

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 *Astrei d'Urfégo*. Herrick uważa *Sylvanirę* Maireta za najwyższe osiągnięcie francuskiego dramatu pasterskiego, który pod naporem geniuszu Corneille'a, Racine'a i Moliera stracił rację bytu.

Ze słynną *Sylvanirą* mogła swego czasu konkurować jedynie tragikomedii Garniera *Bradamanta*, zbliżająca się w swej konstrukcji do preklasycyzyzmu 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, jedyną 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 *Dykcjonarzu* 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. „Woprosy Literatury“, 1960, nr 10, s. 13—31.

Wydaje się celowe zwrócić uwagę na ten rozmiar 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 otoczeniu argumentów filozoficznych, semantycznych, formalnych i światopoglądowych) w pracach specjalistycznych: „Istota dzieła literackiego“, „sztuka interpre-

tacji"; ta problematyka zaprzęta uwagę poetów, publicystów, pisarzy i krytyków. W utworze *W obronie wiersza* pisze A. Słonimski („Nowa Kultura“, XII, 1961, nr 2): „Gdy modny bełkot snobistycznej blagi Krytyk zaciemnia kadzidlany dymem, Doszło do tego, że aktem odwagi Jest wiersz napisać z rytmem, s e n s e m, rymem. [...] Poeto, szukaj słowa, co nie ludzi. Znajdź to jedyne, trafne, które przy tem Łączy się z rymem jak lont z dynamitem, A może wiersz napiszesz. Wiersz dla ludzi“ (podkreślenia recenzenta). A J. Putrament w felietonie *Antyżycie* („Nowa Kultura“, XI, 1960, nr 51—52) konkluduje: „Właśnie się zabrałem do propowieści: coś między Weysenhoffem a Rodziewiczówną. Nie macie pojęcia, co za zaba-wa! Ile wrzuseń artystycznych przeży-wam, ilekroć trafię w pejzaż albo w nastrój bohaterki! Wrzuseń, których sednem jest sprawdzalność. Wolicie rze-czy niesprawdzalne? Dopatrujecie się w nich »propozycji intelektualnych«? Bardzo dobrze, bierzcie sobie całe anty-życie. Ja biorę tę resztę“.

Jak więc widać, toczy się kampania o rzecz niebagatelną! Zaznaczyć przy tym należy, że chodzi nie tylko o bez-względną sprawdzalność danego zesta-ru werbalnego czy sytuacyjnego, ale i o skuteczność i celowość wprowadzone-go obrazu w ogóle. Na tym właśnie tle dochodzi niejednokrotnie do dość zasad-nicznych kontrowersji między recenzen-tami i krytykami w dyskusji o literacką rangę danego utworu. Obraz jako ilu-stracja tezy, obraz związany, obraz luźny, obraz aluzyjny, obraz skojarzenio-wy, obraz oderwany... oto charaktery-styczne szczeblowanie kwalifikacyjne prowadzące do bardziej oceniających i określających stwierdzeń: obraz jasny lub niejasny — idea czytelna lub uwikłana w najprzeróżniejsze ewentualno-sci.

Autor szkicu będącego punktem wyj-scia dla tych rozważań stwierdza na wstępie, na przykładzie kilku współczes-nych utworów radzieckich (zbiory opo-

wiadań S. Nikitina, W. Rewunowa, N. Woronowa, N. Tarasenkowej), duże rozbieżności w ocenach krytycznych właśnie z punktu widzenia jednoznacz-ności, jasności, celności i ważności zawar-tych w tych opowiadaniach myśli. Wyda-wałoby się — rzecz zupełnie zrozumiała w doświadczeniach i praktyce krytyki literackiej. Ale równocześnie sprawa za-stanawiająca i skomplikowana: z jakie-go punktu widzenia należy rozpatrywać zaprezentowane w utworze obrazy; nie tylko z punktu widzenia formalnie ro-zumianej konwencji literackiej, ale prze-de wszystkim ze stanowiska danego ga-tunku literackiego narzucającego okre-słońne widzenie rzeczywistości, a wreszcie, co jest szczególnie ważne — z uwagi na przystawalność obrazu do przyjętej po-stawy myślowej, do podstawowej idei utworu.

Autor wychodzi z słusznego założe-nia, że żadna formuła, teza artystyczna, prawidło czy przepis nie są „niebezpieczne“ dla utworu literackiego, pod warun-kiem, że myśl w utworze zawarta sama staje się obrazem, że zasadnicza „teza“ utworu jest „krwią i ożywiającym so-kiem“ obrazu. Urok i powab utworu nie mogą być zagrożone niebezpieczeństwem płaskości i płytkości, o ile myśl i adekwatny obraz wynikają z życia, życiem się legitymują i posiadają walor spraw-dzalności. Jest rzeczą naturalną, że sprawdzalność ta nie musi się mieścić w kategoriach wąsko i ciasno rozumia-nego empiryzmu; może ona wynikać z utworu w sposób pośredni, znaleźć swe uargumentowanie w naszych wewnętrz-nych doświadczeniach. Autor domaga się od pisarza powtarzania tych wielorakich doświadczeń: „oto ogromny bezmiar ży-cia — dziedzina ideowego kształtowania i wychowania człowieka, formowania świadomości pod wpływem idei, ideowy trud całego społeczeństwa — tak często zaniedbywany przez artystów. A przecież właśnie w tej dziedzinie ileż materiału dla nowatorskich poszukiwań artysty!“

W utworze literackim panować musi jedność i zgodność myśli-idei z obrazem.

