

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Zestaw haseł w bieżącym zeszycie grupuje gatunki dramatyczno-widowiskowe z różnych epok historycznych. Wszystkie należały do teatru popularnego, a ich nazwy mają dość często charakter obrazowy, ale nie zawsze ściśle definiujący dany gatunek. Stąd zjawisko przenoszenia nazw po upływie nieraz długiego czasu na gatunek w innym kraju, który ma stosunkowo niewiele z nim wspólnego. Czytelnik łatwo prześledzi to zjawisko na przykładzie *comedia de capa y espada* i *cloak-and-sword play*. Podobnie, mimo pewnych podobieństw między francuską *opera comique* i angielską *comic opera*, te zjawiska artystyczne należą do odrębnych rozdziałów historii kultury. Również angielską *ballad opera* i *comic opera* dzieli prawie sto lat i odrębność inspiracji, łączy zaś podobny narodowy stosunek do opery w ogóle.

Redakcja

BALLAD OPERA: (ang. *opera balladowa*) nazwa określająca angielską odmianę opery popularnej w XVIII w. o treści romantycznej lub — częściej — satyrycznej, odnoszącej się do bieżących zdarzeń i zjawisk społecznych i politycznych. W *ballad opera* włoskie *recitativo* zostało zastąpione mówionym dialogiem, a teksty śpiewane dorabiano do istniejących znanych melodii piosenek i ballad (stąd nazwa tego gatunku). W niektórych jednak lekkich operach tego rodzaju, komponowano muzykę oryginalną.

Początek tej angielskiej odmiany operowej dał poeta John Gay (1685—1732) współpracując z kompozytorem Johnem Christopherem Pepuschem (1667—1752) nad *The Beggar's Opera* (Operą żebraczą a właściwie Operą żebraka, 1728), którą nazwano *Newgate pastoral* — sielanką z więzienia Newgate. *Opera żebracza* była satyrą na operę włoską, a jednocześnie satyrą ukazującą londyński świat przestępczy z insynuacją, że jest to świat ówczesnych kół rządzących Anglią.

Opera żebracza spotkała się z tak wielkim powodzeniem, że Gay natychmiast napisał *Polly* (1729) jej dalszy ciąg, który jednak nie mógł ukazać się na scenie wskutek zakazu cenzury teatralnej, ale był rozchwytywany w formie druku. Energia, dowcip i społeczna prawda satyry sprawiły, że dzieło Gaya przetrwało wieki i doczekało się m. in. przeróbki B. Brechta na *Dreigroschen Oper* (1928), która bardzo odbiega od oryginału sensem i której podkład muzyczny stanowi nowoczesna muzyka jazzowa.

Współcześnie z Gayem działał jako twórca *ballad opera*, znany później głównie jako powieściopisarz Henry Fielding (1707—1754). Jego *Welsh Opera, or the Grey Mare the Better Horse* (Opera walijska czyli siwa kobyła lepszym koniem, 1731) była atakiem na angielskie partie polityczne i wprowadziła na scenę w przejrzywym przebraniu królewską rodzinę. Opera ta, jak i satyryczne komedie Fieldinga spowodowała reakcję ze strony władz. W 1737 r. wyszła ustawa *Licensing Act*, która zamknęła

wszystkie teatry, z wyjątkiem Drury Lane i Covent Garden.

Ballad opera miała jeszcze dwóch twórców — sławnego aktora, reżysera i przerabiacza sztuk Dawida Garricka (1717—1779) i równie sławnego komediopisarza, aktora i posła do parlamentu, Richarda Brinsleya Sheridana (1751—1816), który napisał operę komiczną w konwencji *ballad opera* — *The Duenna* (1775). *Ballad opera* przygotowała w Anglii drogę dla *comic opera* (zob.) z końca XIX wieku.

Bibliografia: P. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, London 1967; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth, 1966; A. C. Baugh (red.) *A Literary History of England III The Restoration and the Eighteenth Century*, London 1967.

