

na życie wspólne dla zachodniego świata; stopniowo zaczyna on pojawiać się i rozrastać również w bogatych społeczeństwach Wschodniej Azji i Ameryki Łacińskiej. Występująca w nim preferencja dla braku selekcji łączy się z „*embarass du choix*” wypływającym z luksusowych warunków życia i w zasadzie nieograniczonych technologicznych możliwości [...] Czy można powiedzieć, że postmodernizm ma swoje geograficzne i socjologiczne granice? I że jest nie do pogodzenia z religijnym i ideologicznym fundamentalizmem? Oczywiście, że tak [...] Postmodernizm mógłby mieć jedynie szansę w tych krajach Europy Wschodniej, gdzie ideologiczna surowość jest mniejsza tak, jak dzieje się to na Węgrzech albo tam, gdzie warunki materialne są relatywnie lepsze (np. w NRD)” (s. 234—235).

Polski w tym kontekście nawet się nie wspomina, traktując ją *a priori* jako kraj zaofany technologicznie, ubogi i dogmatyczny.

Te supozycje są ewidentnie fałszywe, po pierwsze dlatego, że mimo niewątpliwej pauperyzacji Polski i innych krajów Europy Wschodniej i rozmaitych luk technologicznych występujących w ich rozwoju, kraje te i ich kultura nieprzerwanie partycypują w przemianach światowych, z większym lub mniejszym sukcesem przyswajając sobie wszystkie prądy zachodnie. Wystarczy tylko rzut oka na wymieniany na wstępie „korpus” pisarzy postmodernistycznych, aby natychmiast znaleźć jego odpowiedniki w literaturze polskiej i innych krajów socjalistycznych, gdyż jeśli mówi się: Beckett, Ionesco, Albee, nie można nie powiedzieć Różewicz, Mrożek, Havel, Orkényi czy Karvaš. Jeśli wspominamy Borgesa wraz z jego koncepcją historii jako labiryntu i historii literatury jako wielkiej biblioteki, w której wszystkie teksty już zostały napisane, nie sposób tu zapominać o Parnickim i Kuśniewiczu w Polsce, Danilo Kišu i Borislavie Pekiciu w Jugosławii itp. Gdy mowa zaś jest o pluralizmie poznawczym i perspektywizmie, o karnawalizacji kultury współczesnej, to czyż można wyobrazić sobie te zjawiska bez podkreślenia roli Bachtina w ich wyartykułowaniu w kulturze postmodernizmu? I ich realizacji w twórczości Radiczkowa w Bułgarii, Redlińskiego w Polsce, Hrabala w Czechach? Przykłady można by mnożyć.

Co się zaś tyczy tezy Fokkemy na temat panującego jakoby w naszym kraju ideologicznego fundamentalizmu, wywołać może ona u czytelnika polskiego tylko pusty śmiech. Dowodzi bowiem absolutnego braku orientacji w przemianach jakie się dokonują od kilku lat we wszystkich krajach socjalistycznych, w Polsce zaś trwają co najmniej od lat kilkunastu.

Książkę *Zgłębianie postmodernizmu*, bardzo cenną dla poznania postmodernizmu zachodniego, w odniesieniu do nas, należy traktować jako wyzwanie stojące przed polską nauką o literaturze do podjęcia badań nad postmodernizmem, które uniemożliwią traktowanie nas przez „wielki” Zachód jako *pariasów*, którzy w tak wysublimowanej i trudnej materii, jaką jest postmodernizm, nie mają nic do powiedzenia.

Halina Janaszek-Ivaničková, Warszawa

DRAMAT POLSKI XIX I XX WIEKU. INTERPRETACJE I ANALIZY. Red. Lech Ludorowski, Lublin 1987, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 396.

