

IV"; "The Victorious Acts of King Henry V"; "The Tragical Doings of King Richard III".

While analyzing the respective plays it is underlined that each of the Shakespeare's histories serves a special purpose in elucidating a political problem of Elizabeth's day, and in bringing it to bear upon this problem the accepted political philosophy of the Tudors.

Lily B. Campbell raises two points in particular. First, that Shakespeare chose for his histories kings who had already been accepted as archetypes and who had been used over and over again to point out particular morals. Secondly, Shakespeare carefully chose incidents and characters from history and altered the historical situation and facts to suit the current political situation and facts which he had in mind. Under this practice there is the assumption that history can be utilized to explain the present. But it does not repeat itself in every detail and while the larger outlines of historical facts must be preserved to be convincing, the details are often altered to make the past more reminiscent of the present.

The fact that Miss Lily B. Campbell has stressed the traditional nature of Shakespeare's interpretations and the effect of contemporary political situations upon the selection and alteration of historical facts in the plays makes *Shakespeare's Histories—Mirrors of Elizabethan Policy* worth reading for any student of Shakespeare.

Krystyna Kujawińska-Courtney, Łódź

R. Alter, *PARTIAL MAGIC. THE NOVEL AS A SELF-CONSCIOUS GENRE*. University of California Press, Berkeley—Los Angeles—London 1975, ss. 248.

Powieściowa samoświadomość własnej egzystencji i zorganizowania dopiero stosunkowo niedawno zyskała u nas terminologiczną autonomię. Jej ogólna definicja słownikowa („autotematyzm”) i bardziej szczegółowe, alternatywne czy komplementarne określenia („powieść jako metodologia powieści”, „powieść warsztatowa”) chyba nie oddają jednak w pełni całej złożoności zjawiska. Również i aparat krytyczny literatury anglosaskiej nie wypracował w tym zakresie jednolitego i ścisłego nazewnictwa. Obecnie stosuje się bowiem takie terminy, jak

„authorial novel”, „self-reflective novel”, „self-reflexive novel”, „metafiction”, wreszcie „self-consciousness”. Mnogość ta jest naturalnym wykładnikiem braku dogłębnych studiów nad niniejszą problematyką. Poprawy tej sytuacji podjął się Robert Alter w swojej pracy *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Składa się ona ze wstępu, siedmiu rozdziałów oraz indeksu nazwisk. Autor poddaje w niej bardziej lub mniej szczegółowej analizie kilkanaście utworów prozatorskich, by, jak zapowiada, wskazać na: 1) sprzeczności literackiego realizmu, 2) rolę autotematyzmu w rozwoju geneologicznym powieści.

Źródło omawianej dyspozycji twórczej Alter upatruje w fundamentalnej rozbieżności między rzeczywistością powieściową a rzeczywistością empiryczną, w wywodzącej się od Cervantesa nieufności do słowa pisanego, w niewierze, iż można doskonale opisać świat, że można stworzyć jego pełen i niezależny od języka obraz. Za podstawowe sposoby wyrażania samoświadomości artystycznej w powieści autor uznaje wewnętrzną refleksję teoretyczną, dramatyczną obecność twórcy w dziele, ostentacyjne podkreślanie jego omnipotencji i arbitralności, przedkładanie czasu narracji ponad inne wymiary czasowe utworu, ograniczenie zainteresowania psychologią postaci, kubistyczny charakter planu przedmiotowego oraz zabiegi typograficzne przyciągające uwagę do samego środka przekazu, a szczególnie jego właściwości formalnych.

Funkcję elementu organizującego tok rozważań spełnia w książce szkic historycznej ewolucji autotematyzmu, który mimo iż nie zgłasza ambicji encyklopedycznych, naświetla wszystkie jej fazy — od narodzin zjawiska na kartach *Don Kichota* i jego pełnego wykształcenia się w *Tristramie Shandy* i *Kubusiu Fataliscie*, poprzez etap podporządkowania społecznym funkcjom powieści XIX-wiecznej, kontrybucję na rzecz prozy strumienia świadomości — do roli odgrywanej w fikcji postmodernistycznej, łącznie z uwzględnieniem specyfiki jego zastosowania w *nouveau roman*. Oprócz rozdziałów poświęconych odpowiednio Cervantesowi, Sterne'owi i Diderotowi najwięcej miejsca zajmuje ocena pisarstwa Nabokova jako najwybitniejszego przedstawiciela współczesnej powieści autotematycznej. Poza tym zwracają uwagę zwarte i interesujące rozważania dotyczące wkładu Melville'a i Gide'a w rozwój prezento-

