

poświęca się w niej ocenom czysto literackim, podporządkowaniu poszczególnych utworów określonej estetyce itp. (tu zresztą europejskie kanony nie zawsze dają się przełożyć na żywy materiał twórczy kształtujący się w Ameryce w zupełnie odmiennych warunkach zewnętrznych), gdyż u Autorki temperament historyka literatury góruje wyraźnie nad „apetytami” natury historycznej, które jej książka rozbudza. Te ostatnie wszakże – należy to przyznać – wielokrotnie zostają usatysfakcjonowane (np. w bardzo dobrze skonstruowanym rozdziale o *Ismaelu Eduardo Acevedo Díaz*a). Wielokrotnie, ale nie zawsze. Szkoda utraconej przez nią szansy wejścia w światowy obieg hispanistyczny tą, mimo wszystko, godną uwagi pracą.

Piotr Sawicki

KATARZYNA
MROCZKOWSKA-BRAND
*OVERT THEATRICALITY AND THE
THEATRUM MUNDI MATAPHOR IN
SPANISH AND ENGLISH DRAMA
1570-1640*. „Universitas”. Kraków, 1993.
s. 157+ il.

Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” w sposób godny pochwały wzbogaca polski rynek wydawniczy. Jedną z książek opublikowanych w roku 1993 była, ciekawą od lat na druk, rozprawa komparatystyczna dr Katarzyny Mroczkowskiej-Brand o jawnej teatralności i metaforze *theatrum mundi* w hiszpańskim i angielskim dramacie wieku XVI i XVII.

Podobieństwa między rzeczywistością teatralną Anglii i Hiszpanii tego czasu stanowią wyjątkową atrakcję dla komparatysty. W obu krajach w drugiej połowie wieku XVI tętniło bogate życie teatralne o publicznym, masowym charakterze. Ponieważ obie sceny rozwijały się całkowicie niezależnie, bardzo zaskakują zbieżności w rozwiązaniach architektonicznych budynków teatralnych. Otwarta przestrzeń sceniczna *corralu* oraz teatru elżbietańskiego determinowała nieiluzjonistyczną inscenizację. Jej nieprzemijającym świadectwem jest literatura dramatyczna przełomu XVI i XVII wieku, tak hiszpańska jak angielska: dramaturgia świadomie rezygnująca z klasycznej zasady trzech jedności, gdzie iluzja wydarzeń scenicznych kreowana jest przez konwencję, którą autorzy ze szczególnym upodobaniem przekraczają, tworząc metajęzyk technik dramatycznych czytelnych dla widzów epoki.

Jawna teatralność bezpośrednio służąca dramatyzacji metafora *theatrum mundi*, granie podwójnej roli, rozmaitość technik teatru w teatrze stanowi punkt wyjścia komparatystycznej analizy, którą proponuje autorka pracy w oparciu o 20 tytułów hiszpańskich (Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara) i tyleż 20 angielskich (Francis Beaumont & John Fletcher, Thomas Dekker, John Ford, Ben Jonson, Thomas Kyd, John Marston & John Webster, Philip Massinger, Thomas Middleton, William Shakespeare).

Pierwsze dwa rozdziały pracy poświęcone są społecznym i psychologicznym uwarunkowaniom grania podwójnej roli, bardzo często stosowanej strategii jawnoteatralnej, gdy dramaturg daje do zrozumienia publiczności,

że postać na scenie gra więcej niż jedną rolę. Autorka precyzyjnie dokumentuje przykładami różne zastosowania tej techniki dramatycznej, poczynając od sztuk mających tragiczną wymowę, w których granie roli wymuszone zostaje przez autorytatywnego władcę czy też jest jedynym środkiem uzyskania (bądź odzyskania) władzy, po komediowe rozwiązania zawikłanych wątków romansowych, kiedy na scenie pojawia się dziewczyna w męskim przebraniu, egzekwując czystość swego honoru i wierność kochanka. Zwraca uwagę niezależność z jaką potrafią działać bohaterki sztuk hiszpańskich. Nie godzą się one z patriarchalnymi zasadami, każącymi mężczyznom decydować o losie córek i siostr, uciekają się do aktorskich sztuczek, podstępem wywierają wpływ na swój przyszły los (wybór męża).

