

tunkiem wyjątkowym: żaden inny źle napisany utwór nie przestaje być z powodu owego zła zaliczany do jakiejś grupy określanej jedną nazwą gatunkową. Elementy, których jakość decyduje, że pewien typ prozy staje się esejem, dotyczą — jak można z wywodów Bergera wnioskować — przede wszystkim stylistyki. A więc elegancja, wytworność, umiar, swoboda, wreszcie wspomniane ukształtowanie początku. Cechy te jednak można przypisać prawie każdemu gatunkowi z obrębu tzw. literatury stosowanej. Poza tym są one zbyt historycznie zmienne, by mogły wchodzić w skład stałych elementów budujących teoretyczny model eseju. Można by więc mieć zastrzeżenia co do genealogicznych efektów tej książki. A to z dwóch jeszcze względów: po pierwsze, mimo zaliczenia eseju do sztuki Berger nie wykazał jasno jego artystycznego „sposobu myślenia”. W pewnym miejscu pisze, że esej elementy literackie i naukowe zespala w sobie na jakiejś trzeciej płaszczyźnie („[...] die Wissenschaft und Kunst auf eine dritte gemeinsame Ebene hebt” — s. 29). Nie wyjaśnia jednak, dlaczego to trzecie nadal jest sztuką. Druga sprawa to określenie eseju-gatunku. Skupienie się Bergera przede wszystkim na sprawach stylistycznych i socjopsychologicznych nie określa tego do końca. Pominięcie lub tylko wskazanie zagadnień kompozycji, sposobu przeprowadzenia przez esej dowodu, udziału czy braku udziału np. fikcji literackiej, wreszcie zbyt szybkie odrzucenie zjawisk typu esej-dialog utrudnia na pewno to określenie.

Warto podkreślić jeszcze jedną sprawę. Tak się stało, że w poszczególnych literaturach narodowych nazwa „esej” oznacza częstokroć bardzo różne utwory. W literaturze angielskiej i amerykańskiej gatunek ten pojmowany jest znacznie szerzej (tak było i w historii: literatura angielska zna np. esej metryczny, a obok tego i poważne rozprawy filozoficzne, np. Locke’a, opatrywane były tą nazwą) niż w Polsce, gdzie rozumie się pod tą nazwą tylko utwory bliższe źródłu gatunku, jakim były *Essais* Montaigne’a. Badaczowi tworzącemu „międzynarodową” teorię grozi tu więc szereg niebezpieczeństw. Berger zdaje się mieć świadomość tego: zaznacza w kilku miejscach odrębność eseistyki francuskiej i angielskiej,

a sam opiera się na materiale pochodzącym w większości z literatury niemieckiej. Z drugiej jednak strony część historyczna książki rozpatruje esej wszystkich literatur narodowych. Autor wyraźnie nie stwierdza: czy ma to jednak świadczyć o uniwersalności jego teorii?

Mimo zastrzeżeń wiele partii książki ma niezaprzeczoną wartość. Idzie tu przede wszystkim o postawę Bergera, broniącego samoistności omawianego gatunku, co jest naprawdę bardzo trudne, o określenie funkcji i udziału elementu naukowego w tej prozie oraz niezbyt często obszerniej poruszaną sprawę eseistyki w powieści. Bardzo cenna, owocna jest propozycja rezygnacji z sugestii treści słowa „essai” czy „Versuch”. Wypada dołączyć do tego pochwałę dla mogącej świetnie służyć za podręczne kompendium w tej dziedzinie części historycznej monografii („Abriss einer Geschichte des Essays”).

Wojciech Głowala, Wrocław

James Sutherland, *ENGLISH SATIRE*, Cambridge 1962, The University Press, ss. 174.

James Sutherland, profesor nowożytniej literatury angielskiej na Uniwersytecie Londyńskim, jest między innymi autorem: *The Medium of Poetry* (1934), *The English Critic* (1952), *On English Prose* (1957). Ostatnio zawdzięczamy mu interesującą książkę o satyrze angielskiej.

