

Niejedno zarzucić by można koncepcjom Weisgerbera. Są one ogólnie ahistoryczne, holdują ideom pangermanizmu, a teoria językowego obrazu świata to — jak twierdzi A. Mańczyk — „zaprzeczenie faktycznie zachodzących związków między myśleniem, językiem a rzeczywistością, jak również negacja rozwoju świadomości i języka jako procesu społeczno-historycznego” (s. 133). Poglądy językowe Weisgerbera poddawane były już wielokrotnie krytycznej ocenie, m. in. przez takich autorów, jak M. Guchman (ZSRR), G. Helbig, W. Schmidt (NRD).

Praca A. Mańczyka — to interesujące i wnikliwe studium teorii językowego obrazu świata, oparte oprócz literatury źródłowej na bogatej literaturze sekundarnej. Pozycja ta zasługuje na odnotowanie, jako że jest to chyba jedyne pogłębione polskie opracowanie tej znanej (ale nie każdemu we wszystkich jej niuansach ideologiczno-politycznych) teorii językowej.

Iwona May

H. DAIBER: *Das deutsche Theater seit 1945*. Reclam. Stuttgart 1976, 428 ss.

Recenzowana książka jest efektem 30-letnich badań nad historią i rozwojem teatru niemieckiego, przy czym punktem wyjścia dla autora był moment zakończenia II wojny światowej oraz sytuacja polityczno-gospodarcza Niemiec bezpośrednio po wojnie.

Autor bardzo szeroko omawia tło społeczno-polityczne, które zadecydowało ostatecznie o losach, kierunkach rozwoju, funkcji i ogólnym kształcie ideowo-politycznym tworzącego się, w określonych warunkach ekonomiczno-politycznych, teatru. Terytorialnie — studium to obejmuje problematykę życia teatralnego na terenie Republiki Federalnej Niemiec, w Niemieckiej Republice Demokratycznej, Austrii i Szwajcarii. Od razu zauważyć jednak można wyraźne dysproporcje w sposobie potraktowania i ocenie całokształtu zagadnień związanych z teatrem w wymienionych państwach. Szczególnie uprzywilejowane miejsce zajmuje teatr w Niemczech Zachodnich, co — jak należy sądzić — wynika z faktu, iż jest to rzeczywistość autorowi najbliższa, a ponadto zdaje się on holdować tezie, iż scena zachodniemiecka jest kontynuatką i spadkobierczynią najlepszych tradycji teatru niemieckiego z okresów jego świetności i w związku z tym miarodajnym reprezentantem jedynie słusznych idei i treści niemieckiego życia duchowego.

Zakres ujętej w książce H. Daibera problematyki jest bardzo szeroki: od wnikliwej, drobiazgowej analizy repertuaru wszystkich niemalże scen teatralnych czynnych na terenie wymienionych wyżej państw niemieckiego obszaru językowego aż po ogólne i bardziej szczegółowe omówienie zagadnień reżyserii i finansowych podstaw działalności teatralnej. Dodajmy przy tym, że pozycja ta stanowi bardzo bogate źródło informacji dotyczących nie tylko historii teatru niemieckiego w okresie powojennym, lecz również towarzyszących mu zjawisk z życia politycznego, społecznego i kulturalnego, rzutujących na ogólny profil oraz rolę i funkcje społeczne teatru w poszczególnych okresach jego rozwoju. Rozszerzeniem i niejako uzupełnieniem ogólnego obrazu teatru są rozdziały traktujące o historii i aktualnych tendencjach rozwojowych dziedzin pokrewnych teatrowi, jak muzyka, opera i balet.

Praca H. Daibera jest więc wszechstronnym studium życia teatralnego na niemieckim obszarze językowym. Mnogość przytoczonych faktów i przykładów



popartych licznymi ilustracjami daje pełny obraz zjawisk związanych z życiem teatralnym. Nasuwa się nawet wątpliwość, czy drobiazgowo wręcz skrupulatność autora w gromadzeniu informacji nie spowodowała skutku przeciwnego do zamierzonego: czy nie zaciemniła obrazu całości, czy nie sprawiła, że stał się on mniej czytelny, mniej przejrzysty?

