

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

Rozwój nauki o literaturze — płodnych badań nad jej historią i wysubtelnionych dziś metod krytyki — wpływa na tworzenie się nowych poglądów teoretyczno-literackich. Dostrzegamy nowe problemy w twórczości literackiej, która — wydawało się — była już zbadana i poklasyfikowana bez reszty. Nowe problemy wymagają często nowych rozwiązań. Przykładem wielkiej wagi może być w tym wypadku William Szekspir. Jego sztuki, niegdyś schematycznie podzielone na komedie, historie i tragedie, a jednocześnie długo traktowane jako nietypowe dzieła odosobnionego geniusza, dziś, w czasach świetnego poznania twórczości elżbietańskiej i przedelżbietańskiej, stają się utworami bardziej zrozumiałymi, gdyż budowanymi na gruncie pewnej tradycji typów literackich. Jednocześnie zaś — w porównaniu z dziełami poprzedników i współczesnych — ukazują swoistość największego z pisarzy w nowym świetle. Można to zaobserwować na zestawie haseł w niniejszym zeszycie naszego półrocznika. Nie wyczerpują one oczywiście zagadnienia, lecz je tylko sygnalizują. Warto przy tym zwrócić uwagę na częste krzyżowanie się określeń wytworzonych dla uchwycenia wieloaspektowości i bogactwa literatury elżbietańskiej. Tło omawianych utworów można rozszerzyć, zaglądając do zeszytu (1) z hasłami *maska* i *antymaska*; zeszytu (3) z *broadside ballad*; zeszytu (4) z *pieśnią poranną*; zeszytu (7) z *adaptacją filmową*; zeszytu (8) z hasłem *droll* i zeszytu (11) z *sonetem spenserowskim*.

Redakcja

ARTIFICIAL COMEDY: ang. „sztuczna komedia” — rodzaj komedii w XVI w., reprezentowanej głównie przez sztuki J. Lyly’ego. Jest to typowa komedia dworska o symetrycznym ugrupowaniu postaci, eleganckim języku i manierach. Charakterystyczna w tych komediach jest dowcipna szermierka słowna oraz wyraźne ślady sztuczności stylu (eufuizm). Postaci są schematyczne i problemy nie angażują widza uczuciowo, budzą jedynie zainteresowanie intelektualne. Widowiskowość i recytacja zostały tu połączone i opracowane w dość sztywnej uporządkowanej formie. Szekspir był pod dużym wpływem Lyly’ego,

zwłaszcza we wczesnym okresie swej twórczości. Widać to szczególnie w *Straconych zachodach miłości* (1594).

Po Lyly’em prawdziwie „sztuczna” komedia jest reprezentowana później przez W. Congrevého (1670–1729) i O. Wilde’a (1856–1900). Autorzy ci, podobnie jak Lyly, ukazują nam dowcip eleganckiego świata żyjącego i działającego głównie w atmosferze zabawy. Stąd też nie ma tu miejsca na prawdziwe uczucia czy głębię psychologiczną.

Bibliografia: M. C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Harmondsworth 1963.

Irena Janicka

BITTER COMEDY: ang. „gorzka komedia”, „komedia pełna goryczy” — termin używany w cudzysłowie lub bez, zamiennie z określeniami *dark comedy*, *problem play*, a nawet *tragicomedy*. Istnienie tych określeń dla pewnej grupy sztuk Szekspira sygnalizuje pewną jej swoistość. Ich rozmaitość wskazuje, że szekspirologowie nie uzgodnili jeszcze swego stanowiska w sprawie *bitter comedy*. Fakty są następujące: tak jak w tragediach Szekspira występują elementy komiczne, tak nie brak w jego komediach akcentów, a nawet elementów tragizmu. Wśród wcześniejszej twórczości poety mogą służyć jako przykłady obu tych zjawisk *Romeo i Julia* i *Kupiec wenecki*. W sztukach pisanych po wielkich tragediach, a zaliczanych tradycyjnie do komedii ze względu na to, że nie kończą się tragicznie (tzn. śmiercią), elementy groźnego zła moralnego, deprawacji i niebezpieczeństwa śmierci występują w takim nasileniu, że szczęśliwe zakończenia tych sztuk nie rozwiązują niepokojów i wątpliwości nagromadzonych w ciągu dramatu. Kunsztowne, nieco sztuczne „romantyczne” sytuacje i ich rozwiązania nie mogą w tych sztukach zrównoważyć powagi, troski, goryczy, rozczarowania lub ironii autora w stosunku do spraw ludzkich. Rezultatem są mieszane i skomplikowane reakcje odbiorcy, a nawet dezorientacja, jak przyjąć utwór. Wspomniany już *Kupiec wenecki* (1596) i *Wiele hałasu o nic* (1598) wydają się być zapowiedziami tego rodzaju komedii. Większość krytyków zgodnie zalicza do *bitter comedies* *Troilusa i Kressydę* (1601), *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* (1602) i *Miarka za miarkę* (1604). Niektórzy dodają *Tymona Ateńczyka*. Inni zaznaczają, że *Cymbelin* (1609) i *Opowieść zimowa* (1610) zaczynają się jak tragedie, ale rozwiązują szczęśliwie bez pozostawienia osadu niepokoju. Są to tragicomédie romantyczne w koncepcji, odmienne od nastroju *bitter comedies*, które E. Dowden określił przymiotnikami „poważna”, „mroczna” i „surowa”, „pełna goryczy i ironii”, E. K. Chambers nazwał „pełnymi goryczy” (*bitter*), R. Dyboski — komedią tragiczną, D. Traversi i P. Ure — sztukami problemowymi, a B. Ifor Evans — „komediami rozwijającymi się w nastroju tragicznym”, które autor zmusił do „utrzymania brzemienia myśli

