

II. RECENZJE

Marvin T. Herrick, *TRAGICOMEDY. ITS ORIGIN AND DEVELOPMENT IN ITALY, FRANCE AND ENGLAND*, The University of Illinois Press, Urbana 1955, s. 332.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych pogłębiły się i rozwinęły w Ameryce znacznie studia nad teoriami klasycznymi i neoklasycznymi. Wzbogaciły one wydatnie bibliografię naukową, toteż w wykazach publikacji uniwersytetów amerykańskich odnaleźć można wiele interesujących artykułów i rozpraw z tego zakresu. Należy do nich niewątpliwie referowana tu praca profesora anglistyki Uniwersytetu w Urbana, Marvin T. Herricka, na temat pochodzenia i rozwoju renesansowej tragikomedii we Włoszech, Francji i Anglii. Obszerne to dzieło, obejmujące przeszło trzysta stron druku wielkiego formatu, wiąże się z genealogicznymi zainteresowaniami autora i jego poważnymi badaniami z zakresu klasycznej i neoklasycznej poetyki. Poprzedziło ją wydane w roku 1946 studium na temat fuzji poetyki Arystotelesa i Horacego we Włoszech w połowie wieku XVI (Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531—1551*, Urbana 1949). W oparciu o wyniki tych badań przeprowadził Herrick dalsze wnikliwe i drobniagowe studia nad rozwojem późnorenesansowego dramatu włoskiego. Określił też ściśle swe stanowisko, wyjściowy punkt badań i teoretyczną podstawę poszukiwań. Konsekwencją tego stanowiska jest również terminologia, opieranie definicjami zaczerpniętymi z neoklasycznej włoskiej poetyki renesansowej lub późnorenesansowych elementów tragikomedii francuskiej i angielskiej. Gatunek literacki określa terminem *kind*, odróżniając go wyraźnie od *type* lub *species*. Wykazuje rozległą i głęboką znajomość tematu, ogromne zamiłowanie do przedmiotu badań i płynącą stąd swobodę opisu i narracji.

Do rozwoju badań nad włoską literaturą dramatyczną Renesansu i siedemnastowiecznej tragikomedii we Francji i w Anglii przyczyniło się niewątpliwie ogromne dzieło H. C. Lancastra, wybitnego amerykańskiego romanisty zmarłego w roku 1954. Jego kilkutomowa praca pt. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century* (Baltimore 1929—1942) oraz poprzednia *The French Tragicomedy, Its Origin and Development from 1552 to 1628* (Baltimore 1907) wniosły ogromny materiał faktyczny i badawczy do dziejów francuskiego *drame libre* w pierwszej ćwierci wieku XVII i dramatu preklasycznego. Praca ta stała się cennym źródłem dla referowanego tu studium Herricka, który często powołuje się na autorytet znakomitego amerykańskiego romanisty, ale źródłem bezpośrednim były przede wszystkim studia nad włoskimi, francuskimi, angielskimi neoklasycznymi poetykami (Giraldi Cinthio, Robortello, Minturno, Guarini, Scaliger, Buchanan, Franciszek Ogier, Dryden, Johnson). Nie pominął również autor wkładu świeckiego i religijnego późnorenesansowego dramatu krajów protestanckich, czerpiąc obficie ze swej dużej wiedzy z tego zakresu (Georgius Macropedius, *Omnes fabulae comicae*, Utrecht 1552—1553, i Cornelius Schonaeus, *Terentius Christianus*, Cologne 1602—1604). Przebadał sumiennie łacińską, szkolną komedię neoterencjańską (Christian Terence) od czasów Hrosvithy do Crocusa i Kirchmayera, rozszerzając znakomicie perspektywę genezy i rozwoju omawianego gatunku literackiego.

W przedmowie do swej obszernej monografii uzasadnia pominięcie historii tragikomedii hiszpańskiej. Nie przyczyniła się ona, jego zdaniem, do rozwoju tragikomedii francuskiej lub angielskiej. Oddziaływały tu głównie wpływy włoskie. Powołuje się w tej sprawie na autorytatywne opinie Lancastra i Ristine'a (*English Tragicomedy — Its Origin and*