wanej tematyki. Choć Alter koncentruje się zasadniczo na głośnych nazwiskach, znajdujemy w pracy również interpretacje wybranych pozycji z dorobku pisarzy spoza powszechnego kanonu literatury światowej, jak M. de Unamuno, A. Biely, F. Mauriac, czy też F. O'Brien. Dyskusję o świadomości artystycznej w prozie minionego dziesięciolecia łączy autor z rozleglejszymi refleksjami natury kulturowej, wskazując na zasadzie analogii m. in. na introspektywne kino Felliniego i Antonioniego oraz aleatoryczne kompozycje awangardowej muzyki i choreografii. Alter nie unika i krytycznego spojrzenia na organiczne słabości przedstawianej orientacji twórczej, które w literaturze objawiają się głównie skłonnością do nadmiernej „wirtuozerii” warsztatowej i wynikającą z niej tematyczną jałowością. W swej ostatecznej wypowiedzi praca rzecz jasna afirmuje autotematyzm, przy czym autor włącza swe dywagacje do stale żywej kontrowersji na temat kryzysu współczesnej powieści. Ponurym przepowiedniom jej rychłej śmierci i modnej od pewnego czasu entropicznej wizji świata przeciwstawia się tu pierwiastek „krotochwilności” (*playfulness*), stanowiący bezpośredni wyraz ekspresywnej istoty powieściowej samoświadomości. Także samo wprowadzenie procesu kreacyjnego i zagadnienia estetycznego zorganizowania utworu do jego planu przedmiotowego stanowi według Altera efektywną strategię obrony integralności gatunku. Poza tym w różnorodności praktykowanych odmian prozy autotematycznej widzi autor znaczące potwierdzenie żywotności powieści w ogóle. Praca wskazuje również na możliwość rozglądania lub przynajmniej stonowania immanentnych napięć określających wzajemny stosunek literatury i tak zwanej obiektywnej rzeczywistości — właśnie na płaszczyźnie autotematyzmu. Oto bowiem, mimo iż klasyczne pojmowanie metawypowiedzi szereguje ją jako element niemimetyczny *par excellence*, opis samej siebie, uchwycenie na „żywo” aktu wyobraźni, z którego powieść powstała, jest przecież doskonale autentycznym, bodaj jedynym godnym wiary chwytem realistycznego przekazu beletrystycznego. Opierając się na tym właśnie argumentie Alter przeprowadza tentatywną typologię fikcyjnego realizmu w obrębie literatury samoświadomości artystycznej, wprowadzając określenie realizmu empirycznego (Sterne), realizmu metafizycznego (Diderot), epistemologicznego (Cervantes) oraz mo-

ralno-intelektualnego (Fielding). Nie odnosząc się wprost do świata zewnętrznego, powieść autotematyczna nie może co prawda bezpośrednio o nim orzekać, lecz po zakreśleniu swej charakterystycznej relacji kołowej nabiera cech heterotematycznych, oddając dzięki swym dynamicznym, procesualnym właściwościom złożoność i zmienność bytu realnego. W funkcji tej jako wyrazie świadomości współczesnego człowieka autor dostrzega najistotniejszy przyczyn do uznania rangi i przyszłości metaliterackiej wypowiedzi artystycznej.

Spójność powyższych wywodów nie jest jednak w stanie przysłonić ewidentnych niedostatków recenzowanej pracy, które, zdaje się, wynikają z przyjętej metody badawczej. Omówione wyżej cele rozprawy, jak zresztą już i sam tytuł, sugerowałyby umieszczenie jej wśród pozycji teoretycznych. Tymczasem o ile zawiera ona, jak mogliśmy zauważyć, szereg interesujących obserwacji z dziedziny historii i socjologii powieści, o tyle jej wartość w zakresie poetyki gatunku przedstawia się nader skromnie. Można by przede wszystkim oczekiwać, że książka wystąpi przynajmniej z próbą bliższego określenia samego autotematyzmu. Alter zastrzega się wprawdzie, że ogólny temat jest „bezkresny”, a ustalenie ścisłej definicji prozy samoświadomości artystycznej byłoby zaprzeczeniem jej twórczej „samowolności”, niemniej brak jednolitego i w miarę precyzyjnego systemu pojęciowego odczuwa się podczas lektury bardzo dotkliwie. Znamienny dla całości jest pod tym względem choćby fakt nagminnego używania zwrotu „self-conscious” wymiennie z terminem „self-reflexive”. W rezultacie większość z podstawowych zagadnień niejako „rozplywa” się w poszczególnych rozdziałach, co prowadzi do wielokrotnego powtarzania rzeczy wręcz oczywistych i ostatecznie odbiera pracy możliwość przedstawienia analizowanej problematyki w jasno zarysowanej perspektywie, do czego przyczynia się chyba również zbytne przywiązanie autora do materiału faktograficznego. Nie sposób też oprzeć się przekonaniu, iż ujęcie ontologii powieści w kategoriach interakcji i opozycji między rzeczywistością literacką a światem empirii powinno logicznie prowadzić do wykorzystania potencjału językoznawstwa, do interpretacji mających na celu ustalenie fenomenologicznej tożsamości utworu jako układu semiotycznego. Jakkolwiek omawiana pozycja mocno akcentuje

wagę zagadnienia, jest ona daleka od rozstrzygnięcia go. Alter w minimalnym tylko stopniu zajmuje się partykularnymi właściwościami badanych tekstów i — przykładowo — mimo że porusza sprawę ich estetycznych treści, nie czyni nic w kierunku określenia zawartości znaku językowego, tkwiącej w nim samym i ujawnianej w oderwaniu od relacji zewnętrznych. Nic więc dziwnego, iż do końca ta naczelna dla autotematyzmu kwestia pozostaje dla autora, a tym bardziej dla czytelnika, „kręta” i „drecząca” („the tortuous, teasing relation between words and things, imagination and reality”, s. 184). Skromne przypisy i brak bibliografii potęgują uczucie niedosytu, jakie musi towarzyszyć profesjonalście w odbiorze pracy. Również jej styl i język — wydaje się — dyskredytują ją jako dogłębne i rzetelne studium naukowe, nadając jej raczej charakter ogólnej informacji przeznaczonej dla szerszego kręgu odbiorców.

