

Podrozdział *Anliegen und Aussage* zawiera ogólną charakterystykę Fallady jako pisarza: zestawia raz jeszcze cechy jego twórczości, daje przegląd dotychczasowego stanu badań nad jego osobowością i dziełem; w oparciu o te elementy stara się wyjaśnić ogromną popularność pisarza wśród szerokich rzesz czytelnicy i przemilczanie go przez krytykę. Trafnie wskazuje jako źródło poczytności umiejętność wzbudzenia zainteresowania czytelnika dla palących problemów swej epoki i komunikatywny sposób przekazywania realistycznych treści, co jest czymś nie spotykanym w nowszej literaturze niemieckiej (s. 132). Z tej charakterystyki pisarza nie potrafi jednak autor, lub też nie chce, wysnuć jednoznacznych wniosków ostatecznych, a podkreślając przez cały czas realistyczną metodę w odzwierciedlaniu fragmentów realnego życia, nie uważa Fallady ani za realistę, ani naturalistę (s. 133) i twierdzi, że wobec tego pisarza zawodzią wszelkie schematyczne próby zaszeregowania go do jakiegoś kierunku.

Podobnie niezdecydowane stanowisko zajmuje autor w rozdziale o poglądach i politycznym zaangażowaniu pisarza (*Das politische Element bei Hans Fallada*). W niejednym miejscu przyznaje, że pisarz wiernie odzwierciedlał rzeczywistość, że poruszał problemy społeczne i polityczne, że powieść *Bauern, Bonzen und Bomben* „jest pod wieloma względami powieścią na wskroś polityczną” (s. 154), że jej autor odrzucał cesarstwo, oskarżał rządy, po drugiej wojnie zbliżył się do komunistów (s. 150), a mimo to Lemmer twierdzi, że Fallada nie był pisarzem politycznym, że był wręcz „apolityczny” (s. 141, 142 i in.), bo nie umiał w swych utworach znaleźć recepty na niedomaganie epoki. To pomieszanie pojęć, podstawienie znaczenia „polityka” i „polityk” w miejsce „literatura polityczna” i „pisarz polityczny” daje w rezultacie wywód mętny i nieprzekonywający. Ale też autor przez cały czas zmierza do tego, aby zredukować do minimum znaczenie elementu społeczno-politycznego w dziele Fallady, stąd między innymi usunięcie w cień powieści ostatniego okresu twórczości.

Pierwsza poważniejsza praca o całokształcie pisarstwa Fallady ma więc szereg zasadniczych usterek: tendencyjność w sposobie interpre-

towania zawartości treściowej, partie zbędne i opracowane bez należytego przygotowania filologicznego, brak konsekwencji w wywodach końcowych itp., ale też z drugiej strony bardzo sumiennie omawia wszystkie istotne momenty dzieła Fallady, a w analizie literacko-artystycznej, przeprowadzonej według nowej metody, osiąga nieprzeciętne wyniki.

Wykaz skromnej, ale kompletnie zarejestrowanej literatury przedmiotu stanowi zamknięcie tej wartościowej — mimo zastrzeżeń — pozycji.

Mieczysław Urbanowicz, Wrocław

Pierre Roulin, PAUL VALÉRY, TÉMOIN ET JUGE DU MONDE MODERNE, Imprimerie Centrale S. A., Neuchâtel 1964, ss. 268.

Książka Pierre Roulina (praca doktorska przedstawiona na Uniwersytecie we Fryburgu) prezentuje sylwetkę Paula Valéry jako myśliciela, historyka i teoretyka kultury, przedmiotem jej są bowiem poglądy autora *Pana Teste* na współczesność, zawarte głównie w trzech zbiorach artykułów i esejów: *Regards sur le monde actuel, Essais quasi-politiques* oraz *Vues*. W pracy stawiającej sobie za zadanie wyczerpujące przedstawienie poglądów Paula Valéry na współczesne zjawiska w rozmaitych dziedzinach życia społecznego nie można oczywiście pozostawić wiele miejsca jego wypowiedziom dotyczącym zjawisk ściśle artystycznych. Dlatego też wypadnie zrezygnować z całościowej oceny książki Roulina i skupić baczniejszą uwagę na tych wypowiedziach Valéry'ego, które stanowią wyraz jego postawy wobec dokonywających się współcześnie przemian w obrębie sztuki.

