

i nową formę osobistej odpowiedzialności: „Good autobiography represents a new stage in self knowledge and a new formulation of responsibility”. Jej walorem naczelnym jest osobowość autora. Nie sposób odmówić tego waloru i autorowi pracy *Design and Truth in Autobiography*.

Należy również zgodzić się z jego końcowym wnioskiem: „I make the claim, that autobiographical form released psychological thinking from conventional categories”.

Wanda Lipiec, Łódź

Margaret Dietrich, DAS MODERNE DRAMA, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1961, ss. 647.

Skomplikowane zjawisko współczesnego teatru, różnorodność i heterogeniczność form i stylów nasuwa krytykom i teoretykom dramatu poważne trudności zarówno pod względem metodologicznych założeń i rozważań, jak i w dziedzinie sądów, ocen, podziałów i klasyfikacji. Obiektywną prawdę przysłaniają niejednokrotnie osobiste zamięłowania krytyków do pewnych form i stylów, różnice światopoglądowe, a niejednokrotnie i animozje polityczne skłóconego powojennego świata.

Autorka przedstawionej tu pracy, prof. M. Dietrich, świadoma tych trudności, pisze we wstępie: „Der Gefahr einer allzu subjektiven Sichtung, Einschätzung u. Wertung von dominanten u. markanten Erscheinungen wurde versucht aus dem Wege zu gehen, indem die einzelnen Punkte u. die Gliederung des Stoffes auf empirische Weise ermittelt wurden. Sie ergeben sich von selbst aus dem Stoff” (s. 13).

W jakiej mierze udało się autorce uniknąć tych błędów i czy istotnie „z empirycznie potraktowanego materiału wnioski wysnuwają się same” — wykaże analiza jej obszernego studium — *Das moderne Drama*.

Przystępując do wyjaśnień wstępnych autorka stwierdza, że różnorodność i heterogeniczność form współczesnej dramaturgii staje się jej zasadniczą cechą. Równocześnie działają wpływy przeszłości („pirandellizm”, „czechowizm”), współczesności (Garcia Lorca, Tennessee Williams, Bertolt Brecht, Ionesco) i internacjonalis-

tyczne konwencje teatralne niwelujące różnice narodowe i historyczne, „die internationale Nivellierung der dramatischen Produktion” — wg określenia autorki. Należy tu zauważyć, że oddziaływanie wzajemne, przenikanie stylów i form jest w teatrze zjawiskiem stałym, zmienia się tylko tempo i szybkość tej literackiej i teatralnej osmozy.

Ogromny dorobek współczesnej dramaturgii dzieli autorka na dwa zasadnicze typy: 1) sztukę teatralną i sceniczną igraszki „teatru dla teatru”, 2) sztukę funkcjonalną — dramat ideologicznie zaangażowany. Pierwszy typ dramatu dostrzega autorka w hiszpańskim teatrze „disparate”, tzw. „teatro de evasion”, przede wszystkim w sztukach Enrico Jardiel Poncela, jak również we francuskim antydramacie. Drugi typ, dramat funkcjonalny, przybrał swą najbardziej krańcową formę w ZSRR. I ten podział nie może być chyba zjawiskiem charakterystycznym dla współczesnego teatru. Nie można również twierdzić, aby zjawisko to występowało w teatrze dzisiejszym w sposób bardziej jaskrawy niż w epokach poprzednich.

Poza tym autorka dostrzega krzyżowanie się wszystkich form dramatycznej ekspresji, co jest zupełnie słuszne, a więc: egzystencjalnej, estetyzującej, poetyckiej, teatru literackiego, teatru studiów psychoanalitycznych, teatru ludowego, misteryjnego, dramatu historycznego, społecznego i obyczajowego. W tym chaosie artystycznej problematyki, przemieszania i krzyżowania form dadzą się jednakże uchwycić główne nurty i wyraziście zjawiska. Określenie i opisanie tych zjawisk oraz ich klasyfikacja były zasadniczym celem autorki: „Auf diese Hauptströmungen u. markante Erscheinungen ist die vorliegende Arbeit eingestellt” (s. 13).

