

2. RECENZJE

Jerzy Limon, *THE MASQUE OF STUART CULTURE* Newark: University of Delaware Press, London and Toronto 1990, Associated University Presses, s. 236.

Czwarta książka Jerzego Limona (nie licząc powieści) stanowi w dorobku jej autora pozycję najciekawszą i najpoważniejszą. Poprzedziły ją dwa studia z historii teatru, jedno o teatrze „elżbietańskim” w Gdańsku (Wrocław 1989, Ossolineum), drugie o wędrownych angielskich trupach teatralnych na terenie centralnej i wschodniej Europy w latach 1590-1660 (*Gentlemen of a Company*, Cambridge 1985, CUP). Trzecia pozycja (*Dangerous Matter. English Drama and Politics 1623/24*, Cambridge 1986, CUP) była znów książką wymagającą dociekliwych studiów nad wieloma dokumentami epoki; nie dotyczyła ona właściwie zagadnień sensu stricto historycznoliterackich, koncentrowała się na propagandowej roli i na politycznych funkcjach dramatu w ciągu jednego sezonu teatralnego w wieku siedemnastym.

Aż wreszcie w czwartej książce, *The Masque of Stuart Culture*, Jerzy Limon wszedł w zagadnienia bliskie zarówno teoretykom jak i historykom literatury: w problemy genealogiczne maski teatralnej i literackiej za panowania wczesnych Stuartów. Co więcej, erudytyjny warsztat poświadczony poprzednimi studiami przydał się tu dla umieszczenia tych problemów w szerokiej perspektywie zjawisk kulturowych owych czasów tak nierozzerwalnie związanych przede wszystkim z osobą monarchy i uroczystościami na jego dworze. W rezultacie uzyskaliśmy nie tylko opis różnych w swych istotach fenomenów teatralnych i literackich, które nazywa się łącznie terminem „maska”, ale także ujawnił się nam szeroki wachlarz ich funkcji w kulturze epoki.

We wstępie do swojej książki Jerzy Limon stwierdza, iż dotychczasowe studia nad maską

zdominowane zostały przez tendencję traktowania jej jako dokumentu historycznego, politycznego lub socjologicznego i że właściwe pytanie inicjujące badania nad literaturą powinno brzmieć: co różni tekst literacki od innych rodzajów tekstu? Zawarta została w tym stwierdzeniu sugestia, że autor nie zechce traktować maski jako zbioru dokumentów, lecz dostrzeże w niej autonomiczny system literacki (gatunek). Implikacja to — jak zobaczymy — pozorna; maska interesuje jednak Limona głównie jako dokument, tym razem jako dokument pewnego typu kultury. Świadczy o tym między innymi, częste korzystanie właśnie z wcześniejszych opracowań; najwidoczniej nie wszystkie stanowią tylko przyczynkarskie rozważania nad aktualną niegdyś funkcją polityczną tego czy innego tekstu.

Maska sensu stricto literacka wchodzi w pole obserwacji właściwie tylko w pierwszym rozdziale książki (tak właśnie zatytułowanym: *The Literary Masque*), który poświęcony jest wstępnemu rozpoznaniu różnych zjawisk kryjących się pod nazwą maski. Po pierwsze — powiada Limon — mamy do czynienia z tekstem czegoś w rodzaju „libretta” maski. Maski takie zachowały się w niewielkiej ilości w rękopisach i wyraźnie stanowiły kiedyś swoistego rodzaju „scenariusze”; były to teksty poetyckie zakładające wykonanie ich w czasie spektaklu, a więc nie różniące się w swych funkcjach od dramatu i stąd mogą być nazwane maską dramatyczną. Po drugie, istniała niegdyś, dziś nie do odtworzenia w swej pełni, maska teatralna, a więc właściwy spektakl, operujący słowem poetyckim, ale także muzyką, tańcem, kostiumami i scenografią. W oczywisty sposób taka teatralna wypowiedź była tworem nie jednego lecz kilku autorów, wśród których twórca elementów werbalnych wcale nie był najważniejszy. Po trzecie, mamy także rękopisy, które były przygotowywane z myślą o publikacji, oraz teksty drukowane różniące