Analizę i ocenę warunków, w jakich rozwija się sztuka współczesna, i ich wpływy na formy artystyczne przeprowadza Valéry ze stanowiska radykalnego intelektualizmu, na którym stał przez całe życie. Ze względu na rolę Umysłu (*Esprit*), pierwiastka intelektualnego, dokonuje Valéry oceny warunków niezbędnych dla powstania i odbioru dzieła sztuki. Stwierdza tu doniosłe przemiany, których rezultatem jest zupełne zaniknięcie tych czynników, jakie ongiś sprzyjały rozwojowi sztuki, oraz pojawienie się nowych, znamienych dla epoki współczes-

nej. Spośród tych pierwszych wymienia Valéry osłabienie zainteresowań dziełem sztuki, rzekome zmniejszanie się potrzeby doznań artystycznych w szerszych kręgach społeczeństwa oraz zanik ekskluzywnych, zamkniętych grup, składających się z artystów i koneserów, które — jak w okresie Renesansu na dworach książęcych — zapewniały kultywowanie zamiłowań artystycznych.

Warunki nowe, charakterystyczne dla współczesności, są wynikiem rozwoju nauk i ich praktycznych zastosowań — szczególnie techniki. Radykalnej zmianie uległa sama wizja świata, całkowicie teraz różna od tej, jaka panowała w czasach, gdy wystarczającym środkiem poznawania rzeczywistości był „sens commun”. Obecnie — pisze Valéry — „ni la matière, ni l'espace ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art”.

Wśród nowych problemów, jakie stawia sztuce rozwój techniki, na plan pierwszy wysuwa się zagadnienie wykorzystania i wpływu środków masowego przekazu na formy artystyczne. Stanowisko Valéry'ego wobec nich nie jest jednolite. Pozytywną rolę radiofonii w przekazywaniu utworów muzycznych podkreśla w ogłoszonym w 1928 r. artykule *La Conquête de l'ubiquité*. Jednakże dla literatury środki masowego przekazu stanowią — zdaniem Valéry'ego — pewne niebezpieczeństwo. W wypadku wyparcia pisma (*écriture*) jako źródła przekazu literatury wzrosłaby znacznie rola głosu, ważność ukształtowania fonicznego. Zmianie uległaby sama struktura utworów, ich rozmiar. Ale jednocześnie nastąpiłoby pewne uproszczenie konstrukcji; trudności, jakie narzuca kompozycja dzieła, uległyby znacznej redukcji, co byłoby jednoznaczne z obniżeniem aktywności intelektualnej twórcy, która dla Valéry'ego jest najistotniejszym miernikiem wartości dzieła. W wypadku rozwoju telewizji (*vision à distance*) partie opisowe zastąpione zostałyby przez przedstawienia wizualne. W sumie, współczesne możliwości reprodukcji i przekazu dzieł sztuki, powodując zastępowanie opisów przyrody, portretów, a nawet „partii sentymental-

nych” przez przedstawienia wizualne, efekty dźwiękowe oraz akompaniament muzyczny, mogłyby doprowadzić do częściowej eliminacji i zubożenia środków artystycznych właściwych literaturze.

Rozwój techniki wywiera bezpośredni wpływ na literaturę fantastyczną i zmienia całkowicie jej charakter. Dawniej autorzy utworów fantastycznych tworzyli swe wizje w oparciu o aktualny stan możliwości człowieka, dając przy tym wyraz jego odwiecznym pragnieniom i dążeniom. „Tout cela ne demandait qu'une imagination qu'on peut appeler élémentaire”. Obecnie literatura fantastyczna winna czerpać z innych źródeł. Pisarz współczesny „devrait emprunter à la science la plus récente ses vues paradoxales et ses pressentiments”. Nie w wyobraźni, lecz w wykorzystaniu logicznych konsekwencji odkryć naukowych tkwią podstawy współczesnej literatury fantastycznej.