Występuje w niej autor zarówno w roli historyka satyry angielskiej, jak i teoretyka satyry w ogóle. Właśnie ten drugi, teoretyczny aspekt książki będzie głównym przedmiotem poniższej recenzji.

Omawiana praca składa się z siedmiu zasadniczych rozdziałów, z których I i VII mają wyraźnie teoretyczny charakter. Rozdziały II—VI natomiast poświęcone są głównie historii satyry angielskiej. W rozdziale II (*The primitives; Invective and Lampoon*) omówione zostały prymitywne jeszcze początki nowożytnej satyry angielskiej. Reprezentuje ją pseudoklasyczna satyra młodych poetów elżbietańskich, jak Joseph Hall, John Marston i inni, znajdujących się pod znacznym wpływem Juwenalisa

i Persjusza oraz kontynuatora angielskich tradycji satyrycznych — Johna Clevelanda. Nadto proza satyryczna Thomasa Nashe'a i Andrew Marvella. Satyra ta posługiwała się chętnie bezpośrednią inwektywą, lubowała się w pamphletcie i paszkwile. Była ona, zdaniem autora, przedartystyczną formą omawianego gatunku literackiego.

W kolejnych rozdziałach Sutherland ukazuje ewolucję satyry angielskiej i zdobycie przez nią praw obywatelskich we wszystkich rodzajach literackich. Rozdział III (*Verse satire*) traktuje o najwybitniejszych przedstawicielach satyry w poezji angielskiej, z których pierwszym godnym miana poety satyryka był John Dryden, po nim m. in. Shaftesbury, Pope, Goy i wreszcie ostatni — jak sądzi autor — wielki reprezentant angielskiej satyry poetyckiej — Byron. Rozdziały IV (*Prose satire*) i V (*The novel*), z niezrozumiałych powodów potraktowane przez autora oddzielnie (przecież powieść satyryczna jest jedną z form prozy satyrycznej i nie powinna być rozpatrywana poza nią tak jak poezja i dramat), ukazują silnie rozgałęziony nurt prozatorski w satyrze angielskiej. Sutherland rozpoczyna omawianie tego nurtu od Thomasa More'a, Daniela Defoe i Swifta, z kolei przechodząc m. in. do twórczości Fieldinga, Dickensa, Thackeraya i Mereditha, kończy zaś na satyrze Georga Orwella, Aldousa Huxleya i Jane Austina. Rozdział VI (*Satire in the theatre*) omawia pokrótce rozwój satyry w dramacie — od Fieldinga i Congreve'a do Bernarda Shaw, pomija tym samym wątki satyryczne w twórczości angielskich „gniewnych” oraz współczesnej angielskiej awangardy teatralnej, z Osbornem, Beckett-em i Weskerem na czele.

W rozdziałach I (*The nature of satire*) i VII (*Conclusions*) autor określa specyficzność satyry jako formy twórczości oraz jej rolę w życiu społecznym. Wysznuwa również wniosek z nakreślonego obrazu przemian w satyrze angielskiej, wskazując kierunki rozwoju i charakteryzując jej współczesne formy.

W celu określenia istoty satyry — Sutherland porównuje ją z komedią, przy czym wyrazowi „komedia” wyznacza, jak wynika z rozważań autora, szerszy zakres, nie sprowadzając jej do gatunku wyłącznie dramatycznego.

Uważa on, że komiczność (*the comic*) i satyryczność (*the satirical*) nie są pojęciami tożsamymi. Nie określa co prawda bliżej tych dwu pojęć, mówi natomiast, czym się różni satyra od komedii. Różnic między nimi nie należy szukać, jego zdaniem, w ich przedmiocie, który jest im wspólny, lecz w intencjach i postawie twórcy, tj. satyryka i komediopisarza. Przedmiotem zarówno komedii, jak i satyry są zjawiska odbiegające od aprobowanych przez twórcę norm i konwencji, w szczególności zaś wady, niedoskonałości i szaleństwa człowieka.

