

*Event* a fascinating subject emerges. Wells analyzes Ben Jonson's famous masque *Pleasure Reconciled to Virtue*, famous for its discrepancy between the staged and the printed versions. Jonson was reluctant to let other people give the final shape to his play. Since with the masque, and Inigo Jones, it was inevitable he would rather reshape it himself, inserting cutting comments on his designer out of fear that he might have outshone his creation and added most idiosyncratic comments in prose to support his ideas on the printed page. The discrepancy between the two versions forms a background for Wells's major concern, the problem of academic (non-theatrical) criticism.

Wells thinks that the untheatrical reading of the play can contribute to its neglect in the professional theatre. He enlists most striking critical failures. Besides G. Wickham he condemns J. Kott's reading of *A Midsummer's Night's Dream*. Kott is said to have used the play as a stimulus to release his own imagination, which Wells calls highly sadistic and erotic. Another distortion is the case of A. C. Bradley in his very serious attempts to read the texts of Shakespeare's tragedies. Another fallacious approach is that of W. Knight's poetic reading of the plays. In G. E. Bentley's *Shakespeare and his Theatre* it culminated in the false juxtaposing of Shakespeare the poet to Shakespeare the dramatist.

Though Wells seems pretty convinced of the failure of Shakespeare's criticism offered to the theatre he still recognizes the necessity for the study of the text and the background. The critics should also take up such problems which the audience is unaware of, i.e., animal imagery in *Othello*.

Wells suggests that academic critics should learn something from the theatre. They should see the plays so that they would be able to eventually recognize their "theatricality" without actually

seeing them. Wells is pretty sure that whenever the critics claims to "clearly define" the meaning of the play he is misguided. He can, however, point to some objectively verifiable patterns in the structure of imagery and write creatively about the impression the play has made on him. Wells feels that the subjective criticism is justified here.

The general argument of the book is the plea for the openness of interpretation in the theatre and the study. Yet in the course of reading an enormous gap opens between literary interpretation and theatrical presentation which seems unbridgable.

The *Concepts of Literature* series is a record of various changes going on in English studies, heading towards greater critical awareness. There are some attempts to sort out traditional standpoints as well as the new ideas. The important thing is that the new concept of literature emerging is open ended. It also transgresses the purely national interests and tries to bring together various cultures. The novelty of such an approach is unquestionable.

Marta Wiszniowska, Łódź

OTÁZKY DIVADLA A FILMU. THEATRÁLIA ET CINEMATOGRAFICA. Redigoval Artur Závodský. Universita J. E. Purkyně, Brno. T. 1, 1970, t. 2, 1971.

W latach 1945—1950 czasopismo „Otázky divadla a filmu” wydawał czołowy czeski reżyser i teoretyk teatru, Jindřich Honzl (1894—1953). W czasopiśmie tym ukazywały się prace teoretyczne z dziedziny teatru i filmu wychodzące spod piór bliskich marksizmowi krytyków i naukowców, grupujących się głównie wokół prof. Jana Mukařovskiego.

Artur Závodský, profesor uniwersytetu w Brnie, taki właśnie tytuł wybierając dla zbioru prac członków i współpracowników Katedry Literatur Słowiańskich, Nauki o Teatrze i Filmie, wska-



zał tym samym, do jakich tradycji pragnie nawiązać, wznowiając pismo, którego poszczególne tomy ukazują się w rocznych odstępach.

Wydane do chwili obecnej dwa tomy „Otázek” reprezentują ciekawy, ambitny zestaw studiów penetrujących różne dziedziny wiedzy o teatrze i filmie. W obu tomach dział teatralny i filmowy otwierają prace poświęcone teorii dramatu i filmu, za nimi idą artykuły o zacięciu historycznym, zamykają zaś każdy dział materiały.

