

E. Angyala o „wędrownkach” pojęcia baroku, pracy M. Brahmera o „manieryzmie” jako terminie literackim, pracy T. Kardosa o związkach zachodzących pomiędzy pojęciami „renesansu” a „humanizmu”. J. Voisin przedstawił wyniki swoich dotychczasowych badań nad powstaniem i ewolucją terminu „autobiografia”, a Z. Libera upomniał się o podjęcie w badaniach marksistowskich problematyki życia literackiego.

Nie sposób omówić, a nawet wyliczyć referatów skupionych wokół zagadnień literatury porównawczej, ogólnych problemów badań komparatystycznych w Europie wschodniej oraz wokół historii literatur wschodnich od ich początku po wiek XX. Uprzytomniające one poważny już dotychczas dorobek komparatystyczny naszych krajów i same stanowią do niego niemały wkład. Osiągnięte w komparatyce Europy wschodniej mistrzostwo godnie może reprezentować znakomite studium komparatystyczne M. P. Aleksiejewa pt. „Le Débat de la Terre et de la Mer dans la tradition littéraire de l'Europe et de la Russie”. Jest to rzecz iście wzorcowa — w szerokości horyzontów, w operowaniu ogromną skalą faktów z różnych literatur (starożytna, bizantyńska, łacińska, średniowieczna, literatury narodowe naszego i nie tylko naszego kręgu kulturowego, folklor), w ścisłości myślenia i swobodzie koncepcyjnej.

I ostatnia uwaga *pro domo nostra*. Omawiana książka przynosi tak obfity materiał z dziedziny genologii, zarówno od strony zagadnień teoretycznych, jak i historycznych, materiał wyekspozowany przez tytuły rozpraw lub też przez nie niewyeksponowany, że nie może nie zaznajomić się z nią żaden genolog. Jest to istna skarbnica dla każdego, kto interesuje się epiką i liryką, satyrą, powieścią, dialogiem. Ów genologiczny aspekt to jeszcze jedna naukowa atrakcja tej znakomitej książki.

Stefania Skwarczyńska, Łódź

M. C. Bradbrook, *ELIZABETHAN STAGE CONDITIONS*, Archon Books, London 1962, ss. 137.

Tytuł książki M. Bradbrook sugeruje tematykę wyłącznie teatrolologiczną, związaną

z dociekaniem nad budową teatru i sceny elżbietańskiej, a więc problematykę hipotetyczną i wciąż jeszcze dyskusyjną mimo autorytatywnych prac E. Chambersa i W. W. Grega. Ale podtytuł (*A study of their Place in Interpretation of Shakespeare's Plays*) kieruje uwagę czytelnika w stronę interpretacji dramatów Szekspira i ich nierozzerwalnego związku z warunkami teatru elżbietańskiego. Autorka ma na względzie przede wszystkim stworzenie podstaw teoretycznych i metody badań dla dalszego rozwoju szekspirologii, wciąż jeszcze żywej i twórczej.

Koncepcja M. Bradbrook nie jest nowa. Autorka otrzymała za swą pracę w latach trzydziestych nagrodę Harness Prize, a dowodem jej aktualności i świeżości jest przedruk wraz z małymi zmianami w wydaniu Archon Books w roku 1962.

Wśród wielu prac ostatniego okresu wyróżnia się rozprawa M. C. Bradbrook na wskroś nowoczesnym ujęciem, trzeźwością, ostrożnością i głęboką odpowiedzialnością sądów, spostrzeżeń i ocen.

Autorka tego niezwykle interesującego studium jest świetnym znawcą epoki elżbietańskiej. Świadczą o tym jej znakomite prace z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy* (London 1955) i *The Prize of the Common Players* (London 1962) oraz badania nad dramatami Marlowe'a. Poza tym jest M. C. Bradbrook autorką wielu prac z dziedziny dramatu (Ibsen) i cennym profesorem anglistyki uniwersytetu w Cambridge (Fellow and Vice Mistress of Girton College).