Powyższe uwagi krytyczne mogłyby stwarzać nieco błędne wrażenie co do ogólnej oceny recenzowanej pozycji. Jest to książka niewątpliwie bardzo potrzebna, a o jej bezpośredniej wartości stanowi choćby fakt podniesienia powieści autotematycznej do rangi odrębnej odmiany gatunkowej i szeroki zakres materiału egzemplifikacyjnego; o jej zaś przyszłym znaczeniu powinny decydować wnikliwsze analizy nad istotą samoświadomości literackiej, których rozprawa Altera jest, miejmy nadzieję, prognozą. Tymczasem obecny stan badań każe ją nam mimo wszystko uznać za jedną z podstawowych prac w tym zakresie.

Janusz Semrau, Poznań

Otakar Zich, ESTETIKA DRAMATICKÉHO UMĚNÍ. Teoretická dramaturgie. Mit einem Vorwort von Oleg Sus, Analecta Slavica, vol. 14, Jal-Reprint, Würzburg 1977, ss. 30 nlb. + 410.

Omawiany „reprint” jest fototypicznym powtórzeniem pierwszego wydania głośniego dzieła O. Zicha z roku 1931 (Výhledy. Knihy zkušenosti a úvah, peřadají V. Mathesius a J. B. Kozák, dvojsvazek jedenáct a dvanáct, 1931, Melantrich A. S. v Praze). Wznowienie to jest bardzo symptomatyczne z dwóch powodów. Po pierwsze — coraz bujniej rozwija się teatrologia jako nauka z całą pewnością pierw-

sza w grupie „sztuk widowiskowych”, po drugie zaś wiedza o dramacie uzyskuje nader ważne i nietypowe miejsce w refleksji naukowej. Jedni poszukują dla dramatu nowego miejsca w literaturze i literaturoznawstwie, zdając sobie sprawę z podstawowego znaczenia „scenicznego gestu poety” (I. Sławińska), inni, wnikając zarówno w strukturę, jak i w fakturę dzieła dramatycznego, wyznaczają mu samoistne miejsce w systemie sztuk (S. Skwarczyńska). Roman Ingarden w wykładach uniwersyteckich w UJK w 1935 r., sumując swe dawniejsze, wcześniejsze doświadczenia badawcze, dawał próbę całościowego ujęcia spektaklu teatralnego, w którym publiczność teatralna odgrywała doniosłą rolę jako afirmująca lub negująca daną sztukę świadomość, ale ponadto również jako aktualny i aktualizujący składnik teatralnego spektaklu.

Jaką pozycję w wiedzy o dramacie i w wiedzy o teatrze zajmuje Otakar Zich?

Zich (1879—1934) był uczniem Otokara Hostinského (1847—1910), pierwszego profesora estetyki czeskiego Uniwersytetu Karola w Pradze, twórcy nowoczesnej czeskiej estetyki i teorii sztuki. Istotne jest to, że Hostinský, wywodzący się z Herbarta, wyraźnie przezwyciężył abstrakcyjny, statyczny dydaktyczny formalizm mistrza na rzecz ujęcia dynamicznego i empirycznego. Miało to poważny wpływ na poglądy Zicha, który już w swej pracy habilitacyjnej *Estetické vnímání hudby* (cz. I 1910, cz. II 1911) dał wyraz ujmowaniu faktów i zjawisk muzycznych ze stanowiska psychologii eksperymentalnej. Przewyciężając późnopozytywistyczny empiryzm oraz psychologizm przestarzałego już pokroju, Zich dążył do ujmowania dzieła sztuki jako strukturalno-konstrukcyjnej całości, co miało niewątpliwą związek z popularną wówczas „psychologią całościową” lub „psychologią postaci” (*Gestaltpsychologie*). W ten sposób Zich bardzo się zbliżył do poglądów strukturalistycznych oraz do estetyki o podstawach semiotycznych.

Zich, co bardzo ważne, był nie tylko teoretykiem sztuki i muzyki, lecz również muzykiem-praktykiem jako twórca m.in. dwóch oper.

Wszakże spośród całego, dość bogatego dorobku naukowego i krytycznego Zicha najważniejsze jest omawiane obecnie dzieło *Estetika dramatického umění*. Jakkolwiek Zich pozostawał pod wpływem wielu współczesnych teoretyków, przede wszystkim niemieckich, to jed-