Twórcę komedii od satyryka różni przede wszystkim postawa wobec przedstawionych zjawisk. Komediopisarz obserwuje, lecz nie osądza, „zadawała się wzbudzeniem zainteresowania, bawieniem, tworzeniem przyjemnych, wykraczających poza normy charakterów lub sytuacji”. Postawa jego „jest postawą rozbawionej tolerancji, a nawet radosnej akceptacji” (s. 3). Intencja moralizowania i ulepszenia świata jest mu obca.

Satyryk natomiast nie ogranicza się do kontemplacji, lecz sugeruje odbiorcom określony stosunek do tego, co przedstawia. Satyryk chce oddziaływać na umysł czytelnika, kształtować postawę odbiorcy, determinować, jeżeli to będzie możliwe, jego działanie. „Sztuka satyry jest sztuką perswazji” (s. 5). Satyryk stara się skłonić ludzi, by zbadali swe codzienne odczucia i sądy, spojrzeli pod powierzchnię zjawisk, dostrzegli bliskie i pozornie dobrze znane rzeczy w nowym, często szokującym oświetle-niu, by słuchali tego, o czym zapomnieli lub co dotąd ignorowali (s. 5 i 11). W związku z tym satyryk musi przedstawiać interesujące go zjawiska trochę jednostronnie, nie zawsze może uwzględnić realne proporcje, albo też całą złożoność życia ludzkiego. Deformuje on przedmioty, ignorując niektóre z ich stron, wyolbrzymiając zaś lub w inny sposób zniekształcając pozostałe (s. 15 i 17—18). Prawie zawsze jednak satyryk potrafi usprawiedliwić zastosowanie tych środków, ponieważ stara się służyć umacnianiu i doskonaleniu porządku społecznego oraz obronie norm etycznych i intelektualnych. Satyra może skutecznie funkcjonować tylko wtedy — jak słusznie podkreśla Sutherland — gdy inteligencja, przenikliwość

spojrzenia i wyobrażenia satyryka natrafia na inteligentnego odbiorcę, u którego mogą wzbudzić odpowiednią reakcję. Czytelnik mało wyrobiony bowiem albo w ogóle nie czyta satyry, albo jej nie rozumie, bo w szczególności w satyrze współczesnej nie wszystko jest powiedziane wprost i dosłownie (s. 20).

Sutherland interesująco i wszechstronnie omawia zagadnienie społecznej roli satyry. Przyznaje on, że satyryk nie zawsze może uchronić odbiorców przed zwalczanymi przez siebie przejawami zła, niekiedy może jednak dodać otuchy i zachęcić do walki ze złem (s. 22).

„Pewne rodzaje utworów satyrycznych (satyra polityczna jest tu dobrym przykładem) wcale nie są nastawione na to, by zmienić przeciwników, lecz by ucieszyć i wzmocnić przyjaciół” (s. 155). Satyra nie tylko demaskuje zło, lecz także powstrzymuje nas od kompromisu z nim; przeciwstawia się przyzwyczajeniu do zła i akceptowaniu go jako czegoś naturalnego i nieuniknionego. Zwalcza ona nasz konformizm, przeciwstawia się spowszednieniu i nieuświadomionemu dyskredytowaniu norm i wartości społecznych (s. 159).

Nie mniej groźne niż rażące wykroczenia przeciw moralności, które każdy może dostrzec i odrzucić, jest rozprzestrzenianie się przeciętności, powszedniości i konformizmu. W pewnych warunkach zjawiska wartościowe lub neutralne łatwo i niedostrzegalnie mogą stać się złem.

