, co na po-

wierzchni. Komedio pisarz żongluje zręcznie tą alternatywą. Potrafi znakomicie oszukać widza swymi sztuczkami, swą komediową magią. Bentley snuje tu ciekawą, choć może niezbyt ścisłą hipotezę o dwóch rodzajach komedii: jedna zmierza w kierunku nie rozwiązanych rozbieżności, druga w kierunku kompletnej zgody. Jeżeli w jednym i drugim przypadku wydobędziemy na powierzchnię tkwiący w niej nurt katastrofy, zbliżymy się do tragikomedii. Bentley określa jej historyczny rodowód, jej rozwój i jej poszczególne style w dziejach teatru angielskiego, francuskiego oraz niemieckiego. W teatrze współczesnym nadał Czechow tragikomedii jej właściwy sens i charakter. W swym zasadniczym stylu jest tragikomedia — komedią z tragicznym wynikiem lub komedią z tragiczną podbudową. Bentley odrzuca bezwzględnie określenia renesansowej poetyki o tragedii ze szczęśliwym zakończeniem. Jeżeli w ogóle godzi się na jakąś ścisłą definicję, to raczej na określenie w rodzaju „avertet tragedy”, czyli „odwrócona tragedia”. Na tej płaszczyźnie rozpatruje Szekspirowskie „problem-plays” i dramaty Ibsena (*Wróg ludu*, *Dzika kaczka*).

Współczesna tragikomedia odbyła już swą podróż do kresu nocy. Nie zna i nie uznaje półśrodków. Pokazuje posępną prawdę. Stąd groteskowo-okrutna wizja świata w sztuce absurdu. Rozważaniami na temat ideowego katastrofizmu i krytyką nihilistycznej postawy dramaturgów współczesnych kończy Bentley swą interesującą książkę. Jest niezwykle ciekawa ze względu na bogactwo problemów, oryginalność rozwiązań, sugestywność i jasność wykładu.

Wanda Lipiec, Łódź