

II. RECENZJE

Мирослав Микулашек, ПУТИ
РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ КОМЕДИИ
1925—1934 ГОДОВ, Praha 1962, s. 270.

W syntetycznych pracach o dramaturgii radzieckiej komedia zajmuje niezwykle skromne miejsce. Wprawdzie historycy literatury niejednokrotnie uwydatniali jej nieprzemijające znaczenie, ale w zasadzie były to tylko gołosłowne stwierdzenia. Komedia nadal jest niedocenionym i w pewnym stopniu pomijanym gatunkiem dramatycznym. Świadczy o tym chociażby niezwykle skromna literatura przedmiotu. Skąpe wzmianki w zarysach historii literatury radzieckiej, uwagi na marginesach teoretycznych rozważań o satyrze i humorze, kilka szkiców poświęconych poszczególnym dramaturgom oraz książka W. Frołowa *O komedii radzieckiej* (1954), daleka zresztą od doskonałości — oto cały dorobek w tym zakresie. Zbadanie historii komedii jest jednym z palących zadań historyków literatury radzieckiej. Ważkość tego zadania rozumiał doskonale Mirosław Miкулашек, który opracował kluczowy rozdział tej historii, obejmujący lata 1925—1934, okres kształtowania nowego oblicza komedii, odpowiadającego zadaniom literatury socjalistycznej.

W uwagach wstępnych autor sprecyzował zasady metodologiczne monografii, jej cel i charakter. Zarys historyczny rozwoju komedii radzieckiej i rozważania nad jej nowatorstwem — postulował — łączą się z „próbą analizy formy artystycznej, której ewolucja była uwarunkowana skomplikowanym zespołem zjawisk literackich i historyczno-społecznych”, przedstawioną na tle ówczesnych kontekstów estetycznych.

Zadania te uwarunkowały ogólną kompozycję monografii. Przyjęto w niej zasadę chronologiczną. Całość składa się z trzech rozdziałów, odpowiadających trzem etapom rozwoju komedii (1925—1928, 1928—1930, 1930—1934). W każdym z tych rozdziałów autor omawia najbardziej typowe dla danego okresu komedie, analizując je w powiązaniu z ówczesnym życiem społeczno-literackim oraz polemikami nad istotą komedii radzieckiej.

Wydaje się, że charakterystyki tendencji rozwojowych literatury radzieckiej w latach dwudziestych i trzydziestych należą do najsłabszych części pracy. Są one zbyt szablonowe i powtarzają właściwie fakty i wnioski, które odnajdziemy w każdym podręczniku historii literatury. Natomiast wiele ciekawych materiałów przyniosły relacje o dyskusji wokół komedii, zainicjowanej w kilka lat po rewolucji, która właściwie toczy się aż do naszych czasów. W jej charakterze oraz przebiegu odnajdujemy klucz do zrozumienia dziwnego na pierwszy rzut oka, pełnego rezerwy stosunku przedstawicieli świata teatralnego i naukowego do komedii.

Uwaga dyskusantów skupiała się na problemach komedii satyrycznej, które rozpatrywano próbując równocześnie określić rolę i miejsce satyry w młodej literaturze radzieckiej. Inne rodzaje komedii raczej nie były brane pod uwagę. W dyskusji tej krzyżowały się opinie skrajnie kontrowersyjne. Oto na przykład krytyk W. Blum w serii artykułów, publikowanych na łamach prasy literackiej począwszy od 1925 r., prowadził gwałtowną kampanię przeciw satyrze. Uogólniając zbyt pochopnie doświadczenia satyry rosyjskiej wieku XIX, dowodził on, że zasadniczym celem satyry jest wstrząsanie podstawami istniejącego