Na początku tomu pierwszego „Otázek divadla a filmu” Ivo Osolobě zamieszcza ciekawe studium *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. W pracy tej autor obrał sobie za punkt wyjścia definicję dzieła dramatycznego, jaką sformułował czeski estetyk Otakar Zich (1870—1934) w pracy *Estetika dramatického umění*: „Dzieło dramatyczne jest dziełem artystycznym, przekazującym wzajemne działanie osób za pośrednictwem gry aktorów na scenie”. Osolobě zwraca uwagę na aktualność tej definicji i stara się ją przełożyć na język teorii komunikacji. Wychodzi bowiem z założenia, iż teatr jest instytucją stworzoną do specyficznego komunikowania poprzez prezentację. Teatr, w przeciwieństwie do pokrewnych mu wystaw, prezentuje nie rzeczy, lecz modele życia, modele ludzi. Rozważania swe kończy Osolobě wnioskiem, iż sztuka dramatyczna jest najbardziej skomplikowanym medium komunikacji, iż reprezentuje model komunikacji podniesionej do trzeciej, a nawet czwartej potęgi, ma więc metakomunikacyjny charakter. Autor dostrzega w teatrze współczesnym tendencje do uchylenia tej zbyt złożonej struktury. Przejawiać się one mają w dążeniu do przemiany teatru w happening, rytuał, orgię.

Osolobě zwraca również uwagę na to, iż owa metakomunikacyjna struktura teatru posiada jeszcze swą metakomunikacyjną nadbudowę. Jest nią teatrologia, która przedmiotem swych badań uczyni-

ła żywy przekaz, teatralną „la parole”. Do obowiązków jej należy również objęcie refleksją samej istoty teatralnej „la langue”, i w tym właśnie obszarze umieszcza Osolobě swe studium.

Metodologiczne początki wiedzy o teatrze interesują drugiego z kolei autora — Zdenka Srně. W pracy *Max Herrmann* stara się on ustalić zasługi berlińskiego uczonego w tej dziedzinie, analizując formowanie się teatrologii na uniwersytetach niemieckich, wychwytyjąc związki tej gałęzi wiedzy z nauką o literaturze oraz notując dążenie pierwszej do wyswobodzenia się spod supremacji literaturoznawstwa.

Od historii rozwoju refleksji teoretycznej przechodzimy do historii teatru w ścisłym tego słowa znaczeniu wraz z następnym autorem, Richardem Pražákem, w jego artykule *Čeští divadelní umělci na německém divadle v Budíně a Pešti na přelomu 18. a 19. století*. Dziejom dramatów Juliusza Słowackiego na scenach czeskich poświęcił uwagę Jarmil Pelikán w pracy pod takim właśnie tytułem — *Dramata Julia Słowackého na českých jevištích*. Z inną wersją tego artykułu zaznajomili się czytelnicy polscy za pośrednictwem „Pamiętnika Teatralnego” (1970, z. 1—2).

Redaktor tomu, Artur Závodský, przynosi uwagę czytelnika z terenu recepcji dramatu światowego (w tym wypadku polskiego) na teren czeski w pracy *Šaldovo drama „Zástupové” a jeho osudy v českém kulturním životě*. F. X. Šalda, czołowy czeski krytyk literacki (1867—1937), głosił hasła powiązania teatru z najgłębszymi źródłami życia narodowego. *Zástupové* (*Zastępy*) są dramatem, w którym tendencja ta znalazła swe odbicie. A. Závodský ukazuje genezę dzieła, wiążąc ją zarówno z wewnętrznymi przemianami twórcy (przezwytyżenie indywidualizmu, zwrot ku kolektywizmowi), jak i z określonym etapem historyczno-społecznym, a także z tendencjami nurtującymi teatr światowy. Dla Polaków interesujący jest fakt, iż



w dramacie tym, w którym naczelnym problemem staje się relacja: przywódca — masy, miejscem akcji obrano pogranicze polsko-czeskie, a raczej już tereny polskie, ziemię krakowską. Śalda takie umiejscowienie akcji uzasadniał w sposób następujący: „*Ad vocem* kostiumu polskiego, byłem po temu zmuszony, musiałem wprowadzić na scenę pogranicze polsko-czeskie, ponieważ tylko tam jest do pomyślenia taki Lazar, mnich, który ma bezpośredni wpływ polityczny na lud — tam, na Wschodzie, i demokracja, i anarchia, i komunizm mogą mieć i mają charakter teokratyczny” (podkreślenia Śaldy).