Swą podstawową zasadę badawczą określa w *Elizabethan Stage Conditions* jak następuje: "These plays are difficult to conceive except in terms of Shakespeare's stage" (s. 56).

Nie chodzi jednak autorce o realia i szczegóły techniczne: "We do not know, how Romeo leapt the orchard wall, or how the soldiers surprised Cleopatra in her monument" (s. 56) — chodzi o zasadniczą strukturę teatru w jak najszerszym znaczeniu tego słowa i o związki zachodzące między twórczością Szekspira a warunkami sceny elżbietańskiej.

Ta zasada wyróżnia pracę M. C. Bradbrook w sposób nader korzystny spośród wielu stu-

diów i rozpraw, w szczególności spośród prac niemieckich, jak np. interesującej skądinąd pracy A. M. Nagler na temat sceny elżbietańskiej, całkowicie utrzymanej w duchu przypuszczeń i hipotez (*The Elizabethan Stage*, Yale University Press, 1958 — tłumaczenie z niemieckiego).

Jest jeszcze i inna nader poważna różnica w zakresie metody poznawczej M. C. Bradbrook. Autorka ujmując wszystkie zagadnienia dramatu i teatru elżbietańskiego w związku ze zjawiskami społecznymi epoki, prawo-politycznym ustrojem monarchii Tudorów i wyłaniających się dworskich instytucji teatralnych, jak np. Mistrza dworskich ceremonii i zabaw (Revells Office), cenzury, mecenatu i związanych z nim przepisów prawnych.

Opierając się na pracach materiałowych E. Chambersa i W. W. Grega, korzystając z ich jedyne go w swoim rodzaju, wspaniałego dorobku, snuje autorka swoją dramaturgiczną zasadę interpretacyjną, z którą zaznajamia czytelnika we wstępie swej pracy: ... „Instead of exploring the literature influences surrounding the plays I have explored the social envelope within which they were made”. Wykorzystanie tej społecznej „otoczki”, a raczej bazy społecznej, doprowadziło do nader ciekawych rezultatów.

Na pierwszym miejscu należy tu przytoczyć interesujący wywód na temat rozwoju dramatu elżbietańskiego. „Rewolucję teatralną” Anglii w. XVI wiąże się na ogół po prostu z niezwykłym rozwojem Londynu i rozkwitem mieszczaństwa pod berłem Tudorów. M. C. Bradbrook wnika w to zagadnienie głębiej i formułuje je bez uogólnień i utartych zwrotów. Podkreśla znaczenie ustaw prawnych czasów Henryka VIII i królowej Elżbiety. Wiąże sprawę rozkwitu dramatu z awansem stanu aktorskiego i słynnym patentem towarzystwa dramatycznego księcia Leicester r. 1574 (Patent for Leicester's Men).

Bezpośrednim następstwem tego aktu prawnego było otwarcie teatru Henslowa "Theater" (1576), a potem teatru "Curtain" (1577).

Od tej pory rozwija się dramat elżbietański jako „gra przed oczyma widza”, jako „play in being”, którego konstrukcja była jak najciszej związana z kształtem teatru i jego sceną.

Z tego punktu widzenia rozpatruje M. C. Bradbrook zasadnicze elementy dramatu, jak zagadnienie przestrzeni i czasu, ruchu scenicznego, konwencji tematycznych i charakterystyk postaci, struktur wypowiedzi itp.

Autorka podkreśla znaczenie poetyckiego słowa wypełniającego lukę między bogactwem dramatycznego obrazu a ubóstwem technicznych warunków sceny. Polemizuje jednakże z twierdzeniem Bradleya o niedostatkach technicznych samych dramatów Szekspira.

Należy pamiętać, że Szekspir był nie tylko dramaturgiem, ale i poetą (*not only dramatist, but a dramatic poet*).