History, New York 1910) oraz na poszukiwania własne: „Krytycznie nastawiony czytelnik może zapytać, czemu tragikomedii hiszpańska została w tej pracy pominięta. Odpowiedź moja brzmi, jak następuje: dramat hiszpański, o ile mogłem sam zauważyć, jak i stosownie do opinii tak kompetentnych uczonych, jak Lancaster i Ristine — wywarł bardzo mały wpływ lub w ogóle nie wpłynął na rozwój tragikomedii zarówno we Francji, jak w Anglii. W okresie gdy autorzy dramatyczni Francji i Anglii zaczęli naśladować lub adaptować sztuki hiszpańskie, teoria i praktyka tragikomedii była już w tych krajach całkowicie ustabilizowana“. Biorąc więc pod uwagę wyjściowy punkt badań autora, zgodny z historycznym i genetycznym potraktowaniem gatunku, właściwą ojczyzną nowożytniej tragikomedii jest renesansowy, półakademicki dramat włoski, który wchłonął w siebie poza elementami tragedii greckiej i rzymskiej na dalszym etapie rozwoju pierwiastki romansowe (*romanesque*) i pasterskie oraz pewne elementy średniowiecznego jeszcze dramatu religijnego i świeckiego wraz z rozpowszechnionymi w Europie północnej motywami neoterencjańskimi.

Szczegółowo i wnikliwie opisywany materiał badawczy w zakresie rozwoju i wpływów tragikomedii włoskiej ukazuje autor w świetle współczesnych teorii i dyskusji literackich, przytaczając nader cenne fragmenty z wypowiedzi Giraldiego (s. 70), Bertany (s. 94), Franciszka Ogier we Francji (s. 197) i Fletchera w Anglii (s. 261). Podkreśla wyraźnie znaczenie twórczości Giraldiego Cinthia w zakresie rozwoju tragikomedii, uważając ją za źródło i wyjściowy punkt jej późniejszego rozkwitu. Znaczenie tego wpływu jest szczególnie ważne w rozwoju włoskiej tragedii drugiej połowy wieku XVI: „It is significant that Giraldi Cinthio was the dominant force in Italian tragedy throughout the second half of the sixteenth century“ (s. 94).

Ogromny materiał badawczy uporządkował autor na tle chronologicznego roz-

woju tragikomedii we Włoszech, Francji i w Anglii. Poprzedził swe systematyczne rozważania dwoma interesującymi rozdziałami: „Klasyczne tło tragikomedii“ oraz „Wkład »chrześcijańskiego Terencjusza« do tragikomedii“ („The Contribution of the Christian Terence to Tragicomedy“). Dalsze tematy to przede wszystkim wpływ i znaczenie „tragicii mieszanej“ Giraldiego Cinthia (*tragedia mista*), tragedii o zmyślonych postaciach i motywach (*de novo et finto argomento*) i tragedii ze szczęśliwym zakończeniem (*tragedia di lieto fin*) na rozwój późnorenansowej tragedii włoskiej, którą rozważa w rozdziale IV. Następnie snuje dociekania na temat tragikomedii pasterskiej (Tasso, Guarini), przedstawia rozwój tragikomedii francuskiej (Hardy, Mairet) i angielskiej (Lyly, Samuel Daniel, John Fletcher, Randolph). W ten sposób w rozdziałach I—VI rozpatrzył wszystkie elementy, które złożyły się na późniejszy rozwój siedemnastowiecznej tragikomedii francuskiej (od Garniera do Corneille'a) i angielskiej okresu elżbietańskiego (Peele, Greene, Chapman, Dekker, Szekspir) aż po najbardziej typowych przedstawicieli gatunku, tj. Fletchera, Beaumonta, Davenanta. Obszerny ten temat rozpatruje w rozdziale VII i VIII (s. 215—322). Zakończenie to interesujący wgląd w rozwój formy mieszanej i jej przemianę w mieszczańską dramę i francuską *comédie larmoyante*.

Pracę swą kończy konkluzją na temat znaczenia tragikomedii w rozwoju form dramatycznych. Dochodzi do wniosku, że tragikomedie była kośćcem i podstawą rozwoju wszystkich mieszanych form nowożytnego dramatu od Cinthia i dramatu pasterskiego Guariniego i Tassa, poprzez tragikomedie francuską i angielską aż do dramatu w. XIX i XX, którego szczytowy rozwój widzi, zgodnie z opinią krytyków amerykańskich, w twórczości Antoniego Czechowa, ścisłe w jego *Wiśniowym sadzie*. W tym zaskakującym sądzie powołuje się na list wielkiego rosyjskiego dramaturga do Sta-

nisławskiej pisany z Jałty 15 IX 1903 r., w którym podkreśla tragikomizm swego dramatu i jego grawitowanie w stronę komedii (s. 320).