Jakość tych zjawisk i nurtów wpłynie na określenie problematyki, postawa metodologiczna autorki ustali kryteria podziałów. Choć autorka nie określa szczegółowo swej metody badawczej, wspominając jedynie o „empirycznych obserwacjach, z których wnioski wylonią się same”, należy stwierdzić, że Margaret Dietrich reprezentuje przede wszystkim niemiecki neoidealizm i teorię form (Gestalttheorie). Powiązała te poglądy z egzystencjalną postawą Karola Jaspersa i jego teorią psycho-

logiczną, wyłożoną w *Psychologie der Weltanschauungen* (r. 1954).

Wpływ Karola Jaspersa jest tu szczególnie wyraźny i autorka powołuje się kilkakrotnie na jego teorię, zwłaszcza w zakresie tragizmu i tragedii. Powiązała je również z typologiczną zasadą klasyfikacyjną, co wynika konsekwentnie z jej neoidealistycznych założeń. Gdzie nie można wypowiedzieć praw ogólnych, rozбивa się klasy na typy. Teoria ta w zastosowaniu do zjawisk historycznych, jakimi są teatr i dramat, budzi poważne zastrzeżenia. Autorka przedstawiła więc w rezultacie typologię dramatu wieku XX i ukazała „pionierów współczesności”, tj. Ibsena, Strindberga, Maeterlincka, Wedekinda, Hofmannsthal, Czechowa, Gorkiego, a nawet Tolstoja.

Ogromny materiał badawczy podzieliła na dwie zasadnicze części: I. Probleme u. Stoffe, II. Form u. Stil, Gehalt u. Gestalt.

W pierwszej części zgrupowała całą współczesną twórczość dramatyczną i potraktowała ją w dwóch aspektach: a) Wegbereiter u. Hauptströmungen, b) Querschnitte.

W rezultacie powraca autorka kilkakrotnie do tych samych autorów i dzieł, traktując je osobno w różnych płaszczyznach typologicznych. Stwarza to dodatkowe komplikacje, mąci ogólne spojrzenie na złożoność zjawisk, rozбивa jedność dzieła literackiego, zaciemnia tok opisu i wykładu. Odbiega również od podkreślonej przez autorkę we wstępie zasady empirycznego traktowania materiału, sugeruje założenia aprioryczne. A więc, w dziale „Przekrojów” (Querschnitte) powraca do przebadanego już w dziale „Nurtów głównych” (Hauptströmungen) materiału, rozpatrując go ponownie z punktu widzenia tematów, motywów, postaci pierwszoplanowych i „afektów”. Wyodrębnia w tym samym dziale zagadnienie realizmu socjalistycznego — „Sozialistischer Realismus: Das Drama als politische Aufgabe” (s. 531), rozpatrując zagadnienie politycznego dramatu funkcjonalnego w ZSRR, Czechosłowacji i NRD. W przeciwieństwie do Johna Gassnera, Fredericka Lumleya czy Fechter (t. III) wnika autorka w obiektywne warunki rozwoju rosyjskiego dramatu. O dramacie polskim wspomina niestety tylko we wstępie, i to w dość zaskakującym zestawieniu: „Länder

wie Jugoslawien u. Griechenland, Portugal u. Polen verfügen über starke, eingeprägte Dramatik der Gegenwart, die auf ihre Entdeckung in den anderen Ländern wartet” (s. 7). Nie zainteresowała się więc autorka nawet niemieckimi przekładami dramatów Leona Kruczkowskiego.

Przechodząc do charakterystyki poszczególnych nurtów ideowo-artystycznych i elementów rodzajowych współczesnego dramatu (Probleme u. Stoffe) zastanawia się nad ich rodowodem (Wegbereiter). Rozpatruje więc, zgodnie z dzisiejszym stanem nauki i krytyki, przede wszystkim zagadnienie „ibsenizmu” (Grundlegung des klassischen Modernen — Ibsen). Jednym z bogatych jego środków wyrazu była wg autorki „dramatyczna dyskusja”: „Die Diskussion tritt damit als künstlerisch-weltanschauliches Gestaltungsmittel in die Reihe der positiv bewerteten dramaturgischen Formen” (s. 25). Autorka godzi się tu całkowicie z tezą Shawa i podkreśla, że w tym sensie przeniósł on dziedzictwo Ibsena do nowego stulecia, wzbogacając je o nowe problemy, tematy i motywy. Metoda dyskusyjnego uświadamiania zagadnień staje się podstawowym środkiem dramaturgicznym, zasadniczym elementem dramatycznej dynamiki: „das diskutierende Bewusstsein der Probleme als dramatisches Movens u. Agens”.