Scena elżbietańska ze swą charakterystyczną budową stwarzała dogodne warunki dla elementów czasu i przestrzeni, upoważniała do swobody. Stąd prawdopodobnie „podwójny czas” w Otellu i w poszczególnych scenach innych dramatów, jak np. w *Ryszardzie II* (I, 4; II, 1), *Cymbelinie* (II, 2), itp. Szekspir znał wartość czasu, miał poczucie tempa i pośpiechu. "Time and place could be neglected or telescoped to serve a dramatic purpose" (s. 31).

Przestrzeń sceny elżbietańskiej dawała naginać się do potrzeb rozwijających się wątków.

Należy zawsze pamiętać, że w dramatach Szekspira nie było scen pomyślanych jako pojedyncze całości, a wskazówki samego autora określające miejsce akcji były również rzadkim zjawiskiem. Niewiele tych didaskaliów posiadają nawet „wojenne” dramaty (*battle — plays*), jak *Henryk V* czy *Henryk VI*, w których niewątpliwie wykorzystywano dogodne warunki sceny wielopoziomowej, platformę i scenę wewnętrzną. Skomplikowane sytuacje przestrzenne w dramatach Szekspira i brak uwag w tekście pobocznym stały się przyczyną wielu hipotetycznych twierdzeń i przypuszczeń.

Rekonstruowanie stosunków przestrzennych jest wprost niemożliwe. Trudno też określić, w jakiej mierze odgrywał rolę jaskrawy realizm i elementy dekoracji, znane z notatnika Henslowa, a w jakiej mierze przyjęte konwencje teatralne. Mimo swego konsekwentnie przestrzegane go stanowiska snuje autorka również pewne hipotetyczne twierdzenia. Interesująca jest tu między innymi uwaga na temat „ściany” w tragedii o Piramidzie i Tysle. Ze względu na

jej ironiczno-komiczny charakter uważa ją autorka za parodię odpowiedniej sceny z *Romea i Julii*.

M. C. Bradbrook podziela zdanie wielu krytyków o olbrzymim postępie technicznym *Snu nocy letniej* w stosunku do dramatów poprzednich, podkreśla szybkie tempo ruchu scenicznego, plastyczną kompozycję tła, rolę muzyki i śpiewu, „umuzycznienie” elementów dźwiękowych.

Przełom w zakresie unaoczniania stosunków czasowoprzestrzennych wraz z elementami tematycznymi wiąże się z wybudowaniem teatru Globe, o czym świadczą także sztuki, jak *Juliusz Cezar*, *Otello*, *Makbet*. Wiele z nich stanowi w zakresie kształtu dramatycznego niewątpliwie olbrzymi „skok techniczny” w stosunku do okresu poprzedniego. Posługiwanie się kategoriami czasu i przestrzeni ma w *Juliuszu Cezarze* swoją realną a równocześnie poetycką wymowę: „... The restless course that time doth run with calm and silent foot”.

Czas jest głównym środkiem narastającego napięcia i nieuchronnie zbliżającej się katastrofy. W zakresie przestrzeni scenicznego tworzy tu Szekspir skomplikowane, ruchliwe, dynamiczne sytuacje wykorzystując maksymalnie polisценiczność swego teatru. Jest tam również scena „ciągła” (*continuous scene*), gdy Juliusz Cezar przechodzi ulicami Rzymu do senatu. Szekspir wykorzystuje tu przestrzeń sceniczną, aby wsunąć maleńki epizod (*split scene*) wiążący i potęgujący dramatyczne napięcie sytuacji.

Swobodę w zakresie operowania przestrzenią dostrzega autorka w *Otelli*. Poza tym wykorzystał tu Szekspir po raz pierwszy zasłony sceny wewnętrznej tak, aby nie trzeba było wynosić zmarłych. „Shakespeare for the first time uses the curtains of the inner stage to close his action, so that the bodies do not need to be carried off” (s. 48).

Za najbardziej „elżbietańską” sztukę w sensie pojmowania konfliktu i walki uważa autorka *Cezara i Kleopatry*. Powołując się na pracę p. Spurgeon (*Shakespeare's Imagery*) dodaje: „This effect is gained not only by imagery, but by the rapid shift of the scenes, the cinematograph method of showing Antony in Rome and Cleopatra in Egypt” (s. 49).

