

nowość zjawisk. Od czasu epicznego film przeszedł w ten sposób od czasu dramatycznego, co było możliwe właśnie dzięki stworzeniu „dystansu percepcyjnego”. Z kolei Rajnošek rozważa możliwość stworzenia filmu lirycznego, który wymaga likwidacji owego dystansu, rozpiętnięcia się widza w teraźniejszości. Przy obecnym stanie technicznym — według autora — można mówić jedynie o występowaniu żywiołu lirycznego w filmie, co jednak nie wyklucza powstania filmu lirycznego w przyszłości. Film bowiem swój charakter liryczny, dramatyczny czy epiczny zawdzięcza nie tworzywu, lecz talentowi i zamiarom twórcy.

Drugi autor tego działu, Zdeněk Smejkal, kontynuuje w pracy *Počátky estetické orientace v historiografii českého filmu* swe poprzednie badania, poddając ocenie twórczość krytyczną Jana Kollára, Otty Rádlá oraz Jaroslava A. Urbana.

I w tym tomie „Otázek” bogato prezentuje się dział materiałów, atrakcyjności zaś dodaje publikacji pokaźny dodatek ikonograficzny.

„Otázky divadla a filmu” wydawane przez Uniwersytet im. J. E. Purkyniego w Brnie dzięki różnorodności zamieszczonych w nich studiów specjalistycznych (teoria teatru i filmu, historia tych dziedzin sztuki, zagadnienie pogranicznych form dramatycznych itp.) stanowi ważny wkład w rozwój wiedzy o teatrze i filmie. Wartość publikacji podnoszą jeszcze zamiary poszerzenia pola penetracji nie tylko o nowe aspekty, ale także o nowe tereny (np. estetyka telewizji). Dzięki tym walorom znaczenie „Otázek” daleko wykracza poza granice jednego państwa.

Krystyna Kardyni-Pelikánová, Brno

Norman Page, *THE LANGUAGE OF JANE AUSTEN*, Oxford 1972, Basil Blackwell, ss. 208.

Norman Page, profesor Uniwersytetu Alberta (Edmonton, Kanada), jest anglistą, zainteresowanym głównie war-

stwą językową klasycznej powieści angielskiej. Uzyskał stopień doktora w Leeds na podstawie dysertacji o dialogach w powieści Dickensa. Uniwersytet w Leeds ma poważne osiągnięcia w dziedzinie badań lingwistycznych, teorii i krytyki literackiej. Badaniom tym patronuje prof. S. Ullman, znakomity filolog i historyk literatury, wybitny krytyk i romanista. Środowisko uniwersyteckie niewątpliwie wywarło duży wpływ na metodę badawczą Normana Page'a, który skoncentrował ostatnio swoje zainteresowania wokół twórczości powieściopisarki z przełomu XVIII i XIX w. — Jane Austen (1775—1817). Zdaniem autora zasugerowała mu ten temat praca Marii Lascalles *Jane Austen and Her Art* (1939). Krótki rozdział o stylu i języku tej świetnej powieściopisarki stał się dla N. Page'a bodźcem do bardziej już zaawansowanych i nowoczesnych poszukiwań.

Angielska powieść XIX w. przeżywa obecnie swój renesans w badaniach naukowych i czytelnictwie. Miarą popularności J. Austen jest m. in. ekranizacja telewizyjna jej powieści *Emma* (1972).

Opinia współczesnej krytyki literackiej stawia J. Austen w rzędzie najwybitniejszych przedstawicieli angielskiej powieści, a skrajni wielbiciele jej talentu i nowatorstwa w zakresie warsztatu i techniki pisarskiej czynią z niej poprzedniczkę Henry Jamesa, Catherine Mansfield, a nawet Virginii Woolf! Jest w tych ocenach niemało przesady, czego dowodem są sprzeczne opinie o tej pisarce: „klasyk małego formatu”. Jednakże jej dzieła wykazują wiele żywotności, co zwraca uwagę badaczy.

W czym N. Page dopatruje się miary jej powodzenia i popularności?

Odpowiada na to we wstępie swego studium: „It will be argued that the triumph of the novels to a large extent is a triumph of style [...]. Jane Austen's greatness lays in exploiting the distinctive strenghts of the English language as she found it” (s. 9).