Według autora — w satyrze współczesnej punkt ciężkości przesuwają się z jednostki na cały rodzaj ludzki: satyryka obecnie bardziej niż wady poszczególnych jednostek zaczyna niepokoić droga, po której kroczy ludzkość. Nurtuje go pytanie, czy rodzajowi ludzkiemu nie grozi zagłada fizyczna lub degeneracja moralna w szerokim znaczeniu tego słowa. Przykładem mogą być Huxley lub Orwell. Drugą osobliwością satyry nowoczesnej jest — zdaniem Sutherlanda — osłabienie moralizatorskiej i osądzącej pasji jej twórców w porównaniu np. z Juwenalisem lub Pope'em. Uwidocznia się to także w formie, bo satyra XX wieku rzadko operuje inwektywą i otwartą kpinką lub szyderstwem, rzadko bezpośrednio wyraża swój osąd, oburzenie i pogardę. Częściej

natomiast stosuje aluzję, symbol, niedopowiedzenie, ironię i elementy fantastyki. Stała się ona bardziej subtelna i refleksyjna niż kiedyś, co zwiększa tym samym wymagania wobec poziomu intelektualnego odbiorców (s. 20—22).

Wydaje się, że autorowi udało się dostrzec rzeczywiste właściwości satyry współczesnej. Charakterystykę podaną przez niego można uznać za trafną pod warunkiem, że nie będzie się jej nadawało normatywnego charakteru.

Dla recenzenta też nie ulega wątpliwości, iż obecnie satyryk rzadko występuje w roli kaznodziei i moralisty. Satyrykowi współczesnemu rzadziej chodzi o zdemaskowanie i napiętnowanie wykroczeń moralnych jednostki, częściej natomiast interesuje się on takimi sytuacjami, w których trudno znaleźć bezpośrednio winnego i odpowiedzialnego, w których winnych jest wielu, i dlatego ich wina i odpowiedzialność ani obiektywnie, ani też w ich własnym odczuciu nie jest tak bezwzględna; lub też winne są przede wszystkim stosunki i instytucje społeczne albo inne wytwory człowieka, które wyzwalają się spod jego kontroli i narzucają mu swoje prawa i wymagania. Co raz częściej satyryka interesuje nie bezwzględne zło i jego napiętnowanie, lecz jego geneza oraz te przypadki, gdy zło nie jest bezwzględne i oczywiście, kiedy granica między tym, co pozytywne lub neutralne, a tym, co negatywne, jest płynna i na pierwszy rzut oka trudno powiedzieć, gdzie się jedno kończy, a drugie zaczyna. Satyryk współczesny dość często przechodzi więc z pozycji moralisty i bojownika wiedzącego dobrze, co to dobro, a co zło, na pozycję badacza i filozofa, który sam szuka przyczyn i mechanizmów negatywnych zjawisk i problemów oraz granic między dobrem a złem, który chce nie tylko piętnować i zwalczać, lecz także uświadamiać sobie i ludziom faktyczny stan rzeczy oraz skłaniać ich do refleksji, wstrząsać, zatrząwać i szokować, by w ten sposób pośrednio zmusić do działania. Można chyba powiedzieć, że satyra współczesna staje się intelektualna i refleksyjna kosztem moralizatorstwa i bojowości. Oczywiście, uwagi recenzenta nie dotyczą tzw. małej, interwencyjnej satyry, walczącej z bolączkami dnia codziennego, lecz satyry „wielkiej”, ambitnej i odkrywczej.

Nie wydaje się jednak, że można generalizować i uznać, iż tylko taki model satyry ma monopol na współczesność i że tradycyjne satyryczne wątki, postawy i środki wyrazu utraciły już w naszych czasach aktualność. Trzeba przyznać, że autor omówionej rozprawy tak nie uważa. Pracę jego cechuje ostrożność sądów, umiejętność łączenia omówień historycznych z wnikliwymi analizami teoretycznymi.

W krótkiej recenzji nie udało się oczywiście wydobyć wszystkich trafnych sądów i spostrzeżeń zawartych w tej wartościowej książce.

Bohdan Dziemidok, Lublin

Bernard Bergonzi, *THE EARLY WELLS. A STUDY OF THE SCIENTIFIC ROMANCES*, Manchester [b. r.], Manchester University Press, ss. 226.