Przyjął tę zasadę i Bertolt Brecht w swym zaangażowanym krytyczno-dyskusyjnym teatrze. Wzbogaciwszy ją o nowe elementy — Gestik u. Verfremdung — stworzył podstawy współczesnego dramatu epickiego.

Powszechne w dzisiejszej krytyce i tecerii dramatu wyodrębnienie XIX- i XX-wiecznych prekursorów sztuki współczesnej (Ibsen, Shaw, Strindberg, Czechow, Gorki, Wedekind, Hofmannsthal, Maeterlinck) znalazło w pracy M. Dietrich szerokie odbicie. Interpretacja ich twórczości z punktu widzenia współczesnej dramaturgii oparta jest na szerokim materiale porównawczym. Interesujące są uwagi na temat zbieżności Strindberga i młodszych Skandynawów (Pär Lagerkvist, a przede wszystkim Ingmar Bergman), groteskowego teatru Wedekinda i „duchowych arystokratów” Hofmannsthal. Niektóre zestawienia, jak np. *Na dnie* Gorkiego i *Cave Dwellers* Sa-

royana, są przekonywujące, inne budzą zastrzeżenia.

Przechodząc do głównych nurtów współczesnej dramaturgii zestawiała autorka pokrewne, w jej mniemaniu, zjawiska i problemy twórcze. Uogólnione przez nią szeregi typologiczne przedstawiają się, jak następuje: I. Wille zur Weltveränderung; II. Ergründung der Seele u. des psychischen Lebens; III. Das existentielle Welterlebnis; IV. Gewalt der Landschaft.

W zakresie tak pojętej typologii dokonała autorka wyboru poszczególnych dramatów i ich twórców związanych pokrewnymi tendencjami, mimo różnic chronologicznych, ideologicznych i filozoficznych. Zestawienia są niejednokrotnie zaskakujące. W jednym szeregu typologicznym (Wille zur Weltveränderung) znaleźli się obok „Shawa i shawizmu” nie tylko James Bridie, Priestley, ale nawet Lew Tołstoj, Gorki i Brecht, uznany przez autorkę za Haassem za „niewygodnego towarzysza” (der unbequeme Zeitgenosse).

W typie, który określilibyśmy jako współczesny dramat psychologiczny, a który autorka zatytułowała — „Ergründung der Seele u. des psychischen Lebens” — odnajdujemy Strindberga, Maeterlincka, Hofmannsthal, O’Neill, Juliusza Romaina i twórców dramatu socjometrycznego, Filipa Barry’ego, wczesną twórczość Saroyana, Wildera i Williamsa. Obszernie omówiła tu autorka impresjonistyczno-psychologiczny kierunek amerykańskich teatrów Broadwayu.

W trzecim szeregu (Das existentielle Welterlebnis) przedstawiła autorka twórczość Pär Lagerkvista oraz „egzystencjalne przeżycia” Sartre’a i Camusa. W tym samym szeregu odnaleźć można i twórczość Giraudoux, którą autorka analizuje pod hasłem „Das dramatische Paradoxon”. W dalszym toku tego samego rozdziału omawia dramaty Hauptmanna, Romain Rollanda i Montherlanta, sprowadzając je do wspólnego typu o nietzscheańskim podtytuł: „Das starke Leben — Lebenskampf als Lebenslust”.

Prócz typologicznych założeń autorki wyłania się dążność do grupowania problemów wokół konfliktów współczesnego człowieka jako *a priori* postawionego zadania.