Zaszło tu interesujące zjawisko twór-



cze, gdyż J. Austen jest w swoim literackim tworzywie jednocześnie konserwatystką i nowatorką. Jako zwolenniczka teorii i praktyki Samuela Johnsona opiera się — jeśli chodzi o słownictwo — w dużym stopniu przemianom językowym swej epoki, jednocześnie tworzy nowe konstrukcje składniowe w zakresie narracji i form podawczych. W swym konserwatyzmie językowym nie jest jednak uparta. Przenikają do niej uroki poezji Wordswortha, zwłaszcza w ostatniej fazie twórczości powieściowej (*Persuasion*, wyd. 1918). Zwrócili również na to uwagę inni badacze — K. C. Phillips i K. Krober; o wyborze słownictwa i przemianach leksykalnych zdecydował jej smak, zdrowy rozsądek, inteligencja i twórcza indywidualność. Jakie czynniki ukształtowały i rozwinęły talent językowy pisarki oraz wzbogaciły styl jej powieści?

Język J. Austen tkwił głęboko w warstwie słownej jej środowiska, ówczesnego angielskiego ziemiaństwa (*gentry*), w jego kulturze, w sposobie bycia, przyzwyczajeniach i poglądach moralnych. J. Austen jest racjonalistką, moralistką, wnioskującą głęboko w ludzkie postęпки, w sposób myślenia, odczuwania i działania. Socjologiczne i psychologiczne wywody N. Page'a są przekonujące; postawa moralna autorki odegrała olbrzymią rolę w dziedzinie wyboru tematyki i stylu. Zasadniczym rysem tego stylu jest świadomość językowa autorki unikającej zarówno afektacji i przesady współczesnych jej epigonów Richardsona, jak i modnych regionalizmów, prowincjonalizmów i wulgaryzmów językowych. Dowody tej świadomości odnajduje Page w korespondencji i w licznie cytowanych fragmentach powieści. Jest to wyczelowany język wysoce kulturalnego środowiska, a jednocześnie język kolokwialny tego środowiska. Umiejętność dobrej, żywej i poprawnej konwersacji była wówczas nie tylko przedmiotem talentów towarzyskich, ale i pewną oceną osobowości. Dla J. Aus-

ten, podobnie jak dla XVIII-wiecznych racjonalistów angielskich, język i styl to sposób myślenia oraz sposób bycia człowieka. W wypowiedziach postaci powieściowych odnaleźć można ich bezpośrednią charakterystykę, bez komentarza, samorzutnie i niemal spontanicznie. W języku tkwią elementy oceny człowieka: aprobata, humor, ironia, a nawet parodia w stosunku do ludzkiej przeciętności, małości, taniego snobizmu i zakłamania.

N. Page podkreśla osobisty, indywidualny stosunek J. Austen do języka. Doskonaliła go przez wnikliwe studia, zamiłowanie i zainteresowanie, w czym bardzo poważną rolę odegrały publikowane ówczesnie słowniki, zwłaszcza zaś dykcjonarz dra S. Johnsona oraz wydawane przezeń czasopisma "The Idler" i "The Rambler". Ulubionymi jej pisarzami byli Fielding, Sterne i Richardson. W tych kręgach literatury kształtował się styl powieściowy Jane Austen. N. Page określa język pisarki jako „język wyboru” (*the best chosen language*). Rozwija tę tezę w drugim rozdziale swej pracy. Autor przedstawił najbardziej charakterystyczne i typowe zjawiska wyłowione z kontekstów i z zestawień frazeologiczno-składniowych. Przekazuje czytelnikowi znakomitą konkretność tego języka, przedstawia znakomitą umiejętność bezpośredniego samookreślenia charakteru i usposobienia osoby mówiącej. Całość obrazu narzuca się tu samorzutnie. W przeciwieństwie do późniejszych przedstawicieli powieści obyczajowej (Thackeray, Dickens) liczba epitetów, wyrażen przymiotnikowych określających zewnętrzną stronę postaci jest stosunkowo niewielka. Zachodzi w ten sposób ciekawy proces stosunku narracji i opisu. Autorka nie kreśli portretów, lecz kładzie nacisk na zachowanie i sposób bycia. Wygląd zewnętrzny pozostawiony jest niemal całkowicie wyobraźni czytelnika, natomiast wyrazista staje się sylwetka duchowa, wnętrze człowieka. Pod tym względem odbiega J. Austen całko-



wicie od XVIII-wiecznej tradycji powieści angielskiej.