Niewiele miejsca poświęcił Valéry filmowi. Kilka krótkich uwag na ten temat oraz stanowisko Valéry'ego wobec nowoczesnych środków przekazu świadczą jednak niezbieżnie o jego negatywnej ocenie filmu ze względu na wnoszone przezeń wartości intelektualne. Film wskutek tego, że stwarza coraz doskonalszą dzięki postępowi techniki imitację życia i osłabia w ten sposób aktywność intelektu i wyobraźni, stanowi — jak sądzi Valéry — poważne niebezpieczeństwo dla intelektualnego rozwoju człowieka. Dlatego Valéry bardzo ostro formułuje swą krytykę pod adresem filmu: „Le cinéma est le genre d'amusement qui demande à son public le minimum d'effort, d'intelligence, de culture, de conservation de soi actif. Le parlant a aggravé ceci. D'où l'immense succès et le besoin créé. Amusement à interdire”.

Współczesne tendencje w rozwoju sztuki analizuje Valéry na przykładzie malarstwa. Zauważa przede wszystkim, że zatarciu uległo rozróżnienie między szkicem a właściwym dziełem — to, co ma być jedynie środkiem, staje się celem. Zanika zupełnie troska o wykończenie dzieła. Kompozycja zostaje zredukowana do „arrangement”. Celem artysty staje się nie stworzenie dzieła doskonałego ze względu na przyjęte kryteria, lecz raczej wyrażenie własnej osobowości.

Przyczyn takiego stanu rzeczy doszukuje się

Valéry w coraz silniejszym wpływie relatywizmu i subiektywizmu w wartościowaniu dzieła sztuki. „L'idée de hiérarchie entre les oeuvres et entre les genres s'est exténuée”. Dlatego jednakową wartość przypisuje się martwym naturom, które wymagają stosunkowo prostej pracy, i obrazom o kompozycji złożonej. Odejście od zasady hierarchii gatunków, odrzucenie kryteriów obiektywnych posiada doniosłe konsekwencje — przede wszystkim likwiduje większość problemów artystycznych, a tym samym zwalnia artystę (a także odbiorcę) od wysiłku intelektualnego, jaki jest konieczny dla organizacji treści zgodnie z wymogami stawianymi przez konwencje gatunkowe. Podkreśla przy tym Valéry charakterystyczną dla epoki współczesnej reakcję przeciwko akademizmowi, który w istocie stanowił jedynie „une conservation, plus ou moins consciente, des critères, plus ou moins illusoires, de jugements objectifs: anatomie, perspective, ressemblances, vision commune des couleurs etc.”

Charakterystycznym zjawiskiem z historii malarstwa współczesnego, a zarazem najwymowniejszą oznaką deprecjacji zasady hierarchii między gatunkami jest rodzaj pejzażu. W sztuce dawnej pejzaż był gatunkiem poślednim; stawiano go poniżej malarstwa historycznego, rodzajowego i portretu. Obecnie pejzaż staje się gatunkiem autonomicznym i równorzędnym. A jest on — zdaniem Valéry'ego — łatwym rodzajem malarstwa, łatwym zarówno dla twórcy, jak i dla odbiorcy. Wymaga bowiem niewielkiego wysiłku intelektualnego, niewielkiego zasobu kultury, apeluje nie do intelektu, lecz bezpośrednio do zmysłów. Uwagi te wypowiada Valéry w odniesieniu do pejzażu impresjonistycznego, podkreślając, że jego kompozycja, układ form i barw wymyka się kontroli intelektualnej, a staje się zależny od wrażliwości siatkówki. Rezultatem takiej postawy jest szkicowość i niedokładność rysunku, „l'à peu près dans les formes”, swoista dekompozycja. Valéry przeprowadza przy tym krytykę naturalizmu i impresjonizmu: „La «Vérité» devient dogme; puis, l'Impression. On ne compose plus [...]. La vérité est informe. En toute matière s'en tenir à la vérité, fonder sur l'observation toute pure, a pour effet paradoxal de conduire à l'inconsistance totale”. Stopniowa