Odmierna rzeczywistość historyczno-społeczna obu krajów sprawiła, że sztuki, w których granie podwójnej roli może być interpretowane jako chęć awansu majątkowego czy społecznego, miały w Hiszpanii i Anglii zupełnie odmienny charakter. *Volpone* Ben Jonsona, *A Mad World, My Masters* Middletona to przykłady popularnych w jakobińskiej Anglii *citizen plays*, których bohaterami są karykaturalne postaci klasy średniej. W hiszpańskim dramacie tego typu postaci nie występują, wręcz przeciwnie *dramatis personae* z niższych warstw społecznych takie jak pasterz Mireno w *Nieśmiałym na dworze* (*El vergonzoso en palacio*) Tirso de Moliny, Cyganka Belica w sztuce Cervantesa *Pedro de Urdemalas*, tytułowa *Dziewczyna z dzbanem* (*La moza de cántario*) Lope de Vegi, sekretarz Teodoro w *Psie ogrodnika* (*El perro del hortelano*) swoim zachowaniem zdradzają szlachetne pochodzenie,

którego tajemnicę wyjaśnia w krytycznym momencie niespodziewanie *anagnorisis*; tym samym sankcjonując feudalne *status quo*. Zdaniem autorki nie wszystkie społeczne aspekty grania podwójnych ról dają się wyjaśnić odmiennymi warunkami społeczno-gospodarczymi Anglii i Hiszpanii przełomu wieków XVI i XVII. Angielski dramat ciąży ku ukazywaniu społecznych konfliktów, nie uciekając przed ciętą satyrą, podczas gdy hiszpański służy przedstawianiu społeczeństwa w jego idealnej postaci, w harmonii współzycia wszystkich stanów, którego doskonale teatralny wykład da Pedro Calderón de la Barca w *auto sacramental* *Wielki teatr święta* (*El gran teatro del mundo*). Jednakże Katarzyna Mroczkowska-Brand, przekonywująco argumentując swój sąd, nie chce do końca zgodzić się z hiszpańskim historykiem teatru José María Díez Borque, który twierdzi, że teatr Złotych Wieków Hiszpanii, a szczególnie *comedias* oraz *autos* wykorzystujące metaforę *theatrum mundi*, miał na celu jedynie zachowawczą propagandę porządku absolutystycznego.

Granie podwójnej roli dotyczyło nade wszystko problemu tożsamości postaci, jej osobowości, dlatego – jak przyznaje autorka pracy – trudno jest oddzielić uwarunkowania społeczne od psychologicznych, toteż w obydwu rozdziałach cytowane są niejednokrotnie te same tytuły. Przytoczenia w języku oryginału opatrzone są precyzyjnymi komentarzami, które wprowadzają nie tylko w akcję, ale i nastrój sztuki. Za bardzo wartościowe należy uznać prezentacje wielu arcydzieł hiszpańskiej *comedia*, niedostępnej w tłumaczeniach, takich jak *Caballero de Olmedo* (*Kawaler z Olmedo*), *Lo fingido verdadero* (*Zmyślenie prawdą*), *El castigo*

sin venganza (Kara bez zemsty), *La Noche de San Juan* (Noc świętojańska) Lope de Vega, *La venganza de Tamar* (Zemsta Tamar), *La celosa de sí misma* (Zazdrosna o siebie sama) Tirso de Molina, *La dama duende* (Strasząca dama) - komedii - Calderona, *Pedro de Urdemalas* Cervantesa, a także trochę już zapomnianych sztuk dramaturgów elzbietańskich i jakobińskich, których geniusz Shakespeara usunął w cień, *The Maid's Tragedy*, *The Loyal Subject*, *The Knight of the Burning Pestle*, *A Wife for a Month* Beaumonta & Fletchera, *Perkin Warbesk* Forda, *Valpone* Bena Jonsona, *The Spanish Tragedy* Kyda, *The Malcontent* Marstona & Webstera, *The Roman Actor*, *Belive as You List* Massingera, *A Mad World*, *My Masters* Middletona.

Analiza komparatystyczna pozwala stwierdzić Katarzynie Mroczkowskiej-Brand, że angielscy dramaturdzy częściej wykorzystywali podwójną grę swych postaci przedstawiając społeczne uwarunkowania, podczas gdy Hiszpanie koncentrowali się raczej na problemach natury psychologicznej. W *comedia* hiszpańskiej, przede wszystkim u Tirso de Molina, zwracają uwagę bardzo bogate emocjonalnie portrety kobiet. Zdaniem autorki ten fakt wiąże się z odmienną praktyką teatralną obu krajów: w Hiszpanii postaci kobiece były grane przez aktorki, a nie, jak w Anglii, przez młodych aktorów. Żałować należy, że ten wątek ściśle teatrológicznych rozważań nie został rozwinięty, techniki teatralne, aktorskie, praktyka sceniczna epoki zostały w pracy potraktowane marginalnie. Pewną rekompensatę mogą stanowić ciekawe materiały ikonograficzne zamieszczone na końcu książki, w tym reprodukcja planów „odkrytego” przed

paru laty teatru corralowego w Alcalá de Henares. którego budynek jest jedynym w swoim rodzaju świadectwem ciągłości kulturowej: *corral*, zaadoptowany w XIX wieku na teatr *a la italiana* z owalną widownią, w XX wieku zakończył swą publiczną działalność jako sala kinematografu.