Przechodząc do przekrojowego traktowania

zagadnień (Querschnitte), w drugim rozdziale cz. I rozpatruje problematykę współczesnego dramatu z punktu widzenia tematów, motywów, postaci pierwszoplanowych i kategorii estetycznych.

Na plan pierwszy wydobywa temat mitów starożytnych i pokazuje ich interpretację w kręgu impresjonistów, neoklasyków i ekspresjonistów pierwszego dwudziestolecia w. XX. Omawiając przede wszystkim twórczość Hofmannsthal i charakteryzując drugorzędnych dramaturgów, poświęca kilka zaledwie słów Wyspiańskiemu. Jest to tylko wzmianka na temat *Powrotu Odysa* w dość niespodziewanym naświetleniu: „Ganz unhomerisch dagegen umwittert vom Hauch christlicher Erlösungssehnsucht — schuf St. Wyspiański sein düsteres Drama *Powrót Odysa*” (s. 390). Klasyfikację tematów mitologicznych opiera autorka na najbardziej typowych postaciach, a więc są to bohaterowie homeryccy, mit Elektry i Orestesa, los Labdakidów itp.

Omówienie tego kręgu zagadnień ma raczej charakter encyklopedyczny i informacyjny. W podobny sposób przedstawia problematykę „motywów” i bohaterów pierwszoplanowych, ukazanych jako „Leitgestalten”, czyli „postacie kierunkowe”. Są to bohaterowie tacy, jak Joanna d’Arc (Peguy, Anderson, Kaiser, Shaw), don Juan (Frisch, Alvarez, Unamuno). Z wielorakich „typowych motywów” sięga jeszcze autorka do zagadnienia „ojcowie — dzieci” (Kaiser, Artur Miller i in.) oraz „Król — żebrak — błazen” (Wedekind, Gheldenrode, Hofmannsthal, Saroyan).

Od motywów przechodzi do „afektów”: „Die stärksten Affekte in dieser Auseinandersetzung sind Angst und Grauen von der Berührung mit der Existenz” (s. 415). „Wiek strachu” ma swego typowego bohatera — zaszczutego, zagubionego w otaczającym go świecie człowieka. Przeciwstawia mu „poszukiwaczy wyzwolenia” czy to poprzez religię (Claudel, Montherlant, Graham Greene), czy poprzez walkę (Sean O’Casey).

W dalszym toku rozważań nad „afektami” interpretuje autorka groteskową i tragiczną konstrukcję rzeczywistości oraz komizmu. Określa kategorie estetyczne jako wynik emocjonalnego stosunku do świata i uczuciowego

przeżycia. Groteska wynika z poczucia rozdwojenia, z przeciwieństw i sprzeczności zjawisk, z bezradności człowieka wobec koniecznych ludzkich norm. U podstawy groteskowej wizji świata tkwi cierpienie, podobnie jak w tragicznej strukturze rzeczywistości. Dlatego każdy twórca groteski jest w głębi serca tragikiem: „Es gibt keinen Groteskdichter und keinen Groteskkomiker, der nicht im Grunde seines Herzens Tragiker ist, und alle Grotesken Sujets enden so, dass man am liebsten zugleich lachen und weinen möchte vor existentieller Ratlosigkeit” (s. 483). Poprzez groteskowy układ obrazu wyraża autor również i ocenę rzeczywistości.

Nachylenie współczesnego teatru w kierunku groteski jest zjawiskiem charakterystycznym. Przyczyny tego stanu rzeczy tkwią zarówno w warunkach otaczającego nas świata, jak i w psychicznych skłonnościach twórców, których autorka określa według typologii Kretschmera jako typy schizotypiczne, a więc jako typy układu rozdwojonego, rozszczepionego. W związku z tym przedstawia „typologię współczesnych demonów”, które w gruncie rzeczy dają się sprowadzić do realnych nazw i zjawisk, jak erotyzm, seksualizm, chciwość, groza wojenna, poczucie niższości wobec zdumiewającego rozwoju techniki i zadziwiających odkryć naukowych. Idąc śladami Wolfganga Kaisera wykazuje, w jakiej mierze grawituje współczesna groteska w stronę absurdu, błazenady, niesamowitości i tragizmu. Tragiczna groteska wyeliminowała tragedię właściwą. Pod wpływem Jaspersa określa autorka teoretyczne normy tragedii w zakresie struktury treściowo-formalnych i językowych, a wyciągając ostateczne wnioski z jego poglądów stwierdza, że „pod odartym z boskości niebem” nie ma już miejsca na właściwą tragedię, która przeszła swą drogę ewolucji od klasycyzmu do tragicznej groteski. Podobnie i komedia rozwija się w kierunku groteskowych konstrukcji.