H. Daiber starał się nakreślić możliwie obiektywny obraz rozwoju teatru w Niemczech Zachodnich, czego nie da się powiedzieć o sposobie ujęcia życia teatralnego na terenie NRD, które autor zbyt schematycznie i jednostronnie „upolitycyzował”.

Jak już zaznaczono, praca H. Daibera ma charakter monografii; autor nie tylko odnotowuje szereg istotnych zmian zachodzących zarówno w samej dramaturgii, jak i w organizacji teatru, lecz interpretuje je w kontekście konkretnych warunków polityczno-społecznych, nadających życiu teatralnemu określony sens i wymowę ideową nie zawsze związaną z treściami i dokonaniem wyłącznie artystycznymi.

Pierwsze rozdziały autor poświęcił omówieniu ogólnej sytuacji teatru bezpośrednio po zakończeniu wojny w warunkach podziału Niemiec na cztery strefy okupacyjne. Czynnikiem, który w istotny sposób zaważył na losach teatru w tym okresie była jego zależność od władz alianckich. Teatr, traktowany jako instrument propagandy kulturalnej, podporządkowany został nadrzędnym celom polityki mocarstw, co łączyło się z odpowiednim doбором repertuaru i cenzurą wystawianych sztuk.

Znamienne, że w tym właśnie okresie nastąpił wyjątkowy wzrost zainteresowania teatrem — odczuwano potrzebę duchowego wsparcia, pocieszenia. Naczelnym zadaniem ówczesnego teatru było — jak mówi autor — wychowanie, obudzenie ludzi z apatii, pokazanie im na nowo celu i sensu życia. Na poparcie tych słów autor przytacza wypowiedź reżysera L. Lindtberga:

„[...] będziemy ze szczególnym naciskiem poddawać pod dyskusję stosunki międzyludzkie; ludziom wycieńczonym i zgorzkniałym musimy przywrócić znowu chęć życia, aby ich przekonać, że jest rzeczą porywającą, uszczęśliwiającą i oswobodzającą człowieka rozważanie jego problemów”.

Dla ludzi teatru w Niemczech nastąpił okres szczególnie wyteźonej pracy; mimo piętujących się trudności gospodarczych i socjalnych (brak pomieszczeń, gdyż większość gmachów teatralnych uległa zniszczeniu w czasie wojny, odczuwalny niedobór aktorów i reżyserów, co miało wpływ na kształtowanie repertuaru, brak zaplecza, brak zabezpieczenia materialnego, itd.), liczba spektakli ciągle wzrastała. H. Daiber nazywa ten okres rozkwitu teatru niemieckiego, trwający do 1947 roku, latami „cudu teatralnego”, przy czym wskazuje, że szczególnie ożywioną działalnością odznaczał się ośrodek berliński.

Okres pierwszych lat powojennych charakteryzował się intensywnie przebiegającym procesem denazyfikacji, który autor przedstawia w jednym z rozdziałów swej książki. Proces ten objął też ludzi teatru, głównie zaś dyrektorów, dyrygentów i wybitnych aktorów w myśl głoszonej wówczas zasady, iż „dla członków partii nazistowskiej, dla zwolenników faszystów nie ma miejsca w teatrze”.

Kłęska Niemiec hitlerowskich otwarła wielu wybitnym twórcom możliwość powrotu do kraju. W 1945 roku zaczęli powracać pierwsi emigranci, m. in. E. Wohl-gemuth, G. Weisenborn, B. Brecht, H. Weigel, E. Piscator, F. Hochwälder, F. Kortner, E. Bergner. W rozdziale pt. *Powrót antyfaszystów* omawia H. Daiber nie tylko motywacje, które skłoniły artystów do powrotu, ale również proces ich aklimatyzacji w środowisku teatralnym w nowych, odmiennych warunkach społeczno-politycznych. Z faktem tym wiąże się również nadanie określonego profilu dramaturgii lat powojennych, wykazującej w większości wypadków tendencje anty-



faszystowskie. Autor podejmuje również próbę przeprowadzenia typologii utworów dramatycznych, nie pogłębiając jednak zagadnienia.