Jak wynika z dostępnych nam informacji, najczęściej granymi na świecie polskimi dramatami są sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza i Sławomira Mrożka. Że nie są to jedyne, godne poznania nazwiska twórców naszego dramatu przekonuje prezentowana książka, która w przeważającej liczbie rozpraw zapoznaje z galerią najwybitniejszych twórców na polu polskiego dramatopisarstwa ostatnich dwóch stuleci. Jeśli w dorobku autorów dziewiętnastowiecznych dominowały głównie sprawy polskie, o tyle czytelnik recenzowanej pracy może przekonać się, że dramatopisarstwo dwudziestowieczne coraz częściej wykracza poza polskie kompleksy zagadnień, sięgając po tematy uniwersalne, ważne dla rozumienia problemów naszej epoki. Warto jeszcze nadmienić, że recenzowana praca może być interesującą lekturą nie tylko ze względu na swe walory informacyjno-treściowe, lecz także pomysły interpretacyjno-analityczne. W prezentacji opracowań posłużymy się stosowaną w książce metodą chronologii powstania tekstów.

Rozważania poświęcone dramatowi romantycznemu otwiera rozprawa Ireny Sławińskiej *O strukturze słownej w „Dziadach części III”* (1832). Wybrany do analizy utwór Adama Mickiewicza (1798—1855) należy zaliczyć do najwybitniejszych w literaturze polskiej nie tylko ze względu na wielką poezję w nim zawartą i nowy typ dramatu, ale głównie dzięki oryginalnemu ujęciu problematyki wyzwolenia narodu. Walorem pracy o *Dziadach części III* jest ukazanie językowej płaszczyzny utworu od strony bogactwa i wielości stylów.

Również w kręgu zainteresowań lingwistycznych sytuuje się studium Teresy Skubalanki *Interpretacja stylistyczna Ballady* (1839). Ten baśniowo-paraboliczny utwór Juliusza Słowackiego (1773—1814), interesuje autorkę od strony realizowania się gatunkowości utworu w postaci jego językowych wykładników.

Kolejny utwór czołowego polskiego poety epoki romantyzmu Juliusza Słowackiego *Złota czaszka* (1842) omawia Wojciech Natanson w pracy: *Fragment dramatyczny nie wymagający uzupełnień*. Autor studium przekonująco dowodzi, że *Złota czaszka*, poświęcona wydarzeniom w Polsce z połowy XVII wieku mimo swego szczątkowego charakteru, sprawia wrażenie pełni i bogactwa problematyki, odnoszącej się nie tylko do czasów historycznych, ale także współczesnych poecie.

Wymieniona już poprzednio Irena Sławińska jest autorką także następnego studium zatytułowanego *Sakralizacja przestrzeni w „Krakusie” Norwida* (1851). Wybierając jako przedmiot rozważań przestrzeń w *Krakusie* Cypriana Kamila Norwida (1821—1883), nawiązującym do misterium średniowiecznego i tragedii antycznej, autorka, inspirowana pracami M. Eliadego, wyodrębnia w utworze sposoby sakralizacji świata (obszaru świętego), co pozwala jej interpretować sztukę w kategoriach egzystencjalnych.

Również zagadnienia kształtowania przestrzeni, ale nie tylko w odniesieniu do przestrzeni teatralnej — jak to robiła I. Sławińska — lecz także innych płaszczyzn świata przedstawionego są przedmiotem rozprawy Ewy Kosowskiej. W szkicu *Symbolika archaiczna w „Krakusie” Cypriana Kamila Norwida* autorka, korzystając z teorii symboliki archaicznej M. Eliadego rejestruje artystyczne środki,

służące Norwidowi do monumentalizacji i sakralizacji przestrzeni (m. in. zamku królewskiego w Krakowie—Wawelowi).

Najwybitniejszemu na gruncie literatury polskiej komediopisarzowi — Aleksandrowi Fredrze (1793—1876) poświęca swoje gruntowne studium *O panu Gedhabie* (1821) Mieczysław Inglot. W pracy tej na uwagę zasługuje dowodzenie autora, że w wymienionej sztuce udało się Fredrze w realistycznej metodzie pisarskiej stworzyć na gruncie polskim artystyczną kreację dorobkiewiczza.