Autor informuje o zmianach, które zaszły w tym okresie w dziedzinie słów i znaczeń, składni oraz stylu. Uwzględnia przy tym, co jest bardzo istotne, ówczesną interpunkcję. Zastanawiając się nad cechami dokonanego przez autorkę wyboru leksykalnego używa definicji Ullmana — *key note* — a więc jakiejś szczególnej tonacji językowej, która określa w sensie jakościowym ogólny charakter stylu. Dobór wyrazów, kształtowanie całości zgodne jest z tym zasadniczym kluczem, tonacją stylistyczną i myślową. Są to w tym wypadku pewne jednostki językowe, jak *taste and judgement*, *amiable*, *respectable*, *civility*, *good will*, *benevolence*, *temper*. Te jakościowe określenia — *key notes* — sumują się nieraz w jednostki dłuższe o charakterze epigramatycznym, jak np. uwaga o zachowaniu p. Bates w powieści *Emma*: „She is a standing lesson how to be happy”.

Jedną z cech charakterystycznych jest niezwykła konkretność tego języka. Dobór wyrazów określa zarówno usposobienie człowieka, jak i jego pozycję społeczną czy zainteresowania: „The great abstract nouns of the classical English moralists are unblushingly and uncompromisingly used” (s. 60). Zasięg leksykalny autorki wykazuje, w jakiej mierze brała pod uwagę zmiany znaczeniowe określające również postawę moralną i sposób bycia, lecz nie dotyczące powierzchowności — a więc określenia takie, jak *agreeable*, *amiable*, *gallant*, *curteous*, *civil*, *easy manners*, *open tempered*, *sweet-tempered*. Określenia te w kontekście przedstawiają cały system i hierarchię wartości moralnych. Page odnalazł około 46 takich epitetów i synonimów stanowiących *key notes* jej języka. J. Austen używa określeń w duchu komentarzy dra S. Johnsona, np. *respectable* „worthy of respect by reason of moral qualities”. W tym samym Johnsonowskim duchu używa słów *under-*

*standing* i *knowledge* — dzisiejsze *intelligence*. Wielokrotnie używa słowa *clever* w takim znaczeniu, w jakim dzisiaj stosuje się przymiotniki *prudent*, *rational*, *sensible*, określające walory umysłu i kultury duchowej. Wyraz *temper* użyty w różnych odcieniach znaczeniowych, jak *open temper*, *sweet temper*, zbliżony jest do znaczenia *benevolence*. Bo też *benevolence* określa autorka w sposób wartościujący jako stopień wyższy od rzeczownika „przyjaźń”: „*benevolence is more than friendship*”. Stawia więc życzliwość w szeregach najwyższych wartości moralnych. Używa rzadko mocnych określeń, jak np. *cruel*. Ze słownika romantycznego zapożycza wyrazy: *melancholy*, *agony*, *romantic rocks*, *lovely*. Pojawiają się one w opisie kryzysów duchowych bohaterów lub we wspomnieniach z Lyne Regis district, odczuwanych w sposób romantyczny i malarzski. Retoryka i przesada w konstrukcjach słownych pojawia się jedynie w celach parodystycznych (pastor Collins w *Pride and Prejudice*).

Decydującą rolę w tym najlepszym dorobku wyrazów odegrała dbałość o precyzję semantyczną, komunikatywność i dźwięczność. Należy zgodzić się z Page'em, że w warstwie językowej tkwią bezsprzeczne zasługi pisarskie J. Austen i że one odegrały znaczną rolę w rosnących zainteresowaniach jej twórczością. Jej „wewnętrzne ucho” kontroluje w równym stopniu strukturę składniowo-stylistyczną, jak słowa i znaczenia. W oszczędnej narracji odautorskiej dąży do ograniczenia komentarzy, do stworzenia pozorów obiektywizmu, zbliżenia fikcji powieściowej do pozorów prawdy i rzeczywistości. Można by powiedzieć, że jest pod tym względem jakby poprzedniczką Flauberta: w jej „obiektywnym” przekazie płynie nurt osobistego przeżycia i refleksji. Stwarza to pewnego rodzaju wielowarstwowość narracji, wpływa na struktury składniowe i wewnętrzny ruch obrazów, które Norman Page określa jako „*vision in action*”.



