

Grotowskiego teatrem jest to, co dzieje się między aktorem a widzem.

*L'Univers du théâtre* jest pozycją niewątpliwie ciekawą. Gilles Girard i Claude Rigault nie proponują żadnej metody analizy semiologicznej, chociaż omówienie głównych systemów znaków stosowanych na scenie zajmuje w tej książce wiele miejsca. Mimo, że teorie prezentowane przez autorów dotyczące omawianych zjawisk są eklektyczne, dobrze syntetyzują problemy. Jest to z pewnością kolejny przyczynek do opracowania naukowej metody analizy spektaklu teatralnego. Wydanie tej książki przyczyniło się do wniesienia pewnego ładunku do dzieł zjawisk składających się na widowisko teatralne.

Krystyna Modrzejewska, Opole

Jan Papiór, DIE IRONIE IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS (IN THEORIE UND GESTALTUNG), Poznań 1979, ss.138 + 2 nfb.

W roku 1942 studenci uniwersytetu w Princeton mieli okazję wysłuchać wykładu Roberta Pen Warrena na temat poezji „czystej i nieczystej”; wywód znakomitego orędownika założeń badawczych New Criticism, opublikowany później w „The Kenyon Review”, zawierał m. in. cenne uwagi o funkcji ironii w dziele literackim. Tej kategorii estetycznej przyznał autor *Gubernatora* rolę szalenie doniosłą, widząc w niej przede wszystkim narzędzie, za pomocą którego twórca konfrontuje swoją wizję ze złożonością i przeciwieństwami doświadczenia. Innymi słowy: ironia wzbogaca dzieło, bowiem pozwala włączyć doń alternatywy zagrażające przekonaniom bezpośrednio wyłożonym, umożliwia konfrontację autorskiej wizji z postawami, które mogą się jej przeciwstawić; wydobywa zatem dzieło z naiwnej prostoty, podatnej na potencjalne ataki szyderstwa i parodii. Podobnie jak święci potwierdzali siebie godząc się na śmierć w płomieniach, tak twórca „potwierdza swoją wizję poddając ją próbie ironii w nadziei, że ogień ironii wizję tę uszlachetni [...]” (cyt. za: D. Daiches, *Krytyk i jego światy*, Warszawa 1976, s. 259).

Znamienne, jak wielu twórców literatury XX wieku zdradza skłonność do poddawania swych wizji owej oczyszczającej próbie ironii.

T. Mann, który sięga po ironię jako sposób wyniosłego zdystansowania się wobec relacji i zdarzeń, oraz B. Brecht, czyniący z niej środek do osiągnięcia efektów satyrycznych, zdają się wyznaczać granice skali ironii, skali obejmującej wielorakość form wyrazu i celów zastosowania tej kategorii estetyczno-filozoficznej. Teoretycy literatury próbują określić przyczynę, dla której twórcy współcześni tak chętnie nasycają swoje dzieła podtekstami ironicznymi. Określenie tej przyczyny staje się ważne zwłaszcza wówczas, gdy uświadomimy sobie, że przyjęcie przez pisarza ironicznej wizji świata przedstawionego jest sygnałem pewnego stosunku do rzeczywistości humanistycznej, a w dalszej konsekwencji kluczem do odsłonięcia stanu świadomości człowieka XX wieku. Jakie wpływy zewnętrzne ukształtowały ten stan i jak z kolei oddziałuje on na ową rzeczywistość to już dalsze fundamentalne problemy humanistyki, domagające się interpretacji.

Droga do rozwiązywania tych zagadnień wiedzie przez badanie zjawiska ironii w konkretnym materiale literackim. Bibliografia prac badawczych nad ironią jest dość obszerna, lecz, niestety, przeważają w niej opracowania obcych autorów. Polskie literaturoznawstwo może się wprawdzie poszczycić tak znakomitą osiągnięciem, jak studium o ironii Norwida, pióra Stefana Kołaczekowskiego (1934), nie wypełnia ono jednak głębokiej luki w zakresie wiedzy o ironii jako kategorii historycznej i filozoficznej. W takiej sytuacji ogromne znaczenie mają rozważania nad ironią pojmowaną w strukturalnym związku z komizmem, zawarte w pismach Z. Łempickiego, R. Ingardena, J. Kleinera, J. Trzynadłowskiego, J. Krzyżanowskiego oraz w pracach najnowszych — Dziemidoka i Gutowskiego.

Niezwykle cenną pozycją, poszerzającą dorobek polskich literaturoznawców w zakresie badań nad ironią, jest książka Jana Papióra, wydana przez Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (seria filologii germańskiej nr 20). Tytuł *Die Ironie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts* nie oddaje w pełni bogactwa treści; wskazuje jedynie na tę część pracy, w której autor skupił problematykę najistotniejszą, pomija natomiast obecne w rozprawie obszary refleksji filozoficzno-historycznej. Pełniąc rolę kontekstu refleksja ta znakomicie pogłębia wiedzę o przedmiocie i osadza go



w łańcuchu przemian dialektycznych. Rzecz zatem dotyczy przede wszystkim przejawów ironii w literaturze niemieckiego kręgu językowego XX wieku, lecz ze względu na rozległość rozważań zasługuje na miano „monografii ironii”.