się znacznie od maski dramatycznej, jeśli taka ich wersja się zachowała. Ten typ tekstu Limon nazywa maską literacką. Idzie mu zwłaszcza o to, aby zaznaczyć, że maska taka nie zakłada swego późniejszego wykonania, a więc nie jest dramatyczna. Termin wybrany tu został jednak nieszcześliwie, bo jak się za chwilę okazuje, maska literacka to najczęściej dziennikarskie w swej funkcji sprawozdanie i opis dokonanego już spektaklu, sprawozdanie operujące relacją naocznego świadka, który wybiera mniej lub bardziej rozległe cytaty z tekstu maski dramatycznej. Co więcej, oprócz takiej maski dziennikarskiej pojawiają się też pośród późnych tekstów Ben Jonsona i takie, które są niezależne od kształtu wcześniejszego spektaklu, lub wreszcie w ogóle tylko udają, że je kiedykolwiek wystawiono. Wydawałoby się, że tylko te ostatnie zasługują na nazwę maski literackiej i sam autor taką propozycję odnotował przytaczając słowa Stephena Orgela (s. 36). Rozróżnienie to jednak nie jest utrzymane konsekwentnie i choć z długich i skomplikowanych opisów Limona wynika, że ewolucja maski Jonsona zmierzała od tekstu ze znaczącą przewagą opisu prozatorskiego, wyjaśniającego alegoryczne czy symboliczne znaczenia spektaklu do tekstu ograniczającego fragmenty prozy i adnotacje wyjaśniające na korzyść dialogu i poezji, choć Limon sam stwierdza, że Ben Jonson kreuje nowy gatunek — to w całości książki termin „maska literacka” oznacza oba zbiory tekstów i odnosi się do wszystkich tekstów drukowanych stanowiących opis rzeczywistego lub fikcyjnego spektaklu. Tym dziwniejsza to niekonsekwencja, że Limon prezentuje w kilku maskach Jonsona wiele literackich zabiegów konstrukcyjnych i typograficznych odróżniających je od wcześniejszej maski „dziennikarskiej”.

W następnych rozdziałach owa maska literacka, oba zbiory tekstów drukowanych podlegają starannemu oglądowi w odniesieniu do rozmaitych systemów semiotycznych, których realizację stanowią. Bez odtworzenia i przypomnienia owych systemów teksty te pozostają dziś niejasne, ale też odniesienia takie ujawniają nam maskę literacką przede wszystkim jako tekst kulturowy, z konkretnej kultury wyrastający i w kulturze tej wielofunkcyjny. Umyka uwadze jednostkowa, unikalna organizacja tekstu literackiego — to, co się dzieje w tekście, jest o tyle tylko ważne, o ile

daje się właśnie rozpoznać jako swoisty łączy do starożytnych mitologii i renesansowych mitografii, do ówczesnych tradycji księgi emblematów, do sytuacji biblijnych, do panującego wówczas rytuału dworskich zachowań i modelujących je konwencji teatralnych, a wreszcie do politycznej ideologii Stuartów. Pojawiają się też następne powikłania terminologiczne. Mówiono już poprzednio o masce dramatycznej, o masce-spektaklu, o masce literackiej; teraz rozdział drugi zostaje poświęcony masce emblematycznej (*The Emblematic Masque*, s. 52–91), a rozdział trzeci masce zachowań (*The Masque of Behavior*, s. 92–104) i dopiero w trakcie wywodu staje się powoli jasne, że nie o rodzaje maski tu idzie, lecz o różne funkcje przez masę-spektakl pełnione w ówczesnej kulturze.

Część druga książki omawia z kolei w rozdziale czwartym fenomen powiązania maski-spektaklu z dworskimi festiwalami Stuartów. Okazuje się, że była ona włączana w długi łańcuch rozmaitych widowisk i rozrywek, przedstawień teatralnych i pokazów fajerwerków, turniejów rycerskich i ceremonii powitania króla i dostojników, nadawania odznaczeń, ślubów, bankietów itp., że pełniła ona w całości takiego festiwalu określone funkcje ideologiczne i wykazywała tendencje do występowania w cyklach, co oczywiście sugeruje, że pojedyncza maska często była jedynie częścią a nie całością znaczącej struktury (przykłady takich cykli omówiono dokładnie w rozdziałach piątym i szóstym). Zrozumienie miejsca maski-spektaklu w kulturze owego okresu — udowadnia Limon — wymaga znajomości tradycji emblematu, którego ekwiwalentem była iluzjonistyczna scena, a funkcję motta pełniły słowne elementy przedstawienia. Zrozumienie to wymaga także pamięci o rytuale dworskich zachowań, silnie wówczas nacechowanym teatralnością, pamięci o centralnej pozycji króla a zarazem i dworu w kulturowym modelu świata tej epoki. Maska-spektakl ujawnia się obserwatorowi jako niezwykle synkretyczne zjawisko kulturowe, uobecniające doktrynę boskich praw królewskich w przedstawieniu, które operuje wszystkimi rodzajami sztuki — poezją, malarstwem, muzyką, architekturą, rzeźbą, tańcem i sztuką aktorską.