ponad ich siły”. W określeniu B. Ifor Evansa zawiera się przyjmowane dawniej wytłumaczenie psychologiczne genezy *bitter comedies*. Według tej koncepcji nastroj tragiczny nie opuścił Szekspira po napisaniu wielkich tragedii i doprowadził do kontaminacji podjętych później komedii tragizmem. Byłyby to więc w pewnym sensie komedie niedoskonałe. Nowsza koncepcja rozpoznaje w tych utworach dzieła najwyższego artyzmu, jednorodne, być może zapowiadające nowoczesny dramat idei lub komedię poważną. Wydaje się, że zagadnienie genezy *bitter comedy* jest jeszcze sprawą otwartą. Od samego początku ich istnienia aż do czasów dzisiejszych odczuwano nie tylko odrębność tych sztuk, ale i trudności w ich zaklasyfikowaniu. Np. *Troilusa i Kressydę* współcześni autorzy wydali najpierw jako komedię (wyd. *Quarto*), a później zaliczyli do tragedii (wyd. *Folio*). Ale należy również pamiętać, że u Szekspira elementy poważne i tragiczne, choć nie w takim nasileniu jak w *bitter comedies*, występują i w innych utworach komediowych. Szekspir nie jest poza tym jedynym dramaturgiem, który tworzył tego rodzaju utwory. W okresie *bitter comedies* w r. 1606 Ben Jonson napisał znaną komedię satyryczną *Volpone*, w której świat elżbietański ukazany został w tak jednolicie ponurym świetle, że krytycy nowożytni zastanawiali się, czy można nazwać ją komedią. Około r. 1606 powstała również sztuka F. Beaumonta *The Woman-Hater*, której drukarz, jak pisze A. Niccoll, „nie ośmielił się nazwać ani komedią, ani tragedią, jako że absolutnie nie jest ani jedną, ani drugą, jest po prostu sztuką”. Być może wyjaśnienia poetyki i genezy *bitter comedy* należy szukać na drodze porównania jej z podobnymi utworami innych dramaturgów elżbietańskich i zbadania jej tła nie tylko psychologicznego, ale i kulturowo-społecznego.

Bibliografia: D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, New York 1960; B. Ifor Evans, *A Short History of English Drama*, Harmondsworth 1948; A. Niccoll, *British Drama*, Oxford 1949; A. Niccoll, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962; E. Dowden, *Shakspeare*, London 1922; R. Dyboski, *William Shakespeare*, Kraków 1927; D. Tra-

versi, *An Approach to Shakespeare*, London 1957; E. K. Chambers, *William Shakespeare — A Study of Facts and Problems*, Oxford 1930; E. K. Chambers, *Shakespeare: A Survey*, Harmondsworth 1964; E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, London 1961; P. Ure, *The Problem Plays: Troilus and Cressida, All's Well that Ends Well, Measure for Measure, Timon of Athens*, London 1963.

Witold Ostrowski

CHRONICLE PLAY: ang. „udramatyzowana kronika” — nazwa przyjęta dla sztuk, które w Anglii XVI w. były przeniesieniem treści kronik na scenę. Na powstanie *chronicle plays* złożyły się następujące czynniki: a) zainteresowanie historią narodową jako wynik rozbudzonej świadomości narodowej i patriotyzmu, upatrującego w osobie monarchy symbolu jedności narodowej i