Porównuje te sceny do falowania akcji w obrazach Pudowkina i Eisensteina.

W dalszym toku rozważań omawia M. C. Bradbrook stosunek Szekspira do tradycyjnych „chwytów” technicznych. W nielicznych wypadkach stosował Szekspir wstępne prologi nie wiążące się z akcją (*Poskromienie złoŹnicy*). Natomiast chętnie korzystał z tradycyjnych „chwytów” i motywów, gdy służyły one rozwojowi, pogłębieniu lub wyjaśnieniu akcji. Takimi środkami były przed Szekspirem i w okresie jemu współczesnym sceny mimiczne i „teatr w teatrze”. „He made use of the play in the play of a similar form, because it has ironic possibilities and allows for shadow work” (s. 57).

Miały więc te tradycyjne środki u Szekspira również funkcję dramatycznej ironii. Sceny mimiczne w *Burzy*, *Straconych zachodach miłosnych* czy w *Hamlecie* wiązały się ściśle z głównym wątkiem akcji. Szekspir nigdy nie stosował ich jedynie dla osiągnięcia teatralnego efektu, pełniły raczej rolę wyjaśniającą i prezentującą. Należy tu przytoczyć bardzo oryginalną refleksję autorki, która zestawiając dramatyczne środki techniczne Szekspira z „chwytami” dramatu ekspresjonistycznego pisze: „For such purposes it was much better than a conversation between first and second Gentleman” (s. 57).

„Efekty sceniczne” Szekspira nigdy nie były puste. Nie schlebiał też bezkrytycznie gustom widza teatralnego, choć publiczność ta odegrała niemalże dominującą rolę w kształtowaniu pewnych elementów tematycznych dramatu elżbietańskiego.

Tragedie i romanse wiązały się z konwencją ówczesnej mody. Autorka korzysta z uwag Stolla: „His tragedies were written at a time, when a revival of the taste for tragedy has been instituted, as his romances suggest to compete with those of Beaumont and Fletcher”.

Istniał pewnego rodzaju „kodeks” kształtowania postaci i ich zachowania. „Czarny charakter”, „mściciel” — to były typy najbardziej powszechne i popularne.

Najbliższy tej swoistej „typologii” Elżbietańskiej jest *Hamlet*. Było niemal obowiązkiem, aby „mściciel” ukazywał się w czarnym ubiorze, aby wypowiadał kilka komunałów ze

spopularyzowanego wówczas Seneki, snuł refleksje na temat samobójstwa, życia i śmierci i aby był zakochany w kobiecie, która w konsekwencji zdarzeń popełniała w szaleństwo samobójstwo. Niezdecydowany i nieszczęśliwy „mściciel” ostatecznie rezygnował z zemsty w obawie, aby modlący się złoczyńca po śmierci nie znalazł rajskiego żywota.

Były to zdaniem M. C. Bradbrook konwencjonalne postaci i motywy wszechwładnie panujące w pewnym okresie na scenie elżbietańskiej. „The revenge tragedy and the Beaumont and Fletcher romances were particularly popular forms, and a whole series of incidents became common property from which any dramatist could quickly block out a play” (s. 67).

Przytoczone tu przykłady „mody i konwencji są na ogół znane, ale autorka wyprowadza z tych zjawisk bardzo ciekawe wnioski. Sądzi mianowicie, że większość świetnych skądinąd dramaturgów elżbietańskich nie posiadała krytycznej świadomości Szekspira i korzystała z tych motywów i tematów jedynie w sposób pragmatyczny. „He did not borrow pragmatically, he took over nothing that did not contribute to this final effects. It is only a great artist, who can afford so be a professional artist” (s. 69). Ostatnie twierdzenie brzmi nieco paradoksalnie. Ale i ono ma swoje uzasadnienie. Autorka twierdzi mianowicie, że „the minor Elizabethans overwrote themselves”. Nadużywali tych motywów. Szekspir liczył się oczywiście z faktem, że publiczność zna już wiele jego tematów z innych sztuk. To samo dotyczyło i bohaterów. Nadawał im świeżą obróbkę, zmierzał do odkonwencjonalizowania zużytych i często powtarzanych rysów.