Dział historycznoliteracki pierwszego tomu „*Otázek*” zamykają dwie prace: Bořivoj Srba w artykule *K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939—1945* opisuje szykany, na jakie wystawieni byli czescy ludzie teatru w latach okupacji, zaś Jiří Hek i Štěpán Vlašín w pracy *Obléhání divadla* publikując korespondencję Jiřího Mahena i Jaroslava Kvapila ukazali obraz kontaktów autor — kierownik artystyczny teatru, kontaktów trudnych nawet wówczas, gdy chodzi o ludzi tej miary, co wymienieni w tytule pisarz i reżyser.

W części materiałowej Bohumír Štědroň publikuje recenzje pisane przez Leoša Janáčka, zaopatrując je w bogaty komentarz (*Leoš Janáček kritikem brněnské opery v letech 1890—1892*).

Dział drugi tomu — *Cinematographica* — zachowuje podobny układ problemowy prac jak dział *Theatralia*. Otwiera go więc artykuł Leo Rajnoška *Specifičnost filmového výrazu*, należący do kręgu semiotyki filmowej. Autora interesuje sprawa powstawania znaku filmowego oraz stosunek tego ostatniego do znaku słownego. Przywołując teorię Christiana Metza, Pier Paolo Pasoliniego oraz Umberto Eca i ustosunkowując się do nich, Rajnošek usiłuje zastosować w tej dziedzinie definicję A. Schaffa, w której silny nacisk położono na

funkcyjnym charakterze znaku. „Rozumiemy więc znak nie jako przedmiot (który może być jedynie potencjalnym znakiem), ale jako stosunek” — powiada autor artykułu. Rozważania swe koncentruje dalej wokół „znaku elementarnego”, którego nie można łączyć z określonym stopniem organizacji obrazu filmowego, według Rajnoška bowiem mamy tu do czynienia, z kategorią zmienną, uzależnioną od aktualnej funkcji komponentów obrazu filmowego. Rajnošek podkreśla przy tym, iż proces odbioru filmowej „ikonograficznej” informacji jest procesem transformacji ikonów na słowa, i tylko dzięki temu, że znak słowny istnieje „za” ikonem jako część znaczenia, możliwe jest w filmie uogólnienie, wyrażanie złożonych myśli, idei abstrakcyjnych. Ścisły związek warstwy lingwistycznej z obrazową wyprowadza więc autor z istoty informacji filmowej, niezależnie od tego, czy chodzi o film niemy, czy dźwiękowy.

Tom pierwszy zamyka artykuł Zdeňka Smejkalá *Rané práce Karla Smrže o dějinách českého filmu*, koncentrujący uwagę na początkach historiografii filmu czeskiego.

Zbliżony układ materiałów redakcyjnych został utrzymany również w drugim tomie „*Otázek divadla a filmu*”. Oba działy zasadnicze — *Theatralia* i *Cinematographica* — wzbogacono jednakże nowymi obszarami. Obok studiów o problematyce teoretycznej i historycznej zamieszczono tu jeszcze rozważania praktyków w utworzonych w tym celu podziałach „Z dílny umělců” — „Z warsztatu twórców”. W części *Theatralia* Milan Pásek dzieli się swymi uwagami *O práci divadelního režiséra*, zaś w *Cinematographica* Drahoslav Makovička i Antonín Moskalyk przyciągają zainteresowanie czytelnika swymi rozważaniami poświęconymi zagadnieniom estetyki telewizyjnej (*Zamyšlení nad estetikou televize*). Autorzy punktem wyjścia w swej pracy uczynili analizę kategorii czasu w poszczególnych środ-



kach przekazu. Miejsce telewizji znajdują między teatrem opartym na symul-tanizmie czasu wysyłania informacji i odbioru jej a konsekwentnie asymul-tanicznym pod tym względem filmem. O ile w kategorii czasu telewizja zbliża się do teatru — może bowiem przekazywać czas autentyczny — o tyle w kategorii przestrzeni całkowicie się od teatru różni. Przestrzeń teatralna nie jest bowiem, tak jak w telewizji, przestrzenią autentyczną. Podstawową funkcję telewizji upatrują autorzy w przybliżeniu, w widzeniu świata poprzez detale. Ta właściwość telewizji pociąga za sobą dalsze konsekwencje: telewizja wykazuje tendencje do zamazywania znaczeń ogólnych oraz do odkrywania znaczeń subiektywnych. W informacji telewizyjnej, która porusza się nieustannie na skraju demaskatorstwa, zawarty jest permanentny anagnoryzm.