Definicja: tragikomedie zestarzała się i straciła znaczenie, ale cała dramaturgia współczesna waha się między tragedią a komedią: „The term is now antiquated, for traditional labels have lost their importance, but most of the significant modern dramas still occupy a middle ground between tragedy and comedy“ (s. 321).

Kompozycja tego obszernego dzieła jest wyrazem metody twórczej pisarza, który przede wszystkim bierze pod uwagę związki genetyczno-historyczne i ukazuje całe zagadnienie pod tym właśnie kątem widzenia. Bardzo obszernie przedstawia kompozycję i treść poszczególnych utworów, analizuje szczegółowo rozwój i przebieg wątków, konwencje motywów i tematów, kształt sytuacji, schematy rekwizytów i scenerii. Podkreśla skomplikowaną fakturę węzła dramatycznego, elementy fikcji i fantazji późnorenansowej tragikomedii, aby na podstawie ścisłych obserwacji wysnuć należyte wnioski. Trzeba dodać, że każdy niemal rozdział kończy autor obszerną konkluzją, rodzajem zwiezłego i niezwykle przejrzystego podsumowania wniosków, co z punktu widzenia dydaktyki uniwersyteckiej ma szczególną wartość.

Ze względu na bogatą treść i monograficzny charakter pracy warto zrobić krótki przegląd ważniejszych rozdziałów, poświęconych przede wszystkim rozwojowi renesansowego dramatu włoskiego. Po omówieniu wczesnorenansowych komentatorów Horacego i Arystotelesa autor analizuje poetykę Robortella i Minturna, który antycypował w pewnym sensie teorie Guariniego. Utorowali oni drogę Cinthiowi i jego tragedii mieszanej. Giral di Cinthio dał w swej „satyrycznej tragedii“ pt. *Egle* początek późniejszemu dramatowi pasterskiemu z końca wieku XVI. Szesnastowieczni komentatorzy Arystotelesa i Horacego powoływali się chętnie na wzmiankę

o „dwojakiej fabule“ w poetykach klasycznych, ale przede wszystkim na *Amfitriona* Plauta i *Cyklopa* Eurypidesa. Nie były to jednakże źródła jedne dla klasycyzujących zwolenników form mieszanych. Autor podkreśla znaczenie neoterencjańskiej *comoedia nova* lub *tragoedia nova*. Crocus w swym słynnym *Józefie* podzielił utwór, zgodnie z przepisami Donata, na protasis (a. I i II), epitasis (a. III) i katastrofę, po której jednakże, zgodnie z dydaktycznymi założeniami dramatu szkolnego, dodał szczęśliwe zakończenie. Podobny *happy end* kończy szkolne dramaty o nawróconych grzesznikach, synu marnotrawnym itp. Twórcy łacińskich dramatów szkolnych przełamali ostatecznie konwencje klasyczne i przyczynili się w znacznym stopniu do rozwoju nowożytnej tragikomedii, choć nie używali tych definicji. *Nova comoedia sacra* nie pozostała wg Herricka bez wpływu na rozwój włoskiej literatury dramatycznej wieku XVI i chociaż różna pod względem tematyki, zbliżała się coraz bardziej do typu „gadtunków mieszanych“, zachowując zewnętrzne cechy klasycznej tragedii (podział na protasis, epitasis, katastrofę, chóry w stylu greckim lub w stylu Seneki).

Klasycyzujący dramat włoski w pierwszej połowie w. XVI rozwijał się dwutorowo: jako neoklasyczna tragedia grecka (Trissino, *Sofonisba*, 1515) oraz jako tragedia rzymska.

Tragedię w duchu łacińskim reprezentował Giral di Cinthio (*Orbecche*, 1541). Trzymał się ściśle podziału na akty, chór nie mieszał się do dialogów i występował zawsze na końcu aktu. Ale poza konwencjami formalnymi oddziaływał Seneka przede wszystkim na rozwój tematyki: burzliwe eksponowanie wątków miłosnych, zbrodni, ostrych i krwawych konfliktów. Giral di nie użył nigdzie w stosunku do swej twórczości określenia „tragikomedie“, a jedynie traktował ją jako *tragedia mista*. Podkreślał jej trzy zasadnicze cechy: 1. fikcyjność fabuły,

2. szczęśliwe zakończenie, 3. romantyczna miłość.