autonomizacja, a następnie dominacja pejzażu świadczy wymownie o kierunku rozwoju malarstwa współczesnego „vers la facilité” i — podkreśla Valéry — „semble bien coïncider avec une diminution singulièrement marquée de la partie intellectuelle de l'art”.

Valéry, który przywiązywał wielką wagę do „métier”, znajomości zasad techniki artystycznej, zwraca szczególną uwagę na postępujący proces zanikania reguł wersyfikacyjnych, uznanych przez niektóre kierunki poetyckie za czynnik kępujący spontaniczne akty twórcze. Istniejące ongiś pewne ogólnie uznane zasady organizowania wiersza, prawa i wymagania pozwalają na ocenę poezji w oparciu o kryteria obiektywne. Odrzucenie tych zasad uznaje Valéry za charakterystyczne dla naszej epoki, której znamioną cechą jest „capitis diminutio”, odejście od racjonalizmu z jednej strony, a z drugiej — sięganie do podświadomości, nie kontrolowanych przez intelekt sfer psychiki człowieka — jako źródła poezji.

Analiza niektórych zjawisk artystycznych z dziedziny malarstwa, literatury i architektury doprowadziła Valéry'ego do stwierdzenia, że epoka współczesna „rejette dans les arts avantages de l'expérience acquise, refuse d'invoquer autre chose que l'improvisation, le feu du ciel, le recours au hasard sous divers noms flatteurs”. Wszelkie zasady, których celem było zapewnienie dziełu sztuki jedności, spójności, doskonałości — słowem, uchwytnej i niezaprzeczalnej wartości artystycznej, tracą swą moc i ważność. Tracą je zarówno dla artysty, jak i dla odbiorcy.

Inną charakterystyczną dla rozwoju sztuki współczesnej cechą jest oddalanie się od dawnych ideałów artystycznych, w myśl których stworzenie dzieła sztuki oraz jego prawidłowa percepcja wymagają wszechstronnych kwalifikacji, użycia wszystkich władz twórczych i poznawczych, a wśród nich — na naczelnym miejscu — władz intelektualnych. Przeciwnie, w sztuce współczesnej, mimo różnorodności jej form, dostrzega Valéry pewną jednostronność. „L'art moderne tend à exploiter presque exclusivement la sensibilité sensorielle, aux dépens de la sensibilité générale ou affective et de nos facultés de construction, d'addition des durées et de transformation par l'esprit”.

Dlatego sztuka współczesna daleka jest od tej, którą Valéry nazywa „Grand Art”, a która jest niczym innym jak „l'art de construire des oeuvres à loi complexe”. Sztuka współczesna coraz bardziej oddala się od tego ideału — a dokonana przez Valéry'ego analiza zjawisk w innych dziedzinach życia społecznego prowadzi do konkluzji, że jest to rezultat pewnego ogólnego kryzysu, jaki przechodzi świat współczesny.

Miejsce, jakie w swej pracy poświęca Roulin poglądom Valéry'ego na istotę przemian w obrębie sztuki, może wydać się zbyt skromne w porównaniu z ich znaczeniem w rozwoju poetyki historycznej. Jest to zrozumiałe, jeśli zważyć, że zamiarem autora było przedstawienie stanowiska Valéry'ego również wobec przemian w tak odległych od sztuki dziedzinach życia społecznego, jak np. nauka, ekonomia, polityka, wojskowość. Znaczenie koncepcji Valéry'ego w kontekście innych poetyk powstałych w XX w. nie jest jednak dość mocno podkreślone — przede wszystkim wskutek tego, że z kontekstem tym nie została ona w dostatecznym stopniu skonfrontowana. Dlatego autor musiał ograniczyć się do krytyki immanentnej, zresztą bardzo nieśmiałej. Prawdziwe znaczenie koncepcji Valéry'ego dla rozwoju teorii i praktyki artystycznej stanie się widoczne dopiero wówczas, gdy ukaże się ją na wyrażenie zarysowanym tle innych poetyk historycznych, zwłaszcza normatywnych.