Precyzyjnie, jasność i logikę toku myśli sygnalizują nazwy rozdziałów: *Entwurf einer vorromanischen Ironie — Typologie*; *Die Möglichkeitssform als Bestimmungsfeld der Ironie im 20. Jahrhundert*; *Moderne Ironie in literarischer Gestaltung*; *Grenzen der Ironie* — obejmujących cztery zasadnicze ogniwa wywodu naukowego. W kolejności przedstawiają się one następująco: zarys typologii ironii przedromantycznej (*Sokratik als Phrontisterie*; *Statisches Streben*; *Dynamische Gravität*; *Der Ernst der Scherze*; *Ironie als Teilbarkeit im Bereich des Ästhetischen*) warunki kształtujące formy i typy ironii w XX wieku (*Bedeutung und Funktion der Ironie-Bestimmung S. Kierkegaards*; *„Die Ironie der Dinge”*; *Die „konstruktive Ironie”*; *Ontologische Ironie*), ironia współczesna w dziełach literackich (*Die Sprache der „stummen Dinge”* — H. v. Hofmannsthal; *Die Dämonie des Auseren* — F. Kafka; *Experimente im Bereich des „Nicht-Ratioiden”* — R. Musil; *Die „Realität” des Glasperlenspiels* — H. Hesse; *Apperzeption und Menschwerdung* — H. v. Doderer; *Ich-„Nicht-Ich” Identifikation* — M. Frisch; *Die „Schwäche” der Starken?* — H. Böll) oraz próba odpowiedzi na pytanie o granice ironii, zamykająca wywód.

We wstępie kreśli autor podstawowe założenia swojej pracy. W jego interpretacji ironia jawi się jako zjawisko historyczne i jako forma światopoglądu, przy czym oba wymiary, czasowy i światopoglądowy, ujmowane są tu w organicznym związku. „Rzucając” ironię na rozległy obszar czasu i nadając jej rangę tej siły, za pomocą której twórca może wyrazić swój sąd o otaczającej go rzeczywistości, autor rozszerza horyzonty dotychczasowej wiedzy o ironii, kreśli linie generalne i wytycza punkty zwrotne w jej rozwoju, a także, co niezmiernie ważne, odsłania jej funkcję ontologiczną. Poszerza owe horyzonty także o wymiar teoretyczny, co dla teoretyków i historyków literatury ma znaczenie kapitalne, a to dzięki definiowaniu i formułowaniu wyznaczników ironii w oparciu o konkretny materiał literacki. Przyjęcie takiej formy refleksji nad ironią okazuje się tym bardziej cenne, gdy uświadomimy so-

bie, że w bibliografii przedmiotu górują prace dotyczące przejawów tej wartości estetycznej bądź w pojedynczych dziełach, bądź w twórczości poszczególnych pisarzy (por. E. Bahr, *Die Ironie im Spätwerk Goethes*. „[...] diese sehr ernsten Scherze [...]”, Berlin 1972; J. Cermak, *Franz Kafkas Ironie*, [in:] *Philologia Pragensia* 8 (1965), 4; D. G. Mowatt, *Irony in Hartmanns 'Iwein'*, [in:] *Deutung und Bedeutung*, Mouton 1973). Także prace syntetyczne i przekrojowe obejmują zwykle pewien tylko wycinek procesu historyczno-literackiego (książki E. Behlera o klasycznej i romantycznej ironii). O rozmachu intelektualnym recenzowanej rozprawy świadczy m. in. przestrzeń czasowa między nazwiskami wyznaczającymi granice wywodu merytorycznego: rozpoczyna go pierwszy w naszym kręgu kulturowym ironista, Sokrates, a wieńczy poeta współczesny, Paul Celan. Objęcie refleksją teoretyczno-historyczną kilkunastowiekowej tradycji wymagało selekcji, autor skupił się więc na zagadnieniach wybranych z procesu ewolucji zjawiska ironii. W części poprzedzającej tematykę określoną w tytule znalazły się zatem rozważania dotyczące ironii klasycznej i romantycznej, zamknięte uwagami o romantycznym systemie estetycznym, którego ironia była elementem składowym. Przełomową rolę w rozwoju ironii jako środka wyrazu światopoglądowego przyznaje autor Kierkegaardowi, jednoczącemu w swych pismach opozycję wobec romantycznych koncepcji sztuki (i ironii) i kontynuację wywodzącego się od Sokratesa nurtu „filozofii życia”. Dla Kierkegaarda ironia stała się narzędziem przekazu egzystencjalnej prawdy o człowieku uwikłanym w sprzecznościach i cierpieniu.