Egzystencjalny punkt widzenia autorki ujawnia się również w zakresie interpretacji związków przyczynowo-skutkowych i motywacji akcji dramatycznej: „Das Handlungs- und Motivschema des Dramas klassischer Tradition muss dort versagen, wo die Erkenntnis von

der Uneinsichtigkeit des Seins, vom Irrationalen des Geschehens, von der Ummöglichkeit der Kausalweise einsetzt” (s. 561). Autorka twierdzi, że już od czasów naturalizmu związki przyczynowo-skutkowe skupiają się nie tyle wokół rozwoju akcji, ile wokół katastrofy. Sposób motywacji nie przebiega metodą narastania i kulminacji, lecz przez nagłe i ostre wstrząsy.

Z kolei omawia autorka metody twórcze, określające je równocześnie z punktu widzenia tematu, jak i z aspektu prądów i nurtów w dramaturgii, a więc w jednym szeregu stawia realizm psychologiczny, „magiczny psychologizm”, psychologiczny naturalizm i utwory, które określa jako „Altsgdrama” (dramat dnia powszedniego) lub „Zeitdrama” (tematyka wojenna, obozowa etc., etc.).

Dramaturgia współczesna operuje zarówno techniką XIX-wiecznej „pièce bien faite”, jak i techniką montażów, analitycznej retrospekcji i surrealistycznych koszmarów. Czerpie impulsy z różnych epok historycznych, z teatrów ludowych i egzotycznych (teatr japoński, chiński, hinduski). Renesans dawnych form ujawnia się przede wszystkim w współczesnym teatrze epickim, operującym zgodnie z założeniami Piscatora techniką montażów, taśmy filmowej i plakatu. Z kręgu wpływów Piscatora wywodzi autorka twórczość Brechta, który związany uprzednio z grupą twórców nowej rzeczowości, przeszedł całkowicie na pozycje ideowego dramatu politycznego. Mimo że autorka podkreśliła we wstępie swój empiryczny i obiektywny punkt widzenia, popadła całkowicie w sprzeczność ze swymi intencjami przy omawianiu teorii dramatycznych Brechta. Uwagi jej, nacechowane głęboką niechęcią, mają tu swój polityczny podtekst (s. 586). Można oczywiście nie uznawać racjonalistycznych teorii dramatycznych Brechta, ale nie należy twierdzić, że jego praktyka teatralna jest ich zaprzeczeniem, a w każdym razie nie wolno tych teorii doprowadzać do absurdu.

Rozwijając zagadnienie dramatu epickiego przechodzi autorka do bardziej szczegółowego omówienia jego techniki i środków ekspresji. Przedstawia zagadnienie techniki stacjonarnej i jej znaczenia we współczesnej dramaturgii. Od kolejności i wyboru obrazów uzależnia się

dramatyczność konfliktów ukształtowanych przez ich sukcesywność. Wpływa ona również na wyrazistość problematyki, ułatwia dotarcie do istotnych idei. Czasami operuje dramat epicki techniką wariantów skupionych wokół pewnych zdarzeń, sytuacji, motywów i postaci (A. Obrenović, *Wariacje*), surrealistyczną techniką snów, skojarzeń i wspomnień. Założenia ekspresjonizmu sprzyjały rozwojowi akcji otwartej, z której wyłoniła się z kolei technika stacjonarna nawiązująca częściowo do tradycji średniowiecznych. Motywacja nie dotyczy tu zdarzeń, lecz wewnętrznych problemów, których jasność i przejrzystość narasta stopniowo w poszczególnych obrazach. Technika ta wprowadza swoisty rytm nawarstwiania wyobrażeń i uczuć.