ustroju społecznego. Kierując się taką uproszczoną i uniwersalistyczną koncepcją, dochodził do wniosku, że również w nowych warunkach społecznych satyra kieruje swe ostrze przeciw młodemu państwu radzieckiemu, jest aktem kontrrewolucji, przestarzałą formą literacką, którą należy bezlitośnie tępić. Teza Bluma znalazła swoich zwolenników wśród krytyków radzieckich. Przecistawiali się jej jednak obrońcy satyry. Znacznie wcześniej, bo już w 1920 r. A. Łunaczarski w swoich programowych dla życia literackiego w młodej republice wystąpieniach akcentował usilnie doniosłą rolę społeczną satyry oraz komedii sytyrycznej, „niezawodnej broni” w rękach proletariatu, skierowanej przeciw przeżytkom burżuazyjnym w młodym społeczeństwie radzieckim. Postulat ten precyzowano w latach następnych. Powoli kształtowała się ogólna koncepcja komedii radzieckiej. Miała to być komedia satyryczna, społecznie zaangażowana, o wyraźnym i jednoznacznym obliczu ideowym, odgrywająca doniosłą rolę wychowawczą. Wypracowano też poetykę normatywną komedii. Mając na uwadze uogólniający charakter satyry, która wyolbrzymia i zaostrza pewne zjawiska ujemne, obawiano się, aby ich krytyka nie była interpretowana i rozumiana jako negacja rzeczywistości radzieckiej w ogóle. Obawy te nie były bezpodstawne, ponieważ w połowie lat dwudziestych pojawiło się szereg komedii, które były właściwie paszkwilem na młodą republikę. Dlatego też podkreślano, że komediopisarz musi stale pamiętać, z jakich pozycji krytykuje, musi pamiętać o zjawiskach pozytywnych, co więcej, powinien je ukazać w komedii i przeciwstawić zjawiskom ujemnym.

Polemika wokół satyry toczyła się ze zmiennym dla obu stron szczęściem aż do lat trzydziestych. Jeszcze z trybuny pierwszego zjazdu pisarzy radzieckich padały słowa w obronie satyry, jeszcze z jej apologią wystąpił M. Kolcow, jednak los jej był po części na dłuższy okres czasu przesądzony. W latach, kiedy zaczyna lansować się teorię bezkonfliktowości i lakiernictwo, satyra została skazana na wymarcie.

Autor słusznie podkreśla, że wieloletnia dyskusja była zbyt jednostronna i powierzchowna, koncentrowała się bowiem wyłącznie

wokół roli i funkcji społecznej satyry. Natomiast w ferworze polemiki uszły uwagi krytyków zagadnienia warsztatu artystycznego. Jedynie A. Łunaczarski na początku lat trzydziestych nawoływał do twórczego wykorzystania doświadczeń komedii antycznej, a zwłaszcza dorobku Arystofanesa, do śmiałego operowania elementami stylizacji oraz teatralnej umowności. Pod tym względem praktyka artystyczna wyprzedziła znacznie myśl teoretyczną. Nic więc dziwnego, że analiza poszczególnych utworów stanowi zasadniczy zrab monografii.

Autor nie przyjął bez zastrzeżeń kanonicznego zestawu komedii, określanych mianem wzorcowych, lecz dokonał zasadniczej korekty i wydobyl z zapomnienia szereg utworów, które odegrały poważną rolę w rozwoju komedii radzieckiej w latach dwudziestych. Przewartościowanie dotychczasowych sądów o poszczególnych zjawiskach artystycznych jest jednym z poważnych osiągnięć monografii. Analizę każdej komedii zamyka przegląd recenzji oraz artykułów poświęconych ich inscenizacji. Całość przynosi pełny i jasny obraz rozwoju komedii radzieckiej.

Pierwsze próby stworzenia komedii satyrycznej nie zostawiły poważniejszego śladu w dziejach teatru radzieckiego. Cechował je eklektyzm i szablon, dysonans między formą i treścią. W tym wypadku winę ponoszą autorzy, którzy sztucznie wciskali nową problematykę w ramy tradycyjnej komedii rosyjskiej. Najchętniej powracano do dorobku Gogola. Jak przysłowiowe grzyby po deszczu mnożyły się rozmaite trawestacje *Rewizora*. Wspomnijmy tu chociażby o komedii D. Smolina *Towarzysz Chlestakow* (1922) lub N. Lerner *Brat Narkoma* (1926).

Rok 1925 był momentem przełomowym. Pojawiają się wówczas utwory, które wytyczyły w pewnym stopniu drogę rozwojową radzieckiej komedii satyrycznej. A. Fajko w *Nauczycielu Bubusie* oraz M. Erdman w *Mandacie* wyśmiewają stare obumierające pojęcia i poglądy. Autor uwydatnia osiągnięcia formalne tych komediopisarzy, a zwłaszcza świetny komizm sytuacyjny oraz indywidualizację języka. B. Romaszow w *Pierogu z powietrza* wyzyskał konkretny materiał z okresu NEPu,

piętnując kombinatorstwo i łapownictwo. M. Mikulaszek podkreśla zasługi Romaszowa, który śmiało sięgnął po temat aktualny, żałuje jednak, że komedia jest zbudowana na elemencie negacji i nie uwzględnia zjawisk pozytywnych. Dlatego też daje może aż nazbyt przesadnie wysoką ocenę następnej sztuce Romaszowa *Koniec Kriworylska* (1926), w której po raz pierwszy w dziejach radzieckiej komedii satyrycznej na równi z krytyką wprowadzono równoważący ją element dodatni, reprezentujący drugi biegun rzeczywistości. Nie należy jednak sugerować się wątkami treściowymi z uszczerbkiem dla walorów formalnych. *Koniec Kriworylska* był utworem bez jasno sprecyzowanych cech gatunkowych, łączył on elementy komedii, melodramatu i satyry.