Chodzi w tym wypadku o dynamikę wyobrażeń. Wraz z rozwojem techniki pisarskiej buduje zdania długie i wieloczłonowe, złożone z kilkudziesięciu, a nawet większej liczby wyrazów, konstrukcje te zachowują jednak klasyczną jasność, jedność jej ulubionych zdań krótkich i treściwych, przyspieszających znacznie ruch obrazów, wyobrażeń i refleksji. Styl osiąga dzięki temu swą dynamiczność i epigramatyczną zwięzłość. Mimo skłonności do Johnsonowskiej trójdzielnej konstrukcji odnajduje Page w jej składni elementy zbliżające ją do nowoczesnej, luźniejszej budowy języka artystycznego. Ponadto jest jej proza świetnie zrytmizowana, ma naturalny rytm głosu osoby mówiącej. Norman Page, przeciwnik metody statystycznej w badaniach językowych, ilustruje swe tezy wykresami pokazującymi wzniesienia i spadki, miejsca, które określa jako "key-sentence", podobnie jak słowa-klucze w warstwie leksykalnej języka. Uzasadnia swe tezy graficznie, broniąc autorki przed zarzutami monotonii, które stawiał jej Herbert Reeds. Wielokrotna zmienność form podawczych, a przede wszystkim mowy pozornie zależnej, pozornie niezależnej, zdań urywanych itp. zbliżają autorkę już w pełni do nowoczesności. Struktury trójczołowe ulegają rozbiciu prawdopodobnie pod wpływem ulubionego pisarza J. Austen, Richardsona. Konstrukcje syntaktyczne jasno sugerują artystyczne intencje autorki. Obserwujemy przejścia od chłodnych rozważań i równoległego toku struktur składniowych do emocjonalnych kryzysów, zdań urywanych oraz inwersji. Krystalizuje się wyraźna skłonność do dialogu i udratyzowania monologu. Stąd stosunkowa łatwość adaptacji telewizyjnej, filmowej czy teatralnej.

Twórczość autorki przeszła zwycięsko przez te trzy formy przekazu. Początek powieści *Pride and Prejudice* jest właściwie gotowym scenariuszem. Toczący się dialog przypomina technikę późniejszej komedii obyczajowej. Jest to typowy

wy dialog powstający spontanicznie z króciutkich uwag odautorskich, przypominających tekst poboczny utworu dramatycznego. Charakterystyczny jest tu brak wskazówek paralingwistycznych, jak opis gestu, kostiumu, mimiki itp., spotykane tak często u Richardsons, później u Thackeraya czy Dickensa. Zmienność składni i form podawczych ożywia akcję powieściową, przyspiesza lub zwalnia tempo, urozmaica tonację. Postaci w powieściach autorki są bardziej „słyszalne” niż „widzialne”. Unikanie zbyt długich opisów to równocześnie ucieczka od banału i rozwlekłości. Truizmy, utarte zwroty itp. są tu starannie eliminowane. Tę obawę przed banałem wyraża autorka bezpośrednio w listach do siostry Kassandry i rodziny. Dlatego też bardziej sugeruje niż opisuje, aktywizując tym samym wyobraźnię czytelnika. Różni się od Dickensa, który poprzez słowa i „tekst poboczny” pokazuje różnice między pozorami a istotną treścią poczyną i charakterów. J. Austen w tych wypadkach operuje ironią tkwiącą w samym dialogu, w strukturach cytatów, przytoczeń i w całej złożonej warstwie różnorodnych wypowiedzi.