Witold Ostrowski

CLOAK-AND-DAGGER PLAY: zob. **CLOAK-AND-SWORD PLAY**

CLOAK-AND-SWORD PLAY: ang. odpowiednik bardziej językowy niż rodzajowy, hiszpańskiej *comedia de capa y espada* (zob.) używany jako określenie sztuki o cechach nieco innych niż hiszpański pierwowzór. W rozumieniu angielskim *cloak-and-sword play* albo *cloak-and-dagger play* (komedia płaszcza i sztyletu) jest romantyczną komedią, której najważniejszymi składnikami są: intrygi, miłość i przygody. Spiski, zasadzki, przebrania lub nieporozumienia co do tożsamości lub wartości moralnej pewnych osób, wynikające z tego komplikacje, ucieczki, pojedynki i szczęśliwe rozwiązania sercowych spraw charakteryzują ten melodramatyczny gatunek teatralny. Tłem akcji angielskiej *cloak-and-sword play* jest najczęściej Francja XVII lub XVIII w., postacie wywodzą się z arystokracji, fabuła zaś została zapożyczona z powieści.

Historia angielskiej komedii płaszcza i szpady jest ściśle związana z popularnością melodramatu w XIX w. królującego w teatrze niemal do ostatniej dekady stulecia. Przyciągali do niego najwybitniejsi aktorzy, nieprawdopodobnie wymyślne efekty sceniczne i często sensacyjna akcja sztuk.

Do wczesnych twórców komedii płaszcza i szpady należy powieściopisarz Edward Lyt-

ton Bulwer (1803—1873), autor *The Lady of Lyons or Love and Pride* (Dama z Lyonu czyli miłość i duma, 1839) i *Richelieu, or the Conspiracy* (Richelieu czyli spisek, 1839). Doskonałym wyczuciem i znajomością teatru wyróżniał się inny autor sztuk tego rodzaju, Dion Boucicault (1822—1890), aktor i przerabiacz powieści na scenę, działający najpierw w Anglii, a później w Stanach Zjednoczonych. Boucicault wprowadził na scenę angielską, sztuki oparte na utworach A. Dumasa ojca — *Pauline* i *The Corsican Brothers* (Korsykańscy bracia, 1848) oraz sławną *The Colleen Bawn* (Piękna dziewczyna, 1859), opartą na powieści Geralda Griffina *The Collegians* (1829).

The Prisoner of Zenda (Więzień w Zendzie, 1894), powieść Anthony Hope'a (1863—1933) przerobiona na *cloak-and-sword play* pod patronatem wybitnego aktora-managera Sir George'a Alexandra (1858—1918), w końcu stulecia zyskała na scenie rozgłos dzięki świetnej grze Sir George'a w dwóch rolach jednocześnie — Rudolfa Rassendyla i króla Rurytanii.

W Ameryce kontynuatorem tradycji *cloak-and-sword play* był Booth Tarkington (1869—1946), który wraz z Mrs. E. G. Sutherland przerobił swoją powieść *Monsieur Beaucaire* (1900) na komedię pod tym samym tytułem, przekomponowaną później przez F. Lonsdale'a i A. Mersagera na operetkę wystawioną w Londynie w 1919 roku.

Bibliografia: P. Hartnoll (red.), *The Oxford Companion to the Theatre*, London, 1967 (hasła: *Boucicault*, *Cloak-And-Sword Play*, *Melodrama*, *Alexander*); J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth, 1966; P. Harvey (red.) *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, 1958; A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962.

Witold Ostrowski

COMEDIA DE CAPA Y ESPADA: (hiszp. „komedia płaszcza i szpady” lub czasami także „komedia opończy i szpady”, po ang. *cape-and-sword comedy* lub, częściej, *cloak-and-dagger comedy*, po franc. *comédie de cape et d'épée*, po ros. Комедия плаща и шпаги) — nazwa gatunku dramatyczno-teatralnego, który narodził się i rozwijał w Hiszpanii w XVII w.