Rzuca to się wyraźnie w oczy, jeżeli zestawić kroniki dramatyczne z tragediami późniejszego okresu. Królowie i władcy „historii” są na ogół pokazani w sposób konwencjonalny. Zdaniem autorki, nie o losy bohatera chodziło w dramatach historycznych. Szekspir chciał pokazać historię narodu. Te bezkształtne (*shapeless*) dramaty miały odzwierciedlać bieg historii, w którą wplątane były losy poszczególnych władców. Ale ich ludzki indywidualny los nie był sprawą zasadniczą. „The different

kings are privotal figures for the contrast of the plays. In some things they are alike [...] they all have soliloquies on the hardships of a crown and the happiness of the peasants”. M. C. Bradbrook pokazuje, że królowie i władcy grają w kronikach dramatycznych rolę pionków przesuwanych na szachownicy historii. W późniejszych komediach i tragediach następuje odkonwencjonalizowanie typów i wyraźna tendencja indywidualizowania postaci. Szekspir, jak wiadomo, tworzy bohaterów pełnych sprzeczności. Ich działalność, nagle decyzje i postanowienia były z punktu widzenia utartych norm „nieumotywowane” lub „nieprawdopodobne”. Były to oczywiście w stosunku do twórczości Szekspira normy niewymienne. Szekspir tworzy przede wszystkim postaci sceniczne, często paradoksalne, niekonsekwentnie ujęte, a równocześnie ludzkie. Wielu poważnych krytyków twierdziło, że Szekspir nie interesował się w sposób dostateczny strukturą swych postaci. W jaki sposób rozstrzyga M. C. Bradbrook to skomplikowane zagadnienie? Mimo dyskusji z Bradleyem, w sposób nieco podobny i bardzo przekonywający: „Shakespeare's difficulty lies in the fact that he was interested in complete human beings and his power over words allowed him to produce characters which seem complete” (s. 102).

Poprzez siłę poezji i słowa, plastykę twórczej wyobraźni poety te postacie robią wrażenie pełnych i wykończonych w szczegółach charakterów.

Sugestia poetyckiego geniuszu Szekspira na pewno odegrała tu decydującą rolę. Wszystkie postaci sceniczne Szekspira, nawet i te, które wyrosły z elżbietańskich konwencji, są ludzkie, i to zarówno bohaterowie, jak pospoliccy ludzie.

Są oni niejednokrotnie tak płacy i głupi, jak to tylko możliwe w ludzkiej naturze, niezależnie od wszelkich norm i przyjętych w epoce elżbietańskiej schematów. Typowe konwencje charakterów, serie tematów i intryg tworzyły układy równoległe do konwencjonalnych form słownych, modnej gry słów (*puns*) i recytatorskich popisów w duchu Seneki. Szekspir wybrał inną drogę i inne środki słownej ekspresji. Ujawniły się one w płynności i poetyczności dialogu, wyjaśniających monologach i bezpośrednich zwrotach skierowanych do publicz-

ności wprost z szerokiej platformy sceny elżbietańskiej, gdzie „mówienie na stronie” do otaczających ją zewsząd widzów było zjawiskiem bezpośrednim i naturalnym.