Jasność i celność obrazu zależy od bardzo istotnego czynnika: jeśli obraz pomimo w pełni indywidualnego charakteru posiada swe korzenie w kategoriach i prawach społecznych, jeśli nie jest pustym wymysłem, lecz czymś właściwym dla ludzkiego przeżycia, jeśli w kształcie jednostkowym załamuje się perspektywa zbiorowości, wówczas obraz żyje i posiada pełną czytelność, sens artystyczny, wymowę zwielokrotnioną.

Szkic literacko-krytyczny Surwiłły jest bardzo na czasie właśnie dlatego, że dyskusję i rozważania estetyczno-formalne przesuwają w kierunku rozważań głębszej natury, nie tracąc wszakże z oczu kryteriów czysto literackich. Domaga się bezspornej sprawdzalności w aspekcie estetyczno-ideowym i estetyczno-społecznym, żąda celowości artystycznej i zdolności szerokiego oddziaływania na tych wszystkich, którzy żyją w konkretnym świecie, myślą i odczuwają.

Jan Trzynadłowski, Wrocław

Juan Goytisolo, PROBLEMAS DE LA NOVELA, ENSAYO, Barcelona 1959, Ed. Seix Barral, S. A., s. 141.

Wszystkie eseje młodego (ur. w Barcelonie 1931) powieściopisarza i krytyka, mieszkającego obecnie w Paryżu, dotyczące zagadnienia powieści, zebrane w tym niewielkim, a ważkim tomiku, mają jeden wspólny punkt widzenia: motywację społeczną.

Autor nie usiłuje dać jakiejś nowej teorii, lecz własne wywody o powieści współczesnej ilustruje przykładami, a w szczególności stara się obalić teorię Ortegi y Gasset. Dla egzemplifikacji dwóch wybitnych pisarzy pokolenia roku 98 (*los maestros del noventa y ocho* — 1898, data utraty reszty kolonii amerykańskich): Unamuna i Baroji.

Są dwa sposoby pisania powieści (nazywa je Goytisolo *las dos vertientes de una obra literaria*, niejako dwa oblicza dzieła literackiego). Są powieści przedstawiające niby panoramę epoki, za-

mkniętą w sferze konwencji literackiej. Inne szukają swej racji bytu poza literaturą i chcą odpowiedzieć na pytania człowieka współczesnego narzucając czytelnikowi własne zdanie. Baroja, podobnie jak Faulkner, Tolstoj czy Stendhal, daje w swoich powieściach rozległy obraz czasu, ożywia nieskończoną ilość istot, a kryjąc się za nimi, ukazuje swoistą wizję świata. Idee wyrażone są zawsze funkcją danych charakterów czy temperamentów.

Unamuno, o mniejszej inwencji, a silniejszej osobowości od Baroji, usiłuje odpowiedzieć na pytania współczesnego człowieka i posługuje się powieścią dla wyrażenia własnych poglądów. Nie usuwa się w cień świata, który stwarza, ale kolejno we wszystkich dziełach daje nową wersję własnych idei. Wciąż właściwie opowiada o sobie, nie pozwalając czytelnikowi na obiektywną kontemplację i własny sąd.

Baroja, jak każdy prawdziwy powieściopisarz, stworzywszy postacie swego dzieła, pozostawia je ich losowi, a naszemu osądowi. Mimo to ani Baroja nie może być oskarżony o płytkość, ani wszechświat Unamuna nie jest ograniczony i egocentryczny.

Ortega y Gasset nie ma racji twierdząc, że powieść skończyła się. Przeszła tylko silną ewolucję. Powieść psychologiczna *par excellence* (Proust) była etapem rozwoju, a dzisiaj jest istotnie przestarzała, tak jak termin psychologia zmienił znaczenie. Inna jest dzisiaj wizja człowieka, zmieniło ją kino, powieść amerykańska — drobne zagadnienia psychologiczne przestały interesować.

Powieść jako gatunek literacki wzbożyciła się, powiększyła swoje możliwości. Wymaga jednak nowej techniki. Wciąga w orbitę zainteresowań nieskończoną ilość osób, dotychczas nie dopuszczanych do głosu (Gide, Dos Passos i in. pisarze amerykańscy). We Francji oparto powieść o behawioryzm, tj. konwencję uważania za realne w życiu człowieka lub zwierzęcia tego, co można zaobserwować z zewnątrz. Metodę obiek-