Na autentyzm telewizji czyhają jednak pewne niebezpieczeństwa od przekazu tego nieodłączne. Autorzy określają je jako kompleks teatralizacji oraz kompleks reprezentacyjny. Oba prowadzą do dezindywidualizacji, do stylizacji przekazu. Końcowe partie artykułu zawierają rozważania nad wpływem środowiska, w jakim informacja jest przyjmowana, na samą informację.

Przy szeregowaniu pozostałych prac, jak się rzekło, redakcja utrzymała w zasadzie poprzedni schemat. Tom drugi „Otázek” otwiera artykuł *Der vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft oder Prospekt einer strukturalen Operettenwissenschaft*. Autor, Ivo Osolobě, omawia w nim formy rozwojowe oraz strukturę opery komicznej, operetki i musicalu. Dochodzi przy tym do wniosku, iż między tymi formami brak kontynuacji. Można tu natomiast stwierdzić podobieństwo, a nawet identyczność podstawowych zasad strukturalnych, bliskość warunków społeczno-ekonomicznych powołujących owe formy do życia. Dalsze partie artykułu poświęca autor analizie „teatru, który mó-

wi, śpiewa i tańczy”, starając się sprawy te ująć w kategoriach teorii komunikacji, będącej tu tym bardziej na miejscu, iż według Iva Osolobě rodzaj omawianego teatru, który nigdy nie reprezentował szczytów sztuki, prowokuje do badań relacji: dzieło — widz.

Badania nad historią teatrologii niemieckiej, rozpoczęte w tomie pierwszym „Otázek”, kontynuuje Zdeněk Srna w artykule *Hugo Dinger. Kapitola z metodologických počátků divadelní vědy*. Po berlińskiej szkole Maxa Herrmanna Srna analizuje obecnie działalność H. Dingera, dochodząc do wniosku, że ów swą pracą *Dramaturgie als Wissenschaft*, w której istotny nacisk spoczywa na teorii teatru, położył podwaliny pod tę dziedzinę wiedzy, rozwijaną następnie przez A. Kutschera, a w Czechach przez O. Zicha.

W dziedzinę komparatystyki prowadzi czytelnika K. Bundálek artykułem *Probleme der Dialektik in der Kunst vom Standpunkt Bertolt Brechts und Jan Mukařovskýs*. Zestawiono tu sądy J. Mukařovskiego zawarte w pracy *Dialektické rozpory v moderním umění*, pochodzącej z lat trzydziestych, z poglądami Bertolta Brechta z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Konfrontacja ma na celu wykazanie zbieżności między myślą teoretyczną praskiego uczonego a wnioskami, do jakich doszedł pisarz niemiecki drogą praktyki i tworzonych na tej bazie uogólnień, zaś ukazanie paraleli dokumentuje twierdzenie autora artykułu, iż zarówno analityczna myśl uczonego, jak i praktyka artysty odsłaniają dialektyczną istotę sztuki.

Znaczna część zebranych w tomie prac poświęcona jest historii teatru czeskiego. Lumír Kuchař w studium *K historii Intimního volného jeviště v Praze* przypomina działalność tej sceny, która powstała w r. 1896 jako reakcja na oficjalny teatr wielki, niezdolny do wystawiania sztuk kameralnych. Założycielami Intimního volného jeviště byli St. K. Neumann, A. Procházka i J. Kará-



sek ze Lvovic. Scena stawiała sobie za cel zbliżenie aktora i widza. Trwający krótko, bo do roku 1898, eksperyment miał swe znaczenie dla rozwoju teatru czeskiego, wskazywał bowiem na konieczność wprowadzenia w nim zmian. Jako ciekawostkę przypomnieć można, że Wolna Scena Intymna wystawiała m. in. sztuki S. Przybyszewskiego i Dagny Przybyszewskiej.