Dla wielu badaczy zajmujących się tym gatunkiem, komedia płaszcza i szpady stanowi jeden z wielu gatunków komediowych, jakie rozwijały się w Hiszpanii w okresie Złotego Wieku i stanowi jeden z wariantów tzw. komedii hiszpańskiej. *Diccionario de literatura española* (Madrid 1972) kwalifikuje komedię płaszcza i szpady jako jeden z czterech podstawowych gatunków komedii hiszpańskiego Złotego Wieku, obok komedii intrygi (*de enredo*), komedii charakterów (*de carácter*) i komedii, w której satyra doprowadzona jest aż do karykatury (*de figurón*). Według tego samego słownika „nazywa się komediami płaszcza i szpady te, których akcja rozgrywa się między osobami, które nie wychodzą poza sferę szlachty i rycerstwa jak w *El acero de Madrid* (Żelaziste wody Madrytu) Lopego de Vega”. Tak sformułowana definicja nie oddaje rzeczywistych cech gatunkowych komedii płaszcza i szpady, chyba, że przyjmie się, iż jest jedynie specyficznym podgatunkiem czy odmianą gatunkową tzw. komedii hiszpańskiej, której cechy charakterystyczne wyrażałaby suma definicji wymienionych wyżej wszystkich czterech typów komedii. Większość jednak piszących o komedii płaszcza i szpady widzi w niej samodzielny i specyficznie hiszpański gatunek dramatyczno-teatralny. Już zresztą współcześni operowali nazwą *comedia de capa y espada* jako nazwą gatunku teatralnego, wyodrębnionego spośród innych komedii. Francisco Benes Candamo pisze pod koniec XVII w., że komediami płaszcza i szpady są „te, których postaciami są wyjątkowi rycerze jak Don Juan czy Don Diego, itp., zaś zdarzenia sprowadzają się do pojedynków, zadróżki, ukrywania się kochanka (*galán*), zasłaniania się damy, a w końcu — do zdarzeń raczej codziennych związanych z zalotami”.

W opinii badaczy XX wieku, ale i zdaniem wielu wcześniejszych również — komedia płaszcza i szpady jest komedią obyczajową (*de costumbres*) i miejską (*género urbano*), odzwierciedla bowiem obyczajowość codzienną miast hiszpańskich — przede wszystkim Madrytu, choć także Walencji i Sewilli. We wszystkich też studiach nad komedią płaszcza i szpady podkreśla się konwencjonalny charakter tego gatunku, który rodzi się z inspiracji równie skonwencjonalizowanej rzeczywistości.

Zdarzenia dramatyczne koncentrują się tu wokół jednej postaci, najczęściej kobiecej

(w przypadku Lopego de Vega) a dwóch — damy i zakochanego w niej młodzieńca (*galán*) — u Calderona. Intrygą objęte są niezmiennie przynajmniej jeszcze dwie postacie — starzec, który jest ojcem jednej z dwu zakochanych postaci, albo opiekunem osieroconej damy i — wesołek (*el gracioso*), który najczęściej jest służącym zalecającego się kawalera. Pojawia się zazwyczaj również druga para zakochanych i postać pokojówki lub przyjaciółki-powiernicy damy, która może być żeńskim odpowiednikiem wesołka. Schemat komedii płaszcza i szpady wymagał więc co najmniej pięciu — do sześciu postaci, czasami jednak liczba postaci dochodzi aż do dziesięciu.

Komedia płaszcza i szpady pojawia się w teatrze hiszpańskim w okresie, w którym wraz z twórczością Lopego de Vega i jego *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) dokonuje się radykalna reforma w zakresie sztuki dramatyczno-teatralnej. Lope de Vega burzy bowiem klasyczny porządek i proponuje nowy, oparty na pewnej elastyczności i dowolności formy, dając tym samym podstawy teatrowi hiszpańskiego baroku. Lope zrywa z jednością miejsca i czasu — rozciągając czas zdarzeń scenicznych i przenosząc akcję z miejsca na miejsce. Zmienia również zasady konstrukcji dramatu, ograniczając jego budowę do trzech części-aktów (*jornadas*). Zdaniem Lopego de Vega należy dostosować wiersz do tematu, pokazywać w teatrze obyczaje i postępowanie ludzi, tworzyć dla przyjemności publiczności tak, by ją zabawić z inwencją i fantazją dowcipnym pomysłem lub wzruszyć konfliktami namiętności i honoru. Jeśli idzie o komedię płaszcza i szpady, to w twórczości Lopego de Vega daje się zauważyć zainteresowanie z jednej strony komedią opartą na intrydze, jak w *El acero de Madrid* (Żelaziste wody Madrytu), *Amar sin saber a quien* (Kochać nie wiedząc kogo), *El anzuelo de Fenisa* (Wędką Feniksany) itp., z drugiej zaś komedią opartą na psychologii postaci jak w *La dama boba* (Głupia panna), *Los melindres de Belisa* (Kaprysy Belisy), itp. Gatunek komedii płaszcza i szpady rozwijają kontynuatorzy Lopego de Vega — Tirso de Molina, w zakresie psychologii postaci i Ruiz de Alarcón — nadając komedii charakter moralizatorski. Najwyższe osiągnięcia w omawianym gatunku przynosi twórczość Calderona de la Barca. W opinii