Janusz Barczyński, Wrocław

Darko Suvin, DVA VIDA DRAMATURGIJE (Biblioteka „Razlog”, 5), Zagreb 1964, 180 Stron.

Das Buch über Probleme des Dramas, das der junge jugoslawische Theater- und Literaturkritiker Darko Suvin vorlegt, dürfte auch ausserhalb des serbokroatischen Sprachbereichs Interesse erwecken. Einige von den darin gesammelten Essays — um dieses Urteil gleich vorwegzunehmen — verdienten gewiss, auch dem literarischen Publikum des Auslands zugänglich gemacht zu werden. Zunächst ist es jedoch Aufgabe des Rezensenten, dazu allenfalls den Boden zu bereiten, daher sollen folgende Zeilen nicht nur als kritische Darstellung, sondern vor allem als informierender

Bericht gelten, wobei — dem sprachlichen Sachverhalt entsprechend — dem referierenden Teil naturgemäss erhöhtes Gewicht zufällt, über das übliche Mass hinaus. Für die Darstellungsweise ist ferner der Umstand bestimmend, dass Suvin seine Beobachtungen und Thesen in höchst konzentrierter Form darbietet, zuweilen mit aphoristischer Knappheit, oft in formelhafter Zuspitzung; stets jedoch wirken seine Ausführungen provozierend — im besten Sinn des Wortes. Erblickt man Sinn und Aufgabe literaturkritischer Tätigkeit weniger darin, „endgültige” Urteile zu fällen (diese sind in dreissig, spätestens in fünfzig Jahren ohnehin wieder überholt), sondern vielmehr im Ausstreuen fruchtbarer Anregungen, kurz: in der sinnvollen Provokation, die das Gespräch in Rede und Gegenrede in Gang hält, dann wird man den Versuchen des Verfassers einen bedeutenden Grad von Anregungsfähigkeit zubilligen müssen.

Das tragende Gedankengerüst enthalten die Rahmenarbeiten des Bandes; der Verfasser selbst bezeichnet im Vorwort die ersten beiden sowie den letzten Essay als gewichtigste Beiträge. Daher wird auch unsere Aufmerksamkeit vornehmlich ihnen zu gelten haben. Der Gegensatz, der sich darin thematisch niederschlägt, tritt im übrigen in der gesamten Gliederung des Buches zutage. Es weist nämlich eine deutlich markierte Zweiteilung auf: der erste Teil trägt die Überschrift *Robinson oder Vom individualistischen Drama*, der zweite dagegen steht unter dem Motto *Kolumbus oder Eine Lanze für das Volkstheater*. Aus dieser Konfrontierung von Positionen erklärt sich auch der Gesamttitel — *Zwei Aspekte der Dramaturgie*. Der Begriff der Dramaturgie wird hierbei im weitesten Wortsinn verstanden, als Bezeichnung für das der Dramatik innewohnende, von Epoche zu Epoche sich wandelnde Kunstwollen, zugleich aber auch für die spezifischen Elemente theatralischer Praxis. Aus der Erkenntnis des Verfassers, dass beides eminent gesellschaftlich determiniert ist, erwächst jene Einheitlichkeit der Sicht, welche die vorliegenden Versuche auszeichnet. Will man nun dieses einheitliche Gepräge sachlich und methodisch definieren, so bietet sich als Zuordnungsgebiet die Sozialgeschichte der Litera-