Mało znany utwór tego samego twórcy, będący librettem opery przypomina Lech Ludorowski w szkicu „*Rymond*” *Aleksandra Fredry* (1901). W sytuacji istnienia niedostatku wiedzy teoretycznej o poetyce libretta operowego studium Ludorowskiego przynosi interesujące pomysły interpretacyjne w zakresie wiedzy ogólnej o librettach jak też szczególnie rozważania odnoszące się do konstrukcji *Rymonda*.

Próbą nowego odczytania mało znanej komedyjki Fredry jest także następny szkic Lecha Ludorowskiego „*Koncert*” *Aleksandra Fredry* (napisany po 1861 r.). Interesujące, z teoretycznego punktu widzenia, jest równoległe śledzenie przez badacza dwu integralnie ze sobą połączonych porządków: dramatycznego i muzycznego.

Jeśli zdecydowana większość autorów prac prezentowanych w *Dramacie polskim XIX i XX wieku* zajmuje się tylko jednym utworem, o tyle szkic Marii Grzędzińskiej *Wiersz i proza w dramatach Felicjana Faleńskiego* (1825—1910) nosi charakter zamierzonej syntezy. Jak zapowiada tytuł opracowania, badaczka podejmuje charakterystyczny dla typu pisarstwa Faleńskiego problem teoretyczny: współistnienia w jego utworach wiersza i prozy, które wyodrębniają się jako dwa typy literackiej komunikacji.

W obszar dramatu modernistycznego wprowadza studium Marii Wojtak *Stanisław Wyspiański: Wesele. Uwagi o kompozycji stylistycznej tekstu* (1901). *Wesele* Wyspiańskiego (1869—1907), najczęściej bodaj grany utwór polski w ostatnich latach (świadczą o tym adaptacje telewizyjne i wersja filmowa tego utworu Andrzeja Wajdy) obrosło — jako jeden z naszych arcydramatów — bogatą literaturą. Kompleks odniesień, drażących

świadomość narodową Polaków zostaje w przywołanej pracy jako temat ogólnie znany — pominięty na rzecz poszukiwań odkrywczości językowej tego utworu, którego cechą konstytutywną jest wielostylowość. Miarą artystycznych osiągnięć twórcy *Wesela* jest, w interpretacji autorki, splatanie w jedność form i struktur na ogół dalekich od jednorodności.

Inny utwór Wyspiańskiego absorbuje uwagę Jana Nowakowskiego w szkicu *Stanisław Wyspiański: „Powrót Odyssa”* (1907). Konfrontując utwór ten z eposem Homera badacz rejestruje zmiany w opracowaniu mitu przez Wyspiańskiego. Zmierzą one do pokazania, że powrót Odyssa do Itaki, kraju porzuconego szczęścia, obciążony jest bólem i niemożnością rozpoczęcia życia na nowo.

Dla Romana Taborskiego interesującym polem penetracji badawczej jest „*Śnieg*” *Stanisława Przybyszewskiego* (1868—1927). Rozważania autora studium zmierzają do udowodnienia tezy, że *Śnieg* (1903) jest utworem symbolicznym i nastrojowym, co m. in. egzemplifikuje motyw tytułowy: padający stale śnieg.

Jeszcze inny pryzmat oceny dramatu modernistycznego proponuje Maria Barbara Stykowa w opracowaniu „*Róża*” *Stefana Żeromskiego jako dramat ekspresjonistyczny* (1909). Wykazane przez autorkę związki dramatu z ekspresjonizmem pozwalają myśleć o *Róży* nie tylko jako o utworze publicystycznym, odnotowującym wypadki 1905 roku, lecz także w formie w pełni nowoczesnym, nie mieszczącym się w ówczesnych kategoriach myślenia o dramacie i teatrze.