współczesnych jak i późniejszych krytyków, Calderon okazał się prawdziwym mistrzem komedii płaszcza i szpady; za utwory najwybitniejsze uznaje się jego *La dama duende* (*Dama-chochlik*), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (*Nielatwo strzec domu o dwóch drzwiach*), *Guardete del agua mansa* (*Wystrzegaj się cichej wody*), *No hay cosa como callar* (*Nic lepszego nad milczenie*), itp. Calderon w widoczny i prawdziwy sposób korzysta z doświadczeń poprzedników, zapożycza od Lopego de Vega tytuły sztuk i pomysły na intrygi, wzorem Tirsy de Molina pogłębia rysunek psychologiczny postaci i nadaje ton moralizatorski akcji dramatu podobnie, jak to zainicjował Ruiz de Alarcón, wprowadza jednakże szereg innowacji w stosunku do Lopego; zmniejsza np. liczbę i długość epizodów, redukuje epicki charakter sztuk, ujednoliciła akcję. Angel Valbuena Prat wyróżnia trzy zasadnicze typy komedii płaszcza i szpady w twórczości Calderona: komedie obyczajowe, traktujące przede wszystkim o miłości i pokazujące cały konwencjonalizm miłosnych gier, umizgów, figlarnych przekomarzań i intryg, przebierania się (kobiety w męskim przebraniu, galant przebrany za widmo, dama- duch, itp.), zakrywanie twarzy opończą-płaszczem w czasie nocnych schadzek zakochanych i wynikające z tego pomyłki i pojedynki (w *El galán fantasma* i *La dama duende*); komedie literackie, których źródeł szukać należy we włoskiej narracji renesansowej, w legendach i baśniach, np. *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (*Łos i znak Leonida i Marfisy*); komedie moralizatorskie, nieliczne i prawdziwe, ale często za to o charakterze satyrycznym (np. *Guárdate del agua mansa*). Istotnym elementem komedii płaszcza i szpady jest humor, tak u Lopego jak i u Calderona, graniczący niekiedy z kpina, wynikająca z krytycznego czy nawet satyrycznego nastawienia do rzeczywistości współczesnej. Humor objawia się w strukturze zdarzeń scenicznych ale jego nośnikiem jest nieustannie postać wesołka — *el gracioso* — sprytnego, o dużej żywotności i trzeźwości spojrzenia na rzeczywistość, której brak jego panu. Inaczej niż jego pan, *el gracioso* nie jest krępowany żadnymi normami społecznymi, obce są mu konwenanse i dlatego może pozwolić sobie na najbardziej nawet łotrzykowskie pomysły.