Erotyczny charakter wątków miłosnych, motywy incestu itp. przenikały nawet do tragedii o tematyce biblijnej — jak w słynnym dramacie Lodovico Dolce *Marianna* (1565) — oraz do wielu innych utworów dramatycznych drugiej połowy w. XVI, które Herrick szczegółowo i sumiennie przebadął i przeanalizował. Mimo to wydaje się, iż nie rozwiązał i nie wyjaśnił w sposób dostateczny sprawy zanikania regularnej tragikomedii włoskiej na rzecz rozwoju i rozkwitu dramatu pasterskiego, który stał się najbardziej popularną formą tragikomedii na przełomie wieku XVI i XVII. Stwierdzając ten fakt nie wyjaśnia jego przyczyny: „The answer seems to be in the parallel development of pastoral drama, which flourished in Italy during the second half of the XVIth century. This popular Italian pastoral drama was tragicomic“ (s. 122). Powołuje się tu na rozprawę Angela Ingenieri (*Della poesia rappresentativa*, 1598) i jego pochwałę sielskiej scenerii, łagodnej atmosfery, bukolicznych postaci, czystej miłości i szlachetnych obyczajów, właściwych dla każdego wieku, nie obrażających niczyich uczuć. Herrick podkreśla obyczajowy konserwatyzm cytowanego autora, nie bierze jednak pod uwagę wpływów kontrreformacji i ostrej cenzury kościelnej, która niewątpliwie zaciążyła na dalszym rozwoju „tragedii mieszanej“ o jaskrawych elementach erotycznych.

Nowy dramat pasterski odbiegał już od elementów sensacyjności i grozy — schematów zaczerpniętych z Seneki. Propagował zwycięstwo dobra nad złem, cnotę, eksponował elementy baśniowo-mitologiczne, komplikował wątki miłosne, ustanawiał zwycięstwo miłości czystej i szlachetnej, zwalczającej wszystkie przeszkody. Ten nowy kształt tragikomedii pasterskiej był dziełem Tassa i Guariniego. W jej schemacie konstrukcyjnym odgrywała rolę zasadniczą nagła

i zaskakująca odmiana losu, oczywiście zmiana szczęśliwa.

Sceny tragiczne (*tutta tragica*) przeplatały się ze scenami wesołymi (*tutta allegria*). Często występowały jak w *Pastor Fido* (1591) motywy zaczerpnięte z Eurypidesa i Sofoklesa. Ponadto Guarini wprowadził cztery rodzaje chórów (pasterze, nimfy, łowcy i kapłani) oraz prolog na wzór Terencjusza, nie wiążący się z akcją. W obszernej apologii *Wiernego pasterza*, liczącej przeszło 200 stron, klasyfikuje swój utwór jako trzeci rodzaj dramatyczny — tragikomedię. Operuje argumentami zaczerpniętymi z poetyki klasycznej, ale przede wszystkim powołuje się na Sofoklesa, Eurypidesa, Plauta i Terencjusza, jak np.:

1. W *Królu Edypie* następuje rozwiązanie węzła dramatycznego przez niewolników;

2. Eurypides w *Cyklopie* przemieszał sceny grozy, niebezpieczeństw czyhających na Ulisesa z pijaństwem Cyklopa;

3. Plaut w *Amfitrionie* pomieszał wzniosłość bogów z grubiaństwem niewolników;

4. Arystoteles w *Poetyce* wspominał o podwójnym rozwiązaniu węzła tragicznego (fabuły mieszane).

W ten sposób usankcjonował niejako Guarini zasadę „gatunku mieszanego“.

Tasso i Guarini wywarli, zdaniem prof. Herricka, najsilniejszy wpływ na rozwój francuskiej tragikomedii pasterskiej pierwszego trzydziestolecia wieku XVII. Hardy i Mairret stworzyli we Francji jej udoskonalony i zharmonizowany kształt sceniczny. Przejęli od twórców włoskich podwójne i potrójne intrygi miłosne, które rozwijali według wzorów terencjańskich. Sceneria skał, lasów, dziwów, pieczar i potworów pochodzi częściowo z romansów rycerskich, częściowo z Owidiusza. Diana, satyr, zła wróżka, czarodziej — oto stałe niemal postaci pasterskiego dramatu. Hardy starał się zbliżyć dialog do rzeczywistej rozmowy, ograniczył chóry pasterzy do ostatniego z trzech aktów dramatu. Mairret rozumiał doskonale istotę dramatu paster-

skiego. Stworzył też jego teorię i przedstawił ją we *Wstępie* (*Préface*) do swej tragikomedii pt. *La Sylvanire ou la Morte Vive* (1631), osnutej na motywach *Astreï d'Urfégo*. Herrick uważa *Sylvanirę* Maireta za najwyższe osiągnięcie francuskiego dramatu pasterskiego, który pod naporem geniuszu Corneille'a, Racine'a i Moliéra stracił rację bytu.