Do tego samego kręgu tematycznego należą trzy dalsze prace. Štěpán Vlašín w artykule *Jiří Mahen jako divadelní kritik* poddaje analizie recenzje teatralne Mahena, wyłuskując z nich poglądy pisarza na teatr. Autor *Janošíka* jawi się w świetle własnych wypowiedzi jako bojownik idei odnowy świata, a jednocześnie jako krytyk wyczulony na estetyczną funkcję teatru, znawca dotrzymujących kroku najnowszym tendencjom w tej dziedzinie sztuki.

Redaktor „Otázek” Artur Závodský wystąpił z obszernym studium *Jiří Kroha a divadlo*. W pracy tej charakteryzuje sylwetkę artystyczną awangardowego czeskiego architekta, scenografa i reżysera, a także teoretyka teatru, współtwórcy Sceny Socjalistycznej, zwolennika teatru ludowego.

Trzeci z autorów tego kręgu tematycznego, Bořivoj Srba, poświęcił artykuł *Z osudu českých divadel za nacistické okupace (1939—1945)* niezbyt odległej, smutnej przeszłości teatrów praskich i berneńskich. Wiadomą jest rzeczą, że okupacja hitlerowska wyrządziła kulturze czeskiej wielkie szkody, pozbawiając ją wielu czołowych twórców (wystarczy wspomnieć przykładowo o zamordowanym przez Niemców pisarzu-komuniście L. Vančurze). Ale walka z kulturą czeską toczyła się i w inny sposób. Pod płaszczykiem zachowania pewnych swobód i praworządności — szykanami, nakładaniem wysokich kar, kartowaniem ataków w kolaborującej prasie starano się osiągnąć ten sam cel: ugodzić śmiertelnie kulturę czeską.

Do grupy materiałów bohemistycznych należy także praca K. Pečmana *Pietro*

*Metastasio jako libretista Myslivečkových oper* oraz Bohuslava Beneša *Dramatické prostředky kramářských písní 19. století*. Ta ostatnia praca, choć opiera się na materiale czeskim, ma ambicje wyśledzenia pewnych tendencji ogólniejszych. Pieśń jarmarczna cieszyła się od dawna w Czechach dużym zainteresowaniem. Zwracali na nią uwagę pisarze tej miary, co Jan Neruda, Karol Čapek czy Edward Bass. W okresie międzywojennym zainteresowanie pieśnią jarmarcznią przeniesiono na grunt naukowy w pracach B. Václavka i R. Smetany. Po drugiej wojnie światowej studia tego typu kontynuowali V. Karbysický i V. Pletka. Pieśni ulicy praskiej poświęcił interesującą rozprawę Karol Krejčí (jej polską wersję zamieszczono w jego *Wybranych studiach slavistycznych*). Bohuslav Beneš o pieśni jarmarcznej napisał książkę pt. *Světská kramářská píseň*. W wymienionym artykule dramatyczność pieśni jarmarcznej Beneš wyprowadza już z samego sposobu jej odtwarzania, który nazywa „teatrem jednego aktora”. Autor wykazuje także obecność środków dramatycznych w strukturze pieśni.

Dział filmologiczny „Otázek” zawiera dwa artykuły poświęcone tej dziedzinie sztuki. Loe Rajnošek w pracy *K základním pojmům filmové poetiky* polemizuje z poglądami o epickiej istocie sztuki filmowej. Źródła tych poglądów doszukuje się Rajnošek w identyfikacji czasu epicznego i filmowego, w panującym przeświadczeniu, iż film bardziej „ukazuje” niż „wyraża”. Twierdzenia te uznaje za prawdziwe jedynie w odniesieniu do początków sztuki filmowej, kiedy to filmowanie było bardziej dziełem techniki (kamery) niż artysty. Ale już od początków obserwować można było dążenie twórców do przewyższania supremacji techniki, i tedy właśnie sztuka filmowa wkraczała na drogę uogólnienia, przechodząc od „ukazywania” do „wyrażania”. Warunkiem niezbędnym przy tym było uchwycenie czasowej perspektywy, ukazującej przyczy-



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-