Konwencja komedii płaszcza i szpady po-

zwalała na przerysowanie obrazu rzeczywistości pozateatralnej, przejawianie jej poprzez spiętrzenie zdarzeń i skomplikowanie intrygi, wprowadzenie elementów fantastycznych, w czym widoczna jest, zwłaszcza u Calderona, ironia i przymrużenie oka. Niezależnie jednak od indywidualnego charakteru twórczości każdego z autorów komedii płaszcza i szpady jak i zróżnicowanego charakteru poszczególnych utworów — we wszystkich komediach hiszpańskiego Złotego Wieku znajdziemy ślady ideowych założeń epoki, wyrażających się między innymi w wierności religii katolickiej i w wierności królowi, tak jak w zakresie norm postępowania międzyludzkiego przestrzega się zasady wynikającej z poczucia honoru. Kwestia honoru, podejmowana w specjalizującym się w tym dramacie honoru, pojawia się także w komedii płaszcza i szpady, z tą jednak różnicą, że dramat honoru traktuje o losie i odpowiedzialności postaci związanych węzłem małżeńskim, zaś komedia płaszcza i szpady — o losie tych, którzy dążą do zawarcia małżeństwa. I jakkolwiek kwestia miłości pojawia się we wspomnianych gatunkach w dwóch odmiennych wariantach, to — zdaniem B. W. Wardropera — zazdrość i podejrzenie o zdradę wynikają z tego samego poczucia honoru. Konsekwencje czynów nierozsądnych i planujących honor w przypadku postaci małżonków są w dramacie honoru — tragiczne; w przypadku komedii płaszcza i szpady zawsze następuje szczęśliwe rozwiązanie, mimo bowiem czynów nierozsądnych intencje zakochanych są wspólne i wyrażają się dążeniem do zawarcia małżeństwa.

W świetle przeprowadzonych badań komedia płaszcza i szpady daje się zdefiniować jako utwór dramatyczny o charakterze komediowym, którego struktura dramatyczna opiera się głównie na dramatycznej intrydze. Komedia płaszcza i szpady ma charakter komedii obyczajowej i czerpie tematykę z hiszpańskiej rzeczywistości epoki Złotego Wieku, a konkretnie z konwencji życia miejskiego i społeczności „wysoko urodzonych” — szlachty i rycerstwa i kręgów zbliżonych do królewskiego dworu. Struktura zdarzeń scenicznych opiera się na grze z nieznanym, niewidocznym czy nierozpoznawalnym, co w konsekwencji przynosi niespodziankę i zaskoczenie dla widza i pozwala na utrzymanie go w napięciu przez cały czas trwania widowiska.

Aż do XVIII w., podkreśla Valbuena Prat, komedia płaszcza i szpady była w Hiszpanii gatunkiem teatralnym najlepiej przez publiczność rozumianym. Zatraciła popularność wraz z nadejściem romantyzmu, i nawet pomimo zręcznych imitacji Rivesa, Zorrilli i Garcii Gutierrezza przestała być gatunkiem żywym.

Bibliografia: Ch. V. Aubrun, *La comédie espagnole (1600—1680)*, Paris 1966; Z. Czerny, *Komedia opończy i szpady*, [w:] Pedro Calderon de la Barca, *Dramaty*, Kraków 1975; *Diccionario de literatura española*, *Revista de Occidente*, Madrid 1972, hasło *Comedia de capa y espada*; A. del Río, *Historia literatury hiszpańskiej*, T. 1, Warszawa 1970; F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid 1979; A. Valbuena Briones, *Introducción* [w:] Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Madrid 1976; *Prólogo* [w:] Calderon de la Barca, *Comedias de capa y espada*, Madrid 1968; A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona 1937; *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona 1969; B. W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*; E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona—Caracas—México 1978; B. W. Wardropper, *El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón*, [w:] M. Durán, R. González Echevarría, *Calderon y la crítica: Historia y antología*, Madrid 1976.

Urszula Aszyk

COMIC OPERA: (ang. „opera komiczna”) angielska odmiana lekkiej opery wypracowana w ostatnich trzech dekadach XIX w. przez twórcę librett Sir Williama Schenck Gilberta (1836—1911) i kompozytora sir Arthura Sullivana (1842—1900), zwana też *The Savoy opera* od teatru w Londynie (gdzie większość tych utworów wystawiano) lub *operetta* czyli operetka.

Angielska opera komiczna jest przedstawieniem, którego romantyczna lub komiczna fabuła rozwija się poprzez staranną grę aktorską, mówiony dialog, śpiew i tańce, a po każdym akcie następuje rodzaj finału. Technika śpiewu jest angielska i wymaga bardzo wyraźnej i naturalnej dykcji, a muzykę cechuje melodyjność. Gilbert wzbogacił tę operę w fantastyczny humor, liryzm i dowcipną satyrę.