Na tak przygotowanym podłożu, bogatym w rozległe asocjacje natury filozoficznej, w nowym świetle jawi się twórczość wybitnych pisarzy współczesnych z kręgu kultury niemieckojęzycznej. Tropiąc obecność ironii w dziełach Hofmannsthal, Kafki, Musila, Hessego i in., rozumiejąc ją jako przede wszystkim kategorię filozoficzną, autor dostrzega jej przejawy głównie w stosunku do rzeczywistości. Rzeczywistość, interpretowana jako spłot nieuchronnych antynomii, sprzeczności, których przewyciężenie jest niemożliwe, skłania do przyjęcia postawy ironicznej. Postawa ironiczna daje bowiem szansę wszechstronnego i głębiokiego określenia przeciwieństw i konfliktów,



osiągnięcia wobec nich dystansu i opanowania w dziele literackim. Ale, przyznać trzeba, że korzystanie z tej szansy może przybrać formę ucieczki od zaangażowania w sprawy świata współczesnego.

Z wielu przyczyn, dla których rozprawa Jana Papióra okazuje się pozycją cenną, wymienić należy i tę, iż wypełnia ona lukę w wiedzy o świadomości estetycznej naszego wieku. W tej roli odpowiada ona na pytanie postawione we wstępie do niniejszego omówienia, pytania o powody popularności ironii we współczesnej literaturze. Miejmy nadzieję, że zjawiska groteski i absurdu, równie mocno zakorzenione w sztuce XX wieku, znajdują także swych monografistów.

Bogactwo skojarzeń, precyzja i zwięzłość w formułowaniu tez, głębia analiz to te zalety książki Jana Papióra, które — obok wymienionych już wartości merytorycznych — składają do stwierdzenia, że powinna się ona jak najszybciej ukazać w języku polskim.

Irena Jokić, Opole

Antoni Smuszkiewicz, STEREOTYP FABULARNY FANTASTYKI NAUKOWEJ, Ossolineum, Wrocław 1980, ss. 168.

Science fiction is still often considered to be a branch of literature unworthy of the literary scholar's attention. This prejudice is more and more frequently challenged in Polish SF studies by the appearance of the increasing number of books devoted to science fiction. A. Smuszkiewicz's *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej* is the third book dealing with science fiction issued in 1980 (besides A. Zgorzelski's *Fantastyka. Utopia. Science fiction* and A. Wójcik and M. Engländer's *Budowniczość gwiazd 1*). Smuszkiewicz's book, however, seems to testify to a surprising vitality of critical prejudices.

The author sets out to reach four aims which he outlines in the *Introduction*: a) the construction of plot stereotype of science fiction, b) the discovery of regularities of plot patterns in various genres of popular fiction, c) the contribution to the study of plot patterns initiated by K. Bartoszyński, and d) the insight into Polish SF which provides the material for the study.

After the clarification of terms and explana-

tion of the accepted method of research in the *Introduction*, the author proceeds to describe the "functions" appearing in science fiction, which constitutes the contents of the first chapter: *The Structure of the Basic Functional Model*. This chapter starts with the definition of "function" as the activity (or abstaining from the activity) of the actant. The author lists 17 "functions" and examines them in relation to the traditionally recognized stages of action. Thus, the exposition is usually connected with such "functions" as accident and riddle; the inciting moment with counteraction, departure, journey and arrival; the development of action with search, examination, hypothesis and experiment; the denouement with attainment, failure, explanation and return. Obviously, not all the "functions" must necessarily appear in the stages of action "prescribed" for them, some are even mutually exclusive as, for instance, attainment and failure. However, the distinguishing of some of the "functions" is not entirely convincing. Accident and riddle, for example, seem to be lacking an actant. The riddle in particular appears to be devoid of the status of an activity.

Chapter two: *Structural Variants of the Basic Model*, is devoted to the description of the five most common "functional" models of a story: a) about a wonderful invention, b) about a rescue expedition, c) about a conflict, d) about a research expedition, and e) about time travel.

Chapter three: *The Structure of the Actant Model*, brings a list of seven actants of science fiction: performer, object, opponent, helper, arbiter, interlocutor, and inspirer. The author considers interlocutor only as an actant, i.e., a device for transmitting necessary information to the reader, while it may also function as a narrative device with the obvious consequence of a story-within-a-story construction. The role of this device seems to be characteristic of the early stages in the evolution of Polish SF. This aspect, however, is left unconsidered in the book. The major part of the chapter is devoted to the discussion of "functions" usually associated with the enumerated actants. Next, the author examines the role of actants in four basic SF plots (wonderful invention, rescue party, conflict, and research expedition — the fifth "functional" model about time