W rejonie dramatu polityczno-historycznego prowadzi Krzysztof Stępnik w szkicu „*Wielki Fryderyk*” *Adolfa Nowaczyńskiego* (1910). Oceniając utwór Nowaczyńskiego (1876—1944) autor opracowania analizuje środki literackie służące w tekście technice groteski. Dramat poświęcony pruskiemu władcy Fryderykowi II odsłania w interpretacji autora ostrze satyry, demaskującej zarówno postacie Niemców jak i Polaków, uwikłanych w stereotypowe role.

Wprowadzeniem w problematykę dramatu dwudziestolecia międzywojennego jest szkicu Jana Błońskiego *Stanisław Ignacy Witkiewicz. „W małym dworku”* (1921). Jednym z celów analizy jest wykazanie własnej in-

wencji Witkacego (1885—1939), który nawiązując do tekstu Tadeusza Rittnera *W małym domku* schemat tego dramatu groteskowo przetworzył.

Dalszą penetracją w problematykę twórczości Witkacego jest szkicu Mariana Rawińskiego *Apokalipsa i groteska. Nad „Szewcami” Stanisława Ignacego Witkiewicza* (1934). Znane także z innych utworów paradygmaty twórczości Witkacego: apokalipsa i groteska znajdują w pracy Rawińskiego interesujące oświetlenie.

Inną stylistyką odznaczający się *Most* Jerzego Szaniawskiego (1886—1970) nawiątku Jerzy Speina w szkicu „*Most*” *Jerzego Szaniawskiego czyli dramat „spętanej energii”* (1933). Problematyka etyczna utworu, którego osnową jest kwestia osądu jednostkowego czynu, wobec którego stają się względne pojęcia dobra i zła, winy i odpowiedzialności, znajduje w opracowaniu Speiny oryginalne objaśnienie w prześledzeniu motywacyjnego sprzężenia składników przedstawieniowych utworu.

Pojedynczą próbą przybliżenia dramaturgii okresu drugiej wojny światowej jest wypowiedź Jerzego Adamskiego „*Homer i Orchidea*” *Tadeusza Gajcego. Dlaczego ten utwór jest taki, jaki jest?* Dramat *Homer i Orchidea* (wystawiony w 1946 r.), który uczynił Gajcy (1922—1944) metaforą własnego życia, swego pokolenia i losu poety oplacającego cierpieniem sytuację wybrańca i wizjonera, analizowany jest przez Adamskiego w wymiarach tożsamości programu poetyckiego i programu własnego życia.

W czasy nam współczesne, dramaturgii polskiej po 1945 roku wprowadza szkicu Romana Szydłowskiego *Leon Kruczkowski — „Śmierć gubernatora”* (1961). Kruczkowski (1900—1962), podejmujący w tym utworze problem władzy i jej stosunków z podległą ludnością interesuje autora jako twórca wrażliwy na problemy etyczno-społeczne.

Prowokacyjny i groteskowy charakter twórczości Witolda Gombrowicza (1904—1969) wprowadza w zgoła inny krąg problemów, które podejmuje Stanisław Gębala w studium *Arcydramat Gombrowicza*. Oceniając *Ślub* (1953) w kontekście założeń romantycznego dramatu autor studium śledzi środki pisarskie służące drwinie Gombrowicza

z megalomanii romantycznej, kultu wieszczego słowa i demiurgicznego gestu, zadomowionych w polskiej tradycji kulturowej.

W kierunku ludycznej wizji sztuki, ale z całym bagażem jej moralnych wyposażenia, zmierza w swoim szkicu Ewa Miodońska-Brookes w pracy *Zabawy „Zabawą” Sławomira Mrożka*. W *Zabawie* (1962), będącej parafrazą *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, interesuje autorkę moralitetowy kształt utworu Mrożka (ur. w 1930 r.), w którym obok sfery żartu, parodii, komedii obyczajowej, szarady literackiej realizowane są cechy komedii wysokiej, wkraczającej w problematykę transcendentnych prawd ludzkiego świata.