Comic opera Gilberta i Sullivana była reakcją na bohaterski dramat muzyczny R. Wagnera, podobnie jak *opéra bouffe* J. Offenbacha we Francji i wiedeńskie operetki J. Straussa w Austrii. Pierwszą próbą Gilberta i Sullivana był *Thespis or the Gods Grown Old* (*Thespis czyli bogowie starzeją się*, 1871), utwór nazwany *an operatic extravaganza* — ekstrawagancją operową; pierwszą w pełni rozwiniętą nową odmianą operową był *Trial by Jury* (*Sąd przysięgłych*, 1875), po którym w 1878 nastąpiły: *The Sorcerer* (*Czarownik*), *HMS Pinafore* (*Okręt Jej Królewskiej Mości „Fartuszek”*) — lekka satyra na marynarkę brytyjską, a w 1879 r. *The Pirates of Penzance* (*Piraci z Penzance*). *Patience* (*Cierpliwość*, 1881) była dowcipną burleską angielskiego ruchu estetyzującego z Oscarem Wilde'm na czele. *Princess Ida* (*Księżniczka Ida*, 1884), oparta na żartobliwym poemacie A. Tennysona *The Princess*, opowiada o wojnie między kobietami i mężczyznami o prawo do wyższego wykształcenia, *The Mikado* (1885), zwany na kontynencie operetką uzyskał sławę światową jako satyra na dyplomację i biurokrację, *Ruddigore* (1887), *The Yeomen of the Guard* (*Stara Gwardia*, 1888) z elementami tragicznymi i *The Gondoliers* (*Gondolierzy*, 1889) zamykają listę *The Savoy operas*. Twórcy ich pokłócili się, a kiedy później zaczęli od nowa współpracować, ich *Utopia Limited* (*Utopia z ograniczoną odpowiedzialnością*, 1893) i *The Grand Duke* (*Wielki Książę*, 1896) nie miały już tego wzięcia, co ich dawniejsze opery komiczne.

Angielska *comic opera* jest zjawiskiem artystycznym równie odizolowanym jak *ballad opera* Johna Gaya w XVIII w., ale ma pewne cechy wspólne z nią — opozycję w stosunku do opery zagranicznej, lekkość i tendencję do aktualnej satyry. Miała ona wielkie powodzenie w Stanach Zjednoczonych i w pewnej mierze wpłynęła na kształtowanie się *musical comedy*.

Bibliografia: P. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, London 1967; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth, 1966; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, London 1958; A. C. Baugh (red.) *A Literary History of England IV The Ninetenth Century and After*, London 1967; J. W. Cousin,

D. C. Browning, *Everyman's Dictionary of Literary Biography*, London 1960.

Witold Ostrowski

DOMESTIC TRAGEDY: zob. **MURDER PLAY**

KITSCHEN-SINK DRAMA: (ang. „dramat kuchennego zlewu”) określenie zwykłe trochę pogardliwe, które weszło w użycie w Anglii około roku 1955 na oznaczenie powstającego wówczas realistycznego dramatu o problematyce społecznej, którego pierwszą zapowiedzią stała się sztuka Johna Osborne'a *Look Back in Anger* (*Miłość i gniew*, 1956). Nazwa powstała w związku z naturalistycznym tłem niektórych sztuk, na którym ich autorzy ukazywali życie klasy robotniczej lub marginesu społecznego, używając przy tym naturalistycznego, reportersko wiernego dialogu.

Cała akcja sztuki Arnolda Weskera *The Kitchen* (*Kuchnia*, 1959) odbywała się w restauracyjnej kuchni, a czynności fizyczne polegały na przygotowywaniu potraw. Jego inna sztuka *Chicken Soup with Barley* (*Rosół z kury z kaszą jęczmienną*, 1960) zaczyna się w żydowskiej suterenie w East End przed II wojną światową. Telewizyjne sztuki Aluna Owena, jak *No Trams to Lime Street* (*Nie ma tramwajów do Lime Street*, 1959), przybliżyły milionom widzów wnętrza najuboższych mieszkań Liverpoolu. Jego *Progress to the Park* (*Wędrówka do parku*, 1959) również ma za tło proletariackie środowisko tego miasta. Sztuka Henry Livingisa *Stop It, Whoever You Are* (*Kimkolwiek jesteś przestań!*, 1961) zaczyna się i ciągnie przez pewien czas w fabrycznym ustępie, a jej główną postacią jest jego dozorca. Akcja *Live Like Pigs* (*Życie jak świnie*, 1958) Johna Ardena rozwija się w nowym domu, do którego władze miejskie przymusowo wprowadzają grupę bezdomnych włóczęgów — m. in. barbarzyńskiego siedemdziesięcioletniego kapitana i rodzinę półcyganów. Nieprzyzwyczajeni do cywilizacji nowi lokatorzy wkrótce dewastują dom i ogródek i zatruwają życie innym, nieco bardziej cywilizowanym mieszkańcom, aż dochodzi do starcia z policją i przygotowaniem nakazu eksmisji.