Jeżeli przyjąć teorię o olbrzymim wpływie recytacyjnego dramatu Seneki na cały dorobek teatru elżbietańskiego — należy również podkreślić odkonwencjonalizowanie tego stylu przez poetyczność wyrazu i metaforę, która nie tylko odświeżała zużytą frazeologię, ale ją modyfikowała. Tak działo się i z innymi zapożyczeniami literackimi u wszystkich wybitniejszych twórców tej epoki. M. C. Bradbrook przypomina, że Chapman pożyczał od Erazma, Webster u Sydneya, Jonson zewsząd, skąd mógł, ale wykrzykniki Chapmana, epigramaty Webstera, utrzymane w rytmie staccato, i pieczołowicie stylizowane „mots justes” Jonsona nie robią wrażenia zwykłych zapożyczeń i nielegalnie zaciąganych długów. Czerpali wszyscy bezpośrednio ze źródeł literackich i dramatycznych i przetwarzali je na swój sposób. Podobnie więc postępował i Szekspir. W *Ryszardzie III* spotykamy typowe powtórzenia Kyda i paralelizmy Marlowe’a, ale Szekspir modyfikuje te zwroty przez nadanie im specjalnych funkcji w różnych scenach i sytuacjach. W późniejszych komediach użył rymu dla podkreślenia poetyckiego słowa. Autorka cytuje uwagę Granville — Bakera w sprawie pierwszego spotkania Romea i Julii. Scena ta jest wyizolowana i uwypuklona przy pomocy sonetu. Autorka analizuje styl przemówień na przykładzie Blanki hiszpańskiej (*King John*) i Volumna (*Koriolan*). W obydwu wypadkach wykorzystuje Szekspir możliwości kombinacji i permutacji słownych dla osiągnięcia efektów dramatycznych: „In the one case the speech is stiffly antithetical, in the other broken up by ejaculations, pauses, and subordinate clauses” (s. 170).

Autorka nie wnika głębiej w analizę stylu i języka, demonstruje na kilku przykładach zasadę interpretacji i wykazuje zależność elementów wypowiedzi od potrzeb dramatu i sceny. Pokazuje wieloraką funkcję dialogu, mocno związanego z widzem teatralnym, żywo reagującą publicznością.

Wypowiedź dramatyczna stwarza i niszczy iluzję teatralną, zależnie od potrzeb i celów.

Cytuje tu autorka słowa Kasjusza z *Juliusza Cezara*:

How many ages hence
Shall this our lofty scene be acted o'er
In states unborn yet and accents yet unknown.

Autorka podkreśla znaczenie poetyckiej faktury dramatów, jednakże nie w sensie koncepcji Bradleya na temat błędów czy też słabości kompozycji równoważonych przez poezję Szekspira, ale w znaczeniu dosłownym, w związku ze sceną i wszystkimi historycznymi elementami elżbietańskiego dramatu.

Postawę badawczą M. C. Bradbrook należy ocenić jako niezwykle rozważną i przekonującą. Należy również podkreślić ogromne zalety jej racjonalistycznego rozumowania jasność i pełną dojrzałość wywodów, płynny i interesujący tok wypowiedzi.

Wanda Lipiec, Łódź

Kingsley Amis, *NEW MAPS OF HELL, A Survey of Science Fiction*, London 1961, Victor Gollancz Ltd., ss. 161.

Książka Kingsley Amisa jest jedną z nielicznych prób przeglądu zagadnień związanych ze zjawiskiem nazwanym „science fiction”. Podobnie jak w innych pracach tego typu dwa pierwsze rozdziały autor poświęca ukształtowaniu próbnym definicji, szkicowemu omówieniu gatunków pokrewnych SF, zarysowaniu rozwoju historycznego gatunku oraz paru uwagom związanym z problemami publikacji i popularności SF. W trzecim rozdziale zamieszczono rozważania nad przejawami niepewności i tęsknoty za życiem na wsi, nad przejawami aktywnej postawy życiowej itd. Tu też zwrócono uwagę na częstość występowania w utworach SF problemów płci, nauki, sztuki i religii. Dwa następne rozdziały zajmują się tematyką współczesnych „utopii”, jak je nazywa Kingsley. Satyra tego rodzaju SF zwraca się w kierunku kolonializmu, polityki, niebezpieczeństw technologii itp. Ostatni wreszcie, VI rozdział książki, jest wejściem w przyszłość SF, w ograniczenia i możliwości tego gatunku. Praca zawiera jeszcze indeks nazwisk i tytułów wspomnianych w tekście.

Jak dotąd brak pozycji rozpatrujących zjawisko SF od strony teoretycznej, pozycji przede