... Pierwsze słowa wniosków z całości książki brzmią skromnie i bardzo tolerancyjnie: oto podstawowym celem opracowania miało być

wykazanie, że do problemów maski podchodzić można rozmaicie choć żaden z tych sposobów nie oferuje oglądu ostatecznego i decydującego. Czytelnik może jednak sformułować konkluzję odmienną: maskę epoki Stuartów trzeba analizować i omawiać nie z jednego, lecz z wielu aspektów. Aby pełnia jej znaczeń się odkryła, aby dostrzeżono także i literacki jej kształt, trzeba właśnie uwzględnić wszystkie z ukazanych przez Jerzego Limona odniesień kulturowych. Nadal jednak ten kształt literacki pozostaje — jak się zdaje — nie do końca określony.

Mimo wszystkich zastrzeżeń tu sformułowanych, książka Jerzego Limona dobrze sytuuje się wśród ostatnich osiągnięć polskich anglistów. Akcent położony na perspektywach kulturowych przybliża ją to takim pozycji jak np. Niny Witoszek *The Theatre of Recollection. A Cultural Study of the Modern Dramatic Tradition in Ireland and Poland* (1958), a podjęcie problematyki genologicznej przypomina opracowania Artura Blaima *Early English Utopian Fiction* 1984) czy *Failed Dynamics. The English Robinsonade of the Eighteenth Century* (1987). Polska anglistyka chce zdobyć Europę, a może i świat. Szkoda tylko, że wszystkie te osiągnięcia nie dotrą do środowiska badaczy literatury nad Wisłą. Bo też książki Blaima wyszły w lubelskim wydawnictwie uniwersyteckim po prostu na prawach maszynopisu (100 egz. nakładu!), choć — jak wieść niesie — książka o robinsonadzie ma się wkrótce ukazać w USA; praca Witoszek ukazała się za granicą w serii rozpraw doktorskich Uniwersytetu w Sztokholmie, w nieznanym bliżej lecz też szczupłym nakładzie, a książki Jerzego Limona na rynku polskim są niedostępne. Taktownie nie wspomniemy o barierze językowej. Komercyjne nastawienie polskich wydawnictw w ostatnich czasach każe wątpić czy jakakolwiek instytucja w kraju wystąpi z propozycją przekładu ich prac na język ojczysty.

Wydaje się, że niby jest z czego się radować. Jeszcze nie tak dawno środowisko anglistyczne stanowiło w Polsce swoiste getto — głównie z powodu zanurzenia w dziewiętnastowiecznej wciąż problematyce i opóźnień w warsztacie teoretyczno-metodologicznym. A oto już dzisiaj niektórych książek nieznanymi bliżej w kraju badaczy — choć z polskich szkół wyrosli — szukać trzeba w księgarniach Oxfordu, Londynu i Toronto, nie w Warszawie.

Tylko, że niewielu z nas jeszcze w księgarniach tych zwykło bywać.

Andrzej Zgorzelski Gdańsk

Brian McHale, *POSTMODERNIST FICTION*, Methuen, New York and London 1987, ss. 264.

Linda Hutcheon, *A POETICS OF POSTMODERNISM: HISTORY, THEORY, FICTION*, Routledge, New York and London 1988, ss. 268.

Linda Hutcheon, *THE POLITICS OF POSTMODERNISM*, Routledge, New York and London 1989, ss. 195.

At the end of the 1980s, the critical controversy around postmodernism was already becoming a historical fact. Time was ripe for cooling off polemical emotions and for attempting a more distanced view of the literature produced during the preceding two decades. It was also the right time to replace endlessly proliferating catalogues with synthetic summaries or, in other words, to move from an analytical-diagnostic to a descriptive-systemic approach. And this is precisely the task taken up by the authors of the three important books on postmodernism signalled above. Using a different focus, they both try to meet the demand for a descriptive poetics of postmodernist writing.

Brian McHale adopts for his book a typically postmodernist stance, reminding the reader that as literary critics we generate the objects of our study, and therefore our constructs can be equally fictitious as fictions they are about. Such nominalistic excuses him from justifying the choice of his materials or from providing any general definition of postmodernism. McHale's position is paradoxical: influenced by the postmodernist suspicion of theories and systems, he is nevertheless committed to them. Which is not to say that he fails to present a highly disciplined original and consistent reading of the texts he classifies as postmodern, the reading which offers the repertory motifs and devices shared by such texts.