Określenie *kitchen-sink drama* odnosi się tylko w bardzo ogólny sposób do pewnych, może nie najbardziej istotnych cech gatunkowych dramatu, który powstał, wraz z od-

powiadającą mu powieścią z inicjatywy tzw. „młodych gniewnych ludzi”. Stanowi on nieoddzielną część tego, co nazwano *New English Drama* albo *New British Drama*. Cechami podstawowymi tego dramatu są: sprowadzenie fizycznej akcji do widowiska lub pozbawionego znaczenia epizodu; naturalistyczne tło i postacie; urywany naturalistyczny dialog, który nabiera życia dopiero w scenicznej interpretacji aktorów i który przekazuje psychiczną akcję lub psychiczną treść sztuki. Te cechy nowego dramatu angielskiego odcinają go nie tylko od tradycji Scribe'a, Sardou i Wilde'a, lecz także od głównego nurtu całej tradycji teatru europejskiego. W tych nowych sztukach przeważnie nie ma morału lub puenty, często nie ma nawet tematu, lecz tylko przekazanie pewnego stanu rzeczy i ludzi lub ich postaw i nastrojów charakteryzujących współczesne życie.

Bibliografia: J. Russell Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth 1966; *Anger and After, A Guide to the New British Drama*, Harmondsworth 1963; teksty: seria *New English Dramatists 1—13* z wyjątkiem sztuk na tematy historyczne.

Witold Ostrowski

LIGHT OPERA: zob. **COMIC OPERA**

MURDER PLAY: (ang. „sztuka osnuta na morderstwie”) renesansowa tragedia domowa oparta na prawdziwym zabójstwie. Dlatego jeden z anonimowych autorów takiej sztuki nazwał ją *true and home-born tragedy* — „prawdziwą i zrodzoną w domu tragedią”. W przeciwieństwie do tragedii rozgrywających się na królewskich dworach, najczęściej w innych czasach lub w odległych krajach, *murder play* przedstawiała zbrodnie dokonywane w domach angielskiej szlachty lub mieszczaństwa w XVI lub na początku XVII w. Mimo ich popularności, zaledwie kilka z tych nielicznych zresztą sztuk, zachowało się jako teksty.

Najwcześniejszą z nich była *The Lamentable and True Tragedy of Master Arden of Feversham in Kent, Who Was Most Wickedly Murdered by the Means of His Disloyal and Wanton Wife* (*Żałosna i prawdziwa tragedia pana Ardena z Feversham w hrabstwie Kent, najnikczemniej zamordowanego z przyczyny jego niewiernej i próżnej małżonki*), wystawiona w 1585 a drukowana w 1592 r.

Z tekstu tej sztuki wynika, że morderstwo było wynikiem spisku kilku osób, wśród których rej wodzili inicjatorzy — pani Alice Feversham i jej kochanek Mosbie, ale wśród których nie brakowało dwóch morderców najętych w Londynie. Spiskowcy próbują kilkakrotnie, na różne sposoby bezskutecznie pozbawić życia pana Ardena, człowieka trudnego w stosunkach z ludźmi i nie lubianego za chciwość. Nieudane próby i rzekome pojednania tworzą narastające napięcie, aż ostateczna zasadzka i atak przy stole na bezbronnego szlachcica stają się kulminacyjnym punktem akcji. Później następuje zacieranie śladów, wykrycie i kara. Dramat jest całkowicie realistyczny i trochę ciężki, ale przypisywano go Szekspirowi. Mord, który przedstawia, został dokonany 15 lutego 1550 r.