Równocześnie z komedią satyryczną pojawiają się w latach dwudziestych próby nowej komedii lirycznej. Należą do nich *Cuda w rzeszocie* (1926) i *Fabryka młodości* (1927) A. Tołstoja oraz *Księżyce z lewa* (1927) W. Billa-Bielocerkiewskiego. Nie były to jednak próby udane. I w tym wypadku autorzy zbyt sztucznie wciskają nową tematykę w ramy tradycyjnych konfliktów, wyzyskując przy tym cały arsenał oklepanych chwytów komediowych. Lepszy natomiast rezultat przyniosły próby odrodzenia wodewilu. Ten typ komedii reprezentuje popularna *Kwadratura koła* (1928) W. Katajewa, osnuta na tle życia młodzieży radzieckiej.

Przechodząc do omówienia następnego etapu historii komedii radzieckiej (1928–1930), autor poświęca nieco uwagi utworom, które jego zdaniem wyłamywały się z zasadniczej linii rozwojowej. Zalicza do nich sztuki, które odzwierciedliły tylko negatywne zjawiska w postaci zbyt zagęszczonej, a nawet tendencyjnie zaostrożonej. Znalazła się tu między innymi głośna komedia M. Bułgakowa *Mieszkanie Zojki* (1926) oraz *Purpurowa wyspa* (1928), będąca śmiałą karykaturą ówczesnej polityki kulturalnej.

Na tle podobnych sztuk wyraźnie uwidoczniła się doniosła rola Majakowskiego w rozwój radzieckiej komedii satyrycznej. Nic więc dziwnego, że autor poświęcił mu tyle uwagi w swojej monografii. Wokół dramaturgii Majakowskiego narosła już bogata literatura

krytyczna, jednak M. Mikulaszek nie powtarza wniosków poprzedników, nie kompiluje, lecz zwraca uwagę na problem stosunkowo najslabiej opracowany, a mianowicie na rolę i miejsce Majakowskiego w rozwoju radzieckiej komedii satyrycznej. W pierwszym rzędzie uwzględnił nowatorstwo tematyki. Jeśli obiektem satyry w dotychczasowych sztukach były zjawiska związane z pozostałościami starego ustroju społecznego, z relikami mentalności mieszczańskiej — to Majakowski śmiało sięgnął po konflikty, które wynikły już w czasach radzieckich. Było to zwycięstwo ideałów mieszczańskich wśród pewnej części klasy robotniczej (*Pluskwa* — 1928) oraz przerost biurokracji (*Łaźnia* — 1929). Nowatorskiej problematyce odpowiadało nowatorstwo formy artystycznej. Majakowski, przeciwstawiając zjawiskom ujemnym pozytywną wizję przyszłości, zrywa z prymitywną dydaktyką, mentorstwem i retoryką, tak charakterystycznymi dla pierwszych prób komedii radzieckiej. Poeta zrywa z kanonami komedii obyczajowej. Łączy elementy satyry i dramatu, wykorzystuje zasady teatralnej umowności, śmiało wprowadza fantastykę, wzbogaca komedię formami artystycznymi estrady, intermedium i cyrku. Poszukiwania twórcze Majakowskiego były dyktowane troską o stworzenie teatru agitacyjnego, teatru-widowiska, w którym czołową rolę odgrywają momenty wizualne. Poetyka autora *Łaźni* kształtowała się w opozycji wobec lansowanych w tym czasie przez grupę RAPP haseł realizmu psychologicznego, jako jedynej właściwej metody artystycznej.

Niestety, współcześni nie ocenili należycie nowatorskich poczynań Majakowskiego. Były one zbyt śmiałe i szokujące, nie liczące się z gustami epoki. Nic więc dziwnego, że komedie Majakowskiego, zbyt nowatorskie na swój czas, nie wpłynęły na dalszą linię rozwojową teatru radzieckiego. Wielka szansa stworzenia nowoczesnej komedii satyrycznej w oparciu o doświadczenia Majakowskiego została zaprzepaszczone.