N. Page pokazuje, w jakiej mierze opierała się na tradycji, o ile przyswajała współczesność i jaki był dobór neologizmów. Osobny rozdział poświęca technice listu. Wzorem dla autorki był tu Richardson, ale J. Austen modyfikuje go zgodnie z własnymi zamierzeniami. Ten XVIII-wieczny chwyt techniki pisarskiej ulega tu różnorodnym przekształceniom. Wiadomo, jak bogata była funkcja listu w powieściach epistolograficznych. J. Austen wplata listy w tok narracji, nadaje im charakter informacyjny, nie zaś psychologiczny. Nie ma w nich uczuciowej rozlewności, ale nie są też ani oschłe, ani chłodne. Dotyczą przede wszystkim obserwacji świata zewnętrznego, wydarzeń i spostrzeżeń uchwyconych na żywo. Słownictwo jest bardziej swobodne, składnia luźniejsza. Narracja, żywa i potoczna, przypomina



rodzinną korespondencję J. Austen, która była jej szkołą pisarską. Wczesne swe utwory, jak *Love and Friendship*, określała jako seryjne listy powieściowe (*novels in series of letters*).

Dokładne prześledzenie rozwoju pisarki nie jest możliwe ze względu na nie ustaloną dotychczas chronologię jej utworów. Bardzo dokładne badania nie dały zadowolających wyników, gdyż juvenilia czytane w kręgu rodzinnym nie mogą służyć za źródło informacji bibliograficznych. Autorka nie mogła się zdecydować na obranie „zawodu” pisarskiego. Domatorka i miłośniczka życia w kręgu rodzinnym, nie lubiła rozgłosu. Powściągliwa z natury i dyskretna, nie chciała eksponować własnej osoby. Stąd luka w informacjach osobistych i chronologii utworów.

Problem form pośrednich między powieścią epistolograficzną a narracją od autorską znikł, niestety, na zawsze z pola widzenia zainteresowanych jej twórczością krytyków i teoretyków literatury. W wielu jej powieściach można zaobserwować pozostałości techniki epistolograficznej, ale chodzi tu raczej już o rolę listu jako skrótowej formy narracji.

Podsumowując w zakończeniu swoje wnioski N. Page potwierdza punkt wyjściowy i tezę o wartościach stylistyczno-językowych Jane Austen. Wydaje się jednak, że nie jest to jej walor jedyny. Należy również do klasyków w zakresie kompozycji fabuły i innych składników konstrukcji powieściowej.

Wanda Lipiec, Łódź

Ralph Berry, *THE ART OF JOHN WEBSTER*, Clarendon Press: Oxford University Press 1972, 174 pp.

Dr Berry's book is one of those close studies of the English Renaissance playwrights, which are setting Shakespeare in relief and making him much more plausible as one of the surprisingly many resplendent stars of the Elizabethan and Jacobean constellation. At the same time the book illustrates the

problem of the correct evaluation of a work of art as dependent on the correct determination of its general style.

Following the texts of the three plays — *The White Devil*, *The Duchess of Malfi*, and *The Devil's Law-Case* — and relating them to the dramatist's times and contemporaneous art, Ralph Berry presents Webster in the context of Baroque (p. 6) as “a prime, indeed extreme, example of baroque tendencies” (p. 16).

The study falls into two parts. The first part is general. The comparative lack of Baroque architecture in England has given rise to an idea that Baroque was non-existent in that country. This resulted in discussing Webster's plays in the terms of the Renaissance and evaluating them as “decadent” art. Dr Berry rightly points to the existence of an analogy between the theatre after 1600 and the Baroque style (p. 14) and — we might say — defends Webster by explaining him in the terms of that style.

The second chapter of the book discusses Sensationalism and Movement in *The White Devil* and in *The Duchess of Malfi*, pointing out parallels with *King Lear*, Caravaggio, and Rembrandt. The third chapter discusses Irony, Parody, and Caricature, giving many examples of the period's taste for the grotesque. The fourth is devoted to the structure of character. The author reminds us that the “idea that Shakespeare presents a defined ‘character’ is, of course, totally misleading” (p. 51). It should not be surprising, therefore, that Webster's characters are ambiguous. But their ambiguity oscillates between wider extremes. Vittoria's guilt is “not proven”, but the imagery of the play damns her. This presentation of the characters corresponds to the *chiaroscuro* technique in portrait-painting.

In the fifth chapter Woelfflin's criterion of the Baroque relation between Multiplicity and Unity is applied to