Thomas Yarrington lub Robert Yarrington jest wymieniany jako autor *Two Lamentable Tragedies* (*Dwóch żalonych tragedii*) wystawionych w 1594 r. kiedy to w Londynie został zamordowany pewien kupiec. Tę *murder play* drukowano w 1601.

Podobne do Ardena z Feversham zabójstwo dokonane na innym kupcu londyńskim, George'u Saundersie, w 1573 r. stało się tematem sztuki *A Warning for Fair Women* (*Ostrzeżenie dla pięknych niewiast*) nieznanego autora, wystawionej w 1599 r. przez kompanię aktorską do której należał Szekspir.

W tym samym roku Kompania Lorda Admirala wystawiła zaginioną *murder play* Thomasa Dekkera i Ben Jonsona *Page of Plymouth* (*Pan Page z Plymouth*), której treść znamy z broszury opisującej jak żona, którą zmuszono do zaślubienia Page'a i jej kochanek udusili ofiarę chustką i złamali jej kark o brzeg łoża dla upozorowania śmierci we śnie. Zostali skazani na śmierć.

Dochował się, natomiast, tekst anonimowej, ale również przypisywanej kiedyś Szekspirowi sztuki *A Yorkshire Tragedy Not So New As Lamentable and True* (*Tragedia Jorska, nie tak nowa, jak żałosna i prawdziwa*) napisanej w 1606 lub 1607 r., a opartej na wydarzeniach w Calverly Hall w 1605 r. Ziemianin Walter Calverly, utracusz i hazardowy gracz bije żonę, znęca się nad dziećmi, nie chce przyjąć posady na dworze, która pozwoliłaby mu spłacić długi i doprowadza tym własnego brata do uwięzienia za długi. W pewnej chwili dostrzega jakby swoją winę, ale wpada w szal

zniszczenia i stara się wymordować rodzinę. Padają jego mali synowie, żona i służa zostają ranni. Zabójca schwytany w drodze do drugiego domu, w którym zamierzał zabić najmłodszego ze swoich dzieci — jeszcze niemowlę — zostaje uwięziony. Po widzeniu z oddaną, a krzywdzoną żoną, odchodzi na sąd.

Ta *murder play* stanowi psychologiczną zagadkę, do której klucz stanowi inna zupełnie sztuka innego autora, George'a Wilkina *The Miserie of Enforced Marriage* (*Nędze małżeństwa z przymusu*, 1605), przedstawiająca prehistorię zabójcy z Yorkshire. Wynika z niej, że Calverly został zmuszony do małżeństwa przez rodziców, co doprowadziło jego ukochaną do samobójstwa. Musiało to wywołać uraz psychiczny, wyrażający się w napadach szału nienawiści do własnej rodziny i w szukaniu zapomnienia w grze hazardowej.

Ostatnią *murder play* — zaginioną — napisali wspólnie T. Dekker, W. Rowley, J. Ford i J. Webster w 1624. Nosiła tytuł *The Late Murder in Whitechapel* (*Niedawny mord w Whitechapel*).

Murder play tak mało różniła się od innych tragedii renesansowej Anglii tematyką i poziomem artystycznym (widać to po nazwiskach autorów i przypisywaniu niektórych sztuk Szekspirowi, którego *Otello* stanowił podobną tragedię domową, tylko opartą na utworze literackim), że nie rozwinęła się w odrębną odmianę sztuki teatralnej stanowiącą odrębną konwencję.

Bibliografia: A. C. Baugh (red.), *A Literary History of England, II The Renaissance*, London 1967; F. E. Halliday, *A Shakespeare Companion 1564—1964*, Harmondsworth 1964; K. J. Holzknecht, *Outlines of Tudor and Stuart Plays 1547—1642*, London 1947; W. Ostrowski, *Zbrodnia jako temat tragedii czasów Szekspira*, [w:] *Acta Universitatis Lodzensis, Folia Litteraria* 2, 1981; *Arden of Feversham* [w:] *Five Elizabethan Tragedies*, London 1957; *Arden z Feversham*, przeł. Maciej Słomczyński, Kraków 1977.

Witold Ostrowski

NEW ENGLISH DRAMA: zob. KITSCHEN-SINK DRAMA
THE SAVOY OPERA: zob. COMIC OPERA