Następne lata nie przyniosły już podobnych sztuk, zaskakujących śmiałym nowatorstwem. Słabą pod względem artystycznym była komedia A. Biezymienskiego *Wystrzał* (1929), w której autor próbował twórczo wykorzystać

tradycję sztuki *Mądremu biada* A. Gribojedowa. Początek lat trzydziestych, kiedy w literaturze radzieckiej dominował patos afirmacji rzeczywistości, patos tempa budownictwa socjalistycznego, nie stworzył dogodnych warunków dla rozwoju komedii satyrycznej. Przeciwstawia się jej „optymistyczną” komedię liryczną oraz satyrę „pozytywną”. Nieliczne komedie ówczesne, słabe pod względem artystycznym, nie zostały trwałego śladu. Na tym tle wyróżnia się tylko wodewil W. Szkwarkina *Cudze dziecko*, oparty na tematyce związanej z narodzinami nowej świadomości socjalistycznej.

Monografię zamyka imponująca bibliografia literatury przedmiotu, sporządzona z wielką sumiennością. Bogaty materiał uporządkowano według haseł tematycznych: teoria i historia teatru i dramatu, teoria i historia radzieckiej komedii i satyry, recenzje i materiały poświęcone poszczególnym komediom.

Podsumowując niniejsze wywody, stwierdzić należy, że pionierska próba całościowego ujęcia pierwszego etapu historii komedii radzieckiej zasługuje na wnikliwą uwagę. Nie zwalnia to recenzenta od pewnych uwag krytycznych. Dyskusyjną wydaje się zasadnicza teza autora, że o walorach komedii satyrycznej decyduje proporcjonalne wyważenie momentów dodatnich i ujemnych. Ponadto w pewnych wypadkach wnioski autora są nie umotywowane, nie wypływają z kontekstu. Na przykład przy omówieniu dramaturgii Majakowskiego autor stale akcentuje, że poeta walczył z dotychczasowymi kanonami sztuki teatralnej, ale w końcowych wnioskach pojawia się nagle twierdzenie, że rozwijał on tradycję klasyki rosyjskiej. Powyższe zastrzeżenia nie podważają walorów pracy. Dzięki bogactwu materiału faktycznego, szeregu nowych propozycji interpretacyjnych będzie ona cenną pomocą dla dalszych badań nad historią komedii radzieckiej.

Zbigniew Barański, Wrocław

Egon Naganowski, *TELEMACH W LABIRYNCIE ŚWIATA*. Czytelnik, Warszawa 1962, ss. 194.

Naganowski has just presented the Polish public with the first real appraisal of James

Joyce's work and its place in the literature of the twentieth century. Although Mr Naganowski's is a fairly complete, if succinct, account of Joyce's position, it lays no claim to being an important study in the field of Joyce studies. Its aim, a highly commendable one, is rather to acquaint the Polish reading public with this still highly controversial and at times ambivalent writer. Realising fully the difficulties such a work presents non-English speaking readers with, Mr Naganowski endeavours to show how all Joyce's work combines to form a whole. As he himself says, the entire literary achievement of this great writer is a huge pyramid-shaped construction, with *Chamber Music* and *The Dubliners* at its base, and *Finnigan's Wake* forming the apex. This overall unity of intention in Mr Naganowski's book considerably simplifies the question of introducing Joyce to Poles especially in view of the fact that a whole batch of translations of his works has appeared here in recent years, and the latest, Maciej Słomczyński's is due to leave the printer's this year. Indeed, Poland's interest in Joyce has so grown of late, that Mr Naganowski's study will surely rank very shortly as a text-book on his work for Polish students.

The theme running all the way through Mr Naganowski's study is Telemachus, quest for his spiritual or rather mystical father in the old Homeric legend, and the parallel sequence of Joyce's characters, who having renounced family religion, friends and country wander through the labyrinth of Dublin's streets. Mr. Naganowski points out most admirably how Joyce himself, ensuing from a revolt not unlike that of his characters was to wander through the maze of his own subconscious for the rest of his life in search of a purer style, a more perfected medium of expression.

Mr Naganowski devotes the first chapter of his book to some introductory remarks on the most important critical reviews and essays dealing with Joyce in the Polish language. This is of considerable value not only for Polish readers, but also for anyone wishing to treat Joyce studies in a comparative way. Having thus set Joyce off very briefly