Epickim środkiem współczesnej dramaturgii jest metoda specyficznego naświetlania spraw i wydarzeń. Nazywa to autorka „Vorblendung, Rückblendung u. Einblendung”, zależnie od kategorii czasu i jego odcinków. Dramat epicki wprowadza często narratora, posługuje się swoistą postacią chóru. Wszystkie te środki służą zarówno demonstracji ideologicznej, jak i dramaturgicznemu rozszerzeniu wymiarów akcji otwartej. A więc, jak to już było powiedziane, występują niejednokrotnie w postaci wizji, snów, wspomnień, ilustracji filmowej lub projekcji obrazu. Inną jeszcze formą techniki epickiej jest przerwanie akcji poprzez „wypadnięcie aktora z wyznaczonej mu roli” i przeniesienie dialogu lub monologu na inną płaszczyznę lub na kilka płaszczyzn (*Joanna z Lotaryngii* Maxwella Andersona, T. S. Elliot etc., etc.). Niszczenie iluzji scenicznej na różnych płaszczyznach świadomości ma albo dystansować widza w stosunku do akcji i zmuszać go do rozważań i refleksji, jak w teatrze Brechta, lub też wprowadzać moment uczuciowego odprężenia. Wszystkie sceniczne chwytów dramatu epickiego, „epickie środki wyrazu” czy specyficzne formy podawcze, są w jego konstrukcji tak zaktywizowane, że niszczą w zasadzie substancję epicką na korzyść substancji dramatycznej: „Die Substanz des Epischen geht dabei in ihren spezifischen Charakter verloren” (s. 594).

Podobnie aktywizują dramat współczesny liryczne środki wyrazu. Występują one w te-

atrze Brechta jako *songi*, w teatrze Garcii Lorci jako pieśni symboliczne, tragiczne lub hymniczne partie solowe. *Songi* Brechta mają na celu podkreślenie jakiejś myśli, służą pewnym maksimum, pieśni i poezja Garcii Lorci kształtują „teatr liryczny”. Zarówno dramat epicki, jak liryczny operują „formą otwartą”, w przeciwieństwie do klasycznej „formy zamkniętej”.

W zakończeniu swych rozważań na temat „Gehalt und Gestalt”, tj. problemów artystycznej formy, porusza autorka zagadnienie języka współczesnego dramatu, który już od przeszło pół wieku zwalcza wszelkie konwencje poszukując własnego stylu. Nasuwa się tu refleksja, czy rzeczywiście dopiero od pół wieku?

Język dramatu tworzył i poszukiwał zawsze własnego stylu, wypowiadają się w różnych formach. Toteż można się zgodzić z inną tezą autorki, która w dalszych swych wywodach stwierdza, że modelowanie wypowiedzi poprzez ekspresję sceniczną musi być czymś koniecznym i istotnym, nie może być ani sztuczne, ani fałszywe. Osobiste zamiłowania autorki w zakresie istoty i funkcji języka dramatu są zupełnie jasne i wyraźne. Podziwia przede wszystkim poetycki język Krzysztofa Fry'a i Garcii Lorci. Uwagi autorki dotyczące zagadnień techniki, stylu i środków dramatycznego wyrazu są nader interesujące i sięgają w głąb historii teatru, wykazując żywotność form dawnych we współczesnej dramaturgii.

Całość wywodów, niewątpliwie cennych i ciekawych, została rozbita na szereg typologicznych problemów, poszczególne utwory dramatyczne — oderwane od swego historycznego i narodowego podłoża. Szkoda również, że autorka nie zawsze umiała się utrzymać na linii swych naukowych ambicji w sensie obiektywnych sądów i ocen.

Wanda Lipiec, Łódź

E. Starinkiewicz, *PROBLEMY TRAGIEDII I SOWRIEMIENNOST'*, „Woprosy literatury”, R. VI: 1962, nr 2, s. 70—93.

Rozprawa E. Starinkiewicza podejmuje problem istoty tragedii i tragiczności z zasadniczych powodów ideowych, filozoficznych i estetycznych. Autor zaznacza z naciskiem, iż w epoce