

rodzinną korespondencję J. Austen, która była jej szkołą pisarską. Wczesne swe utwory, jak *Love and Friendship*, określiła 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 odautorską 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

Webster's style. Reading his plays imposes too great a strain on the reader's imagination. Only by experiencing their total art-work effect in the theatre might one appreciate Webster's art to the full. Unfortunately, his plays are not staged frequently and this does not help to ensure productions of highest standard.

Similarities between other Baroque artists and Webster proceed from similar causes. Dr Berry quotes Z. Barbu's words: "The baroque expresses a state of inner contradiction and anarchy in the depth of human existence and at the same time a daring and vigorous formative urge". In Webster, Flamineo and Bosola embody perfectly the disintegration of the old world together with the personality structure with a low degree of integration. His concern with the issues of evil and the Law also reflects the psycho-social model.

The synthetic Part One of the study is followed by an analytical Part Two devoted to minute dissection of the three plays mentioned in the beginning of the present review. Here Dr Berry establishes individual Baroque features of Webster's art. His themes run in the following order: evil and retribution; humanity gripped by a malevolent or indifferent fate; wrong unpunished. Dramatic tension is a result of a struggle between Evil in human nature and the Law, rather vague and manifesting itself on various levels of reality. There is a dissociation between the *sententiae* in the plays, expressing the moral, and the development of the plot which runs counter. This is an echo of the opposition between the opinions of the chorus and the action in the ancient plays. According to Dr Berry "the imagery is the basic content of his [Webster's] work" (p. 78), so he proceeds to present a descriptive analysis of the images and to concentrate on the analysis of those images that seem to play a special and functional part in the movement of the

plays. The excess of Webster's imagery as a façade is one of his weaknesses. Another is too literary and schematic character of his plays. Yet his characters live against the text and the plays come off well on the stage because the play structure contains much more than the ideas that may be abstracted (p. 81).

The characteristic images, which are much more abundant than in Shakespeare, are those of animals, disease, appearance versus reality, devils and witches. They express pessimism about man, of a Calvinist type, but the idea of Evil lacks theological precision. The philosophy expressed in *The Duchess of Malfi* roughly fits the accepted definition of existentialism. Ralph Berry has proved this convincingly on pp. 126—137.

It is impossible to present all the niceties and exactitudes of the author's argument. The book must be read for justice to be rendered. One of its important contributions is the analysis of the part which knowledge plays in the existentialism of *The Duchess of Malfi* and the interesting parallels pointed out between *The Devil's Law-Case* and *Volpone*.

It is not that some of Dr Berry's statements do not arouse doubts. His contention that only theatre can fully realize Webster's plays seems to be sound, but — as the author stresses himself — waits for a proof in practice. And there is a delicate ambiguity in the use of the term "decadent" as applied to Webster's drama. If we accept Barbu's socio-psychological definition of Baroque it may be true that the art of John Webster is not decadent in the sense of being a bad Renaissance art. But it seems safe to say that he is decadent in his attitude to life and art just because he is Baroque. This, by the way, makes him look so modern, because our times are as obviously full of "inner contradiction and anarchy" and of "a daring and vigorous formative urge".

Here a problem — a general problem — remains to be investigated: though Professor Berry has beautifully linked Webster to Continental art (witness 13 very interesting plates), he never raises the question of the Catholic Counter-reformation which was one of the "formative urges" expressing itself in the Baroque attitude and art. However we may assess it, it was a movement trying to impose unity on "the state of inner contradiction and anarchy" from which Europe, disintegrated in its economic, social, political, moral, and religious structures, suffered in that period.

Webster, though intensely Baroque, certainly did not possess any clear concept of existence, either Catholic or Protestant, and therefore when we come to analyse his ideas and characters, so much of them shows ambiguous or blurred, or at least seemingly contradictory. If he is not decadent, at least his plays present a picture of decadence.

These doubts do not lessen the general value of Professor Berry's study. He has convincingly shown that Webster was not a magpie, but an original artist, that his art — discussed in the terms of Baroque — is cunningly wrought, dynamic, emotive, and theatrical, and that instead of moral vacuity there is a profound emotional apprehension of evil to be found in his works and a concept of an immanent Law actively opposed to it.

Witold Ostrowski, Łódź

Robert C. Elliott, *THE SHAPE OF UTOPIA. STUDIES IN A LITERARY GENRE*, Chicago — London 1970, The University of Chicago Press, ss. XII + 158.

Książka R. C. Elliotta jest jednym z opracowań określających wyraźnie już w podtytule, a także szerzej we wstępie, kierunek zainteresowań jej autora. Są to bowiem studia o utopii angielskiej i amerykańskiej, które z jednej strony mają

na celu przedstawić interpretacje poszczególnych tekstów, a z drugiej — ukazać pewne aspekty genologiczne badanych utworów.

Na książkę składa się siedem szkiców, które poprzedzono krótkim wstępem wprowadzającym w problematykę, badawczą esejów. Prezentacja rozwoju historycznego utopii, mimo iż utrzymano tu chronologię omawianych tekstów, nie stanowi — według założeń autora — punktu docelowego badań. Podobnie ideologia zawarta w tym typie literatury nie znajdzie się w centrum zainteresowania badacza (przełamuje więc Elliott wyrażnie dotychczasową tradycję studiów o utopii!). Główny kierunek rozważań — to analiza relacji zachodzących pomiędzy przedstawieniem wyobrażonego ideału a krytyką współczesnej pisarzowi empirii w sferze tematyki badanych tekstów (tzw. elementy „pozytywne” i „negatywne”). Wspomniany aspekt oglądu wymagać też nieraz będzie od autora esejów bliższego wejrzenia w techniki narracyjne, związane z pojawieniem się satyry jako konstytutywnej cechy utopii. Podstawowym jednak polem obserwacji we wszystkich szkicach pozostaje właściwie tematyka dzieł; widoczne to jest choćby w stałym śledzeniu wątku, określonego przez Elliotta sformułowaniem łacińskim: „*corruptio optimi pessima*”. Z takim zakreśleniem pola badawczego łączy się też konsekwentne tropienie wyznaczników, które by dopomogły w ustaleniu stosunku autora do utopijnych propozycji przedstawionych w jego utworze.

Te poszukiwania w zakresie tematyki nie doprowadzają oczywiście Elliotta do głębszego zrozumienia genologicznej problematyki utopii. Stąd w trzecim esej (Swift's Utopias) wnioski z dokonanej interpretacji mówią tylko o stosunku autora do prezentowanych modeli państwa, sygnalizując poparcie Swifta dla idei „utopii praktycznej” (kraj olbrzymów). Podobnie esej czwarty (Hawthorne and Utopia: „*The Blithedale Romance*”)