Ostatni trzeci rozdział poświęcony został sztukom, w których dramatyzacja metafory *theatrum mundi* stanowi fragment akcji dramatycznej bądź - jak w przypadku *The Spanish Tragedy* Kyda, *Hamleta* Shakespeara, *The Roman Actor* Massingera - „teatr w teatrze”, sztuka odgrywana w sztuce, jest jedną z nieodczuwanych perypetii struktury dramatycznej. Autorka zastosowane w poszczególnych dramatach techniki jawnoteatralne przedstawia w kontekście ich moralnego, filozoficznego i estetycznego przesłania. Mikroanaliza pojedynczych *dramatis personae* grających podwójne role, ustępuje szerszej perspektywie, którą narzuca „pełnospektaklowy” wymiar metateatru.

Szczególnie wiele miejsca zajmuje w pracy *Lo fingido verdadero*, bowiem Mroczkowska-Brand uważa, że ta sztuka jest jedną z wszechstronniejszych dramatyzacji metafory *Theatrum Mundi*. W ukazanej przez Lope de Vegę historii nawrócenia i męczeństwa rzymskiego dramaturga i aktora Genezjusza, dwukrotnie zmyślenie odgrywanej sztuki w sztuce staje się prawdą, przeciwstawione zostają pogańska i chrześcijańska koncepcja ról w świecie: życie okazuje się być boską komedią, której jedynie prawdziwym autorem jest Bóg. Zdaniem autorki *Le véritable Saint Genest* Jeana Rotrou, francuska adaptacja tej *comedia*, nie dorównuje jej zapoznanej, oryginalnej wersji, w pełni rozwijającej możliwości interpre-

tacyjne metafory *theatrum mundi* w oparciu o bogaty repertuar technik jawnoteatralnych. Wyczerpująca prezentacja sztuki, w której Lope de Vega w mistrzowski sposób spłótl teatralne udawanie z rzeczywistością rozgrywanej się na scenie akcji, miejmy nadzieję pozwoli zająć *Lo fingido verdadero* należne jej miejsce wśród arcydzieł metateatru.

Osobne miejsce poświęcono dramatom (*La vida es sueño*, *En esta vida todo es verdad todo mentira*, *The Tempest*, *A Midsummer's Night Dream*), w których pełna dramatyzacja *theatrum mundi* sprowokowała Shakespeara i Calderona do sięgnięcia po kolejny topos – porównanie życia ze snem – a tym samym połączenia ze sobą trzech tematów: teatru, snu, magii. Obydwaj dramaturdzy, aby oddać iluzoryczny charakter życia, użyli w swoich sztukach całego szeregu chwytów jawnoteatralnych, wprowadzając postać wewnętrzznego dramaturga (Basilio w *Życiu snem*, Prospero w *Burzy*), pod którego dyktando pozostałe *dramatis personae* zmuszone są grać nieswoje role, na scenie odgrywane są przedstawienia, itp. Zbieżności, podobieństwo stosowanych środków jednak nie musi oznaczać jedności celu. U Calderona i innych hiszpańskich autorów, dominuje moralny wymiar *theatrum mundi* podkreślający teocentryczną, religijną interpretację, jego doskonałym wyrazem jest *auto sacramental Wielki teatr świata*. Inaczej w teatrze elżbietańskim i jakobińskim, gdzie przeważa antropocentryczne widzenie tej metafory, a szczególnie u Shakespeara, dla którego tematem wiodącym zdaje się być refleksja natury estetycznej, próbująca określić granice wyobraźni twórczej (*Burza*, *Sen nocy letniej*).

Praca Mroczkowskiej-Brand to bar-

dzo interesujące studium komparatystyczne przede wszystkim dlatego, że dotyczy treści stale obecnych w kulturze; dramaty Shakespeara, ale także Calderona, a czasami Lope de Vegi, wciąż znajdują wdzięcznych aktorów i widzów. Wraz z autorką oglądamy znaną nam dramaturgię w jej szerszym kontekście, śledzimy myślenie dramatyczne twórców zmuszonych zaspokajać ludzkie wymagania widowni. Książka skłania do refleksji nie tylko na temat omawianego okresu w historii teatru angielskiego i hiszpańskiego, ale do przemyśleń o naturze teatru. Bardzo wymierną korzyścią płynącą z lektury jest poznanie wielu zapomnianych, lub zgoła nieznanych sztuk z repertuaru hiszpańskich *corrali* oraz wielu „nieszekspirowskich” tytułów epoki elżbietańskiej.