Książka Bernarda Bergonzi, która pojawiła się w druku około 1962 r., poświęcona jest powieściom i nowelom Wellsa napisanym przed 1901. Pięć rozdziałów analitycznych tego tomu poprzedzonych jest rozdziałem o Wellsie jako o pisarzu dekadentckiej epoki końca XIX w. Rozważania Bergonzi zamyka rozdział VII stanowiący próbę oceny późniejszej twórczości Wellsa i jego ewolucji jako pisarza. Załączony do rozprawy dodatek zawiera przedruk dwóch wczesnych opowiadań z „*The Science Schools Journal*” (1887–1888), a mianowicie: *A Tale of the Twentieth Century* i *The Chronic Argonauts*.

Swoje zainteresowanie wczesnym okresem twórczości pisarza Bergonzi usprawiedliwia przekonaniem, wspólnym zresztą wielu innym krytykom, że olbrzymia większość późniejszych utworów Wellsa, zawierających rozważania nad problemami epoki, straciła swą żywotność wraz z upływem czasu i ważna jest dziś głównie jako historyczny dokument prądów kulturalnych w początkach XX w. Zdaniem Bergonzi — utwory Wellsa do 1901 r. różnią się od pozostałych zarówno wyższym poziomem arcyzmu, jak i jego rodzajem. O ile bowiem *Kipps*, *Tono-Bungay* i *Mr. Polly* ukształtowane są w realistycznej konwencji, która dominowała w prozie na początku XX w., to „naukowe romanse” (*scientific romances*) z pierwszego okresu twórczości Wellsa dzięki swej symbolicznej wieloznaczności i wartościom, jak je

nazywa Bergonzi, „mitotwórczym” wykazują większe pokrewieństwo z poezją.

Tę symboliczną wieloznaczność rozważanych utworów potrafi Bergonzi doskonale pokazać, czego przykładem mogą być uwagi o *The Time Machine*. Mimo iż Bergonzi bardziej interesuje problematyka utworu, rozważa także zagadnienia narracji i kompozycji. Funkcja pierwszych rozdziałów *The Time Machine* to przede wszystkim uprawdopodobnienie całości opowiadania za pomocą często przez Wellsa używanego chwytu bezpośredniego zaprzeczenia prawdziwości tego, co opowiada narrator, przez grono słuchaczy. Kontrast pomiędzy przejawami zwykłego życia i wygody domu w Richmond a całkowicie fantastycznym światem jest jednocześnie kontrastem pomiędzy elementami prozy realistycznej i romansu, które u Wellsa zawsze są nierozłącznie związane. Wprowadzenie motywu fantastycznego odbywa się zwykle metodą impresjonistyczną: dokładność szczegółów mało ważnych i niejasność najbardziej zasadniczych elementów w opisie maszyny czasu układają się w bardzo sugestywny obraz. Ale wyżej wspomniany kontrast nie jest jedyny w powieści Wellsa. Z jednej strony — prezentacja świata raju zamieszkałego przez istoty, które wśród kwiatów, tańca i wesela pędzą bez troski żywot, a z drugiej — przedstawienie demonicznego świata stworzeń żyjących w ciemności podziemnych warsztatów i tylko w nocy zjawiających się na powierzchni ziemi otwierają możliwości różnorodnych interpretacji wyrażnie symbolicznego zestawienia. Ilość tych znaczeń wielokrotniona jest jeszcze przez fakt, iż obie rasy przyszłej ludzkości pochodzą od 2 klas społecznych istniejących we współczesnym Wellsowi społeczeństwie. Bergonzi odkrywa również, że obrazowanie w przedstawieniu świata Eloi oparte jest na motywach pojawiających się w tradycyjnej poezji sielankowej. Świat ten, jednocześnie piękny i bez troski, jest jednak utrzymany w tonacji typowej dla ówczesnej mody fin de siècle'u i kojarzy się nie tyle z początkami ludzkości i legendarną epoką złotego wieku, ile z upadkiem rasy ludzkiej i końcem świata. Przeciwwstawienie Podróżnika rasy Eloi jest także kontrastem symbolicznym między pięknem i brzydotą, pomiędzy bez troską i czynnym życiem, pomiędzy ideałami