Podobną formułę dramatu prezentuje Elżbieta Rzewuska w studium *Teatr magiczny Mirona Białoszewskiego. Interpretacja Wypraw krzyżowych* (1973). W utworze tym Białoszewski (1922—1983) w formie żartu, pełnej umowności, zabawy w teatr — opowiada się za tworzeniem na własny użytek wielkich i fałszywych światów i wartości. Osiągnięciem autorki studium jest rekonstrukcja chwytów literackich służących tak zaplanowanej grze dramatycznej.

Problematyka rewindykacji polskiej tradycji romantycznej dominuje w pracy Marii Woźniakiewicz-Dziadosz *„Koczowisko” Tomasa Lubieńskiego* (1974). Surowa prawda Lubieńskiego (ur. w 1938 r.) o rozmijaniu się w przypadku polskiego wieszca — Adama Mickiewicza porządku biografii i porządku twórczości znajduje rozwinięcie myślowe i egzemplifikację materiałową w wywodach autorki studium.

Ostatnią w *Dramacie polskim XIX i XX wieku* wypowiedzią jest Elżbiety Tyszyckiej-Grygorowicz *Próba interpretacji „Kosmogonii” Jarosława Iwaszkiewicza* (1980). Sztuka Iwaszkiewicza (1894—1980) znajduje w prezentowanym studium udokumentowaną interpretację, która zmierza w kierunku wskazania postawionych przez autora ważnych egzystencjalnych pytań: wyboru między sztuką a życiem, próby ocalenia młodości i przemijania.

Czytelnik po zapoznaniu się z całością opracowań składających się na *Dramat polski XIX i XX wieku* z satysfakcją może zauważyć, że zakreszenie horyzontu stanowiącego tło dla odczytania dramatów, które ma miejsce

w większości opracowań, sprawia, że pojedyncze utwory czy całe ich serie, odnoszące się do określonej epoki, ujawniają nie zauważoną wcześniej gamę znaczeń, a proponowany nowy wariant lektury wydaje się bliższy naszej współczesności: jej normom etycznym i problemom egzystencjalnym. W ten sposób prezentowana praca w wielu ujęciach przełamuje stereotypy lekturowe związane z pewnym przypisanym dziełom ciągom konkretyzacyjnym, skierowując uwagę na nowe płaszczyzny odczytania utworów.

Jadwiga Ruszala, Słupsk

Hazard Adams, CANONS: LITERARY CRITERIA. POWER CRITERIA, „Critical Inquiry”, 1988, Summer XIV, nr 4.

Hazard Adams, profesor literatury angielskiej i porównawczej Uniwersytetu w Waszyngtonie, podejmuje w swej pracy temat doboru kryteriów selekcji dzieł literackich przy tworzeniu kanonów.

W części wstępnej, poprzedzającej przedłożone tezy, autor analizuje obecny stan badań literackich sugerując, iż współcześni krytycy wykazują wyraźną tendencję do odrzucania kryteriów czysto literackich (estetycznych) na rzecz tzw. „kryteriów władzy” (zdominowanych przez czynniki społeczno-polityczne i ekonomiczne). Zaobserwowaną przez siebie prawidłowość autor ilustruje poglądami Arnolda Krupata, Richarda Ohmanna i Barbary Herrstein Smith, którzy we wrześniu 1983 roku wypowiedzieli się w tej kwestii na łamach „Critical Inquiry”. Zdaniem A. Krupata kanony literackie faworyzują utwory, które popierają i umacniają istniejący porządek społeczny. R. Ohmann dostrzega w balce klasowej źródło wartości estetycznych, a B. Smith dowodzi natomiast, iż podstawą oceny dzieła literackiego jest efektywność, z jaką spełnia ono przypisane mu funkcje. W zależności od tego, kim jest osoba oceniająca utwór (artysta, wydawca czy czytelnik), kryteria oceny jak i sama ocena będą odmienne. A zatem posługiwanie się kryteriami estetycznymi jako prostym zaprzeczeniem kryteriów użytecznych jest bezcelowe, gdyż w każdym przypadku dokonujący oceny kierować się