Praca napisana jest po angielsku bardzo osobistym i zaangażowanym tonem. Autorka, pragnąc, aby czytelnik nie zorientowany w realiach Anglii elżbietańskiej, Hiszpanii Habsburgów czy wręcz nie na co dzień obcujący z kulturą baroku, nie pogubił się śledząc myśl przewodnią dysertacji, rekapitułuje wnioski na początku i końcu każdej części wykładu. Pracę zamyka lista cytowanych sztuk, wybór bibliografii oraz ilustracji, które wraz z opisami stanowią wyjątkowo ważną adendę do całości opracowania. Niestety jakość reprodukcji pozostawia dużo do życzenia, trudno się też zorientować w skali czy wymiarach przedstawianych obiektów. Zainteresowanych porównaniem materialnej przestrzeni scenicznej *corralu* z analogiczną teatrów londyńskich proponowałabym odesłać do pracy znakomitego hispanisty amerykańskiego Johna J. Allena, *El Corral del Principe (1583-1744). The Reconstruction of a Spanish Golden Age Play-*

house (Gainesville 1983), gdzie można znaleźć stosowne zestawienie. Wydana przez krakowską oficynę naukową „Universitas” książka niewolna jest od drobnych niedociągnięć redaktorskich – literówek, stosunkowo częstszych w cytatach i nazwiskach hiszpańskich (*vide* Díez i Díaz).

Ta ciekawa praca polskiej komparatystki, doskonale znającej nie tylko angielską i hiszpańską literaturę, która włącza się w międzynarodową dyskusję na temat metateatru winna znaleźć wielu czytelników wśród filologów, teatrologów, badaczy kultury. Należy mieć nadzieję, że język rozprawy nie będzie temu przeszkodą. A sądzę, że winniśmy sobie życzyć, aby Katarzyna Mroczkowska-Brand zechciała podzielić się i po polsku swoimi wiadomościami, entuzjazmem, erudycją, i napisała książkę, może monografię o popularnym charakterze, na temat teatru Hiszpanii Złotych Wieków, nieznanego, a przez to i niedocenianego w Polsce.

Beata Baczyńska

LAJOS HOPP:

AZ "ANTEMURALE" ÉS "CONFORMITAS" HUMANISTA ESZMÉJE A MAGYAR-LENGYEL HAGYOMANYBAN [DIE HUMANISTISCHE IDEE DES "ANTEMURALE" UND DER "CONFORMITAS" IN DER UNGARISCH-POLNISCHEN ÜBERLIEFERUNG], Budapest Kiadó, 1992. 208 s. (Humanizmus és reformáció 19.)

Lajos Hoop beschäftigt sich seit mehreren Jahrzehnten mit der Erschließung der Veränderungen in der polnisch-ungarischen literarischen Über-

lieferung. In diesem Band stellt er die zweihundertjährige Geschichte einer wichtigen Idee dar, die die Selbstbetrachtung beider Völker und das europäische Bild über sie langfristig beeinflusste. Die parallele Behandlung wird in erster Linie damit begründet, dass die ungarische und polnische Geschichtsbetrachtung durch die Verteidigung gegen die Türken seit dem Ende des 14. Jahrhunderts geprägt wurde. Der "antemurale"-Gedanke hat beide Länder, für die in mehrerer Hinsicht eine ähnliche politisch-gesellschaftliche Einrichtung und geographische Lage typisch war, mit der selben historischen Rolle bekleidet. Die Tradition der Erkennung der Angewiesenheit auf gegenseitige Hilfe und der gegenseitigen Interessen kann man durch eine lange Zeit kontinuierlich nachweisen.

Der Ausdruck "propugnaculum Christianitatis" ist auf Grund der grammatischen Struktur eine Metapher, nach der Überlieferungsweise ein geflügeltes Wort. Seine praktische Anwendung und ideologische Rolle hing von dem gesellschaftlichen und realpolitischen Faktoren, von dem jeweiligen Kontext und von der ihnen zugedachten Aufgabe ab und hat sich ständig gewandelt. Die "antemurale"-Idee ist ein altes Thema der polnischen und der ungarischen Geschichtsschreibung sowie der Kultur- und Literaturgeschichte. Eine gemeinsame Folgerung der früheren Forschungen ist es, dass das geflügelte Wort keine historische Fakten oder aufrichtige Gefühle wiedergab, und nicht als Grundlage einer dauerhaften Kooperation dienen konnte. Es war vor allem eine Losung Westens im Interesse der Mobilisierung der ungarischen Öffentlichkeit und es wurde auch von Ungarn verwendet, wenn das Land um