Ze słynną *Sylvanirą* mogła swego czasu konkurować jedynie tragikomedii Garniera *Bradamanta*, zbliżająca się w swej konstrukcji do preklasycznego dramatu francuskiego (jedność czasu).

Sumienne przebadanie rozwoju tragikomedii we Francji w oparciu o słynne dzieło Lancastra nasuwa czytelnikowi szereg skojarzeń w sprawie wpływów pasterskiego dramatu na początkową twórczość Corneille'a i praktykę skomplikowanych intryg dramatycznych, szybkiej i nagłej odmiany losu jako pozostałości „form mieszanych” i tragedii ze „szczęśliwym zakończeniem”.

Przegląd dramatu pasterskiego w Anglii w epoce elżbietańskiej prowadzi od Spencera, Peela, Greena, Dekkera do elementów bukolicznych w twórczości Szekspira. Prof. Herrick kojarzy z tragikomedią pasterską przede wszystkim *Jak wam się podoba*, *Opowieść zimową*, *Burzę*, *Cymbelinę*. Wskazuje na trudności kwalifikowania dramatów Szekspira już w pierwszym wydaniu jego dzieł. Jednakże większość jego utworów poza tragediami to utwory o charakterystycznych rysach tragicznej komedii, tragedii ze szczęśliwym zakończeniem lub tragikomedii pasterskiej. „One may observe in Shakespeare the development of English tragicomedy from tragical comedy to a tragicomedy very like tragedy with a happy ending and to a tragicomedy very similar to a pastoral tragicomedy” (s. 249). Ukształtowanie dramatyczne, intryga komediowa, przebieg akcji zmierzającej do szczęśliwego zakończenia, nagła odmiana losu, „czarne charaktery”, walka o miłość, kobiety w męskim przebraniu — oto zasadnicze cechy elżbietańskiej tragikomedii, której wpły-

wom uległ Szekspir dając jej poetycką, jedną w swoim rodzaju obróbkę.

Tragikomedii osiąga swój kulminacyjny punkt rozwoju w twórczości Fletchera, a następnie Davenanta. Ostatnim etapem jej istnienia były osiemdziesiąte lata wieku XVII — twórczość i założenia teoretyczne Drydena. Znika ona z pola widzenia teatru XVIII w., aby ustąpić miejsca sentymentalnej komedii Cibbera i Steela, nie liczącej się również z regułami klasycznymi, podobnie jak cały angielski *drame libre*, „kroniki” i „historie”.

„Formy mieszane” uznane zostały i przez Samuela Johnsona w jego *Dykcyjonarzu* i słynnym wstępie do dzieł Szekspira (1765 r.). Były one według tego znakomitego teoretyka zawsze „bliższe naturze”.

Rozważaniami na temat poetyki osiemnastowiecznego dramatu mieszczańskiego we Francji — poprzez Merciera, Diderota i Beaumarchais'go — kończy prof. Herrick swą monografię, wzbogacając naukową bibliografię o cenną pozycję z dziedziny historii i teorii dramatu.

Wanda Lipiec, Łódź

W. Surwillo, ŻIŻŃ OBRAZA. „Woprośy Litieratury”, 1960, nr 10, s. 13—31.

Wydaje się celowe zwrócić uwagę na ten rozmiarami niewielki szkic teoretyczno-krytyczny właśnie teraz, gdy toczy się charakterystyczna i bardzo będąca na czasie dyskusja o zrozumiałości i niezrozumiałości poezji, o świadomym dekomponowaniu dużych form epickich w kontrowersyjnej powieści—antypowieści, w ocenach utworu literackiego: „dla snobistycznych wtajemniczonych” czy dla „ludzi”. Kiedy obraz zawarty w utworze literackim — nawet niezależnie od gatunku literackiego — jest „żywy”, a kiedy pusty i „martwy”.

O tej sferze zagadnień mówi się (w otoczu argumentów filozoficznych, semantycznych, formalnych i światopoglądowych) w pracach specjalistycznych: „istota dzieła literackiego”, „sztuka interpre-