H. Deiber zajmuje się również strukturą organizacyjno-administracyjną i finansową życia teatralnego w RFN; mówi o trudnościach po reformie walutowej w 1948 roku i następstwach natury gospodarczej i politycznej, a także o ich konsekwencjach w życiu kulturalnym ówczesnych Niemiec. Skutki reformy walutowej zaważyły szczególnie na losach i dalszym rozwoju teatru (spadek frekwencji w teatrach, zmniejszenie subwencji państwowych, likwidacja teatrów mniej rentownych, brak środków finansowych na budowę i odbudowę gmachów teatralnych, zmniejszenie poborów artystów itd.). Autor wykazuje też ścisłą zależność między skutkami reformy walutowej a pogłębianiem się rozbieżności ideologiczno-politycznych w dziedzinie teatru między strefami zachodnimi a strefą radziecką.

Katastrofalna sytuacja teatru przyczyniła się w znacznym stopniu do powstania licznych organizacji i towarzystw zrzeszających ludzi sceny; w 1947 roku utworzono Niemiecki Związek Sceny (*Deutscher Bühnenverein* — DVB) mający początkowo znaczenie lokalne, który jednak z czasem objął swym zasięgiem wszystkie teatry scen zachodnich. Założono również organizację pod nazwą Zrzeszenie Niemieckich Pracowników Sceny (*Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen* — GDBA), podlegające federacji zachodnioniemieckich związków zawodowych (*Deutscher Gewerkschaftsbund* — DGB). Powstały także liczne towarzystwa i związki skupiające pracowników poszczególnych dziedzin sztuki, np. Niemieckie Stowarzyszenie Orkiestr (*Deutsche Orchestervereinigung*), Niemiecki Związek Muzyków (*Deutscher Musikerverband*), Unia Pracowników Radia, Telewizji i Filmu (*Rundfunk-Fernseh-Film-Union*) i in. Dużą rolę spełniały również tzw. organizacje i koła widzów (*Besucherorganisationen*, *Besucherringe*) oraz organizacje, których celem była troska o sprawy socjalne pracowników sceny, jak np. *Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen*. Wszystkie te związki i zrzeszenia, z których wymieniono tu zaledwie część, reprezentowały interesy zarówno pracowników teatru, jak i widzów, odgrywając jednocześnie doniosłą rolę w trudnym i rozstrzygającym dla rozwoju teatru okresie pierwszych lat powojennych.

Trudna sytuacja gospodarcza, hamująca budowę obiektów teatralnych, zaczęła ulegać poprawie w połowie lat pięćdziesiątych. Wówczas to zespół młodych architektów, zrywając z dotychczasowymi, tradycyjnymi kanonami architektury gmachów teatralnych, rozpoczął pracę nad projektem budowy „teatru jutra”, zgodnego z wymogami współczesnego teatru, z uwzględnieniem postulatów środowisk teatralnych i z zastosowaniem wszelkich dostępnych osiągnięć techniki. Do najbardziej interesujących rozdziałów książki należą te, w których autor przedstawia nurty programowo-artystyczne reprezentowane w życiu teatralnym państw niemieckiego obszaru językowego. H. Daiber wiele uwagi poświęca omówieniu prądów artystycznych, form, koncepcji ideologicznych oraz mozaiki postaw i poglądów filozoficznych, politycznych i moralnych. Autor dokonuje przeglądu różnych nurtów teatralnych: od teatru absurdu, jako jednego z bardziej interesujących zjawisk współczesnego teatru (na podkreślenie zasługuje fakt, iż autor eksponuje tu również rolę i znaczenie teatru absurdu reprezentowanego na scenach zachodnioniemieckich przez sztuki autorów polskich, np. Różewicza, Gombrowicza czy Mrożka), poprzez teatr zaangażowany, traktowany jako trybuna postaw ideologiczno-politycznych, groteskę aż po teatr realistyczny (jedną z cech charakterystycznych jest fakt, iż dramaturdzy posługują się często dialektem dla podkreślenia kolorytu lokalnego) oraz teatr poetycki, którego pierwotną formą był teatr kameralny, działający bezpośrednio po wojnie.



H. Daiber szczegółowo i wnikliwie omawia również repertuar teatrów obu państw niemieckich, Austrii i Szwajcarii w ciągu minionego trzydziestolecia, uwzględniając i podkreślając szczególne znaczenie twórczości Bertolta Brechta dla rozwoju teatru w okresie powojennym.

Osobne rozdziały poświęca Daiber omówieniu tendencji i kierunków rozwojowych oraz nowych celów programowych teatru w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Autor, mówiąc o kulturalno-politycznym znaczeniu teatru w NRD, przedstawia go jako „instrument kształtowania świadomości socjalistycznej, narzędzie w propagowaniu socjalistycznej ideologii”. Te fragmenty pracy mają silnie akcentowaną tendencję polityczną, krytycznie traktującą dorobek teatralny i kulturalny NRD.

Recenzowana praca H. Daibera pt. *Das deutsche Theater seit 1945* udostępnia bogaty i wyczerpujący materiał poznawczy, dając czytelnikowi pogląd na całość zagadnień związanych z rozwojem teatru w państwach niemieckiego obszaru językowego w 30-leciu powojennym.

Maria Wagińska-Marzec

MARIA KŁAŃSKA: *Mit Odysseusza w literaturze niemieckojęzycznej XX wieku*. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1982.

Kolejny Zeszyt Naukowy (DCXCVI) Uniwersytetu Jagiellońskiego przynosi skróconą wersję dysertacji Marii Kłańskiej (Instytut Filologii Germańskiej UJ), która podejmuje tematykę recepcji twórczej mitu Odysseusza w literaturze niemieckojęzycznej bieżącego stulecia. Dlatego też rozgranicza wyraźnie problematykę przekładów czy adaptacji dzieła Homera od tych utworów literackich, które — nawiązując do mitologicznego pierwowzoru — dążą do stworzenia kreacji samodzielnej. Nie włącza również do swoich rozważań tekstów paraliterackich oraz rezygnuje z mitu Nauzykai, traktując go jako osobny motyw literacki. Istotnym ograniczeniem tematyki jest minimalne uwzględnienie w pracy utworów lirycznych. Wynika to z faktu niedysponowania przez autorkę całościową bibliografią liryki z wyjątkiem obszaru NRD; toteż analiza utworów lirycznych ma w pracy charakter marginesowy i służy wyłącznie uwypuklaniu pewnych ogólniejszych tendencji w recepcji mitu.

Autorka wychodzi w swoich rozważaniach nad pojęciem „mitu” od klasyków mitoznawstwa, takich jak B. Malinowski, J. G. Frazer, C. G. Jung czy C. Levi-Strauss, przyjmując jednak dla potrzeb pracy tradycyjną formułę mitu, która ma sprzyjać nieutożsamianiu go z archetypem. W dalszej części rozprawy będą się również często powtarzały nazwiska dwóch uczonych anglosaskich — W. B. Stanforda i T. Ziolkowskiego. Zwłaszcza poglądy drugiego z nich, amerykańskiego literaturoznawcy Theodora Ziolkowskiego, dotyczące możliwej asymilacji postaci Odysseusza jako „wędrowca dośrodkowego” lub „odśrodkowego” przyjmuje autorka w swojej interpretacji utworów literackich.

We wstępie do pracy autorka podkreśla, że szczególnie interesuje ją stopień i rodzaj modyfikacji mitu u poszczególnych autorów. W tym celu też — przeprowadzając podział analizowanych utworów na grupy wprowadza jako kryterium wyróżniające stosunek danego ujęcia do prototypu homeryckiego. Przy jego pomocy wyróżnia trzy grupy: renarracyjną, reinterpretacyjną oraz utwory z prefiguracją. Wszystkie te grupy zostają przedstawione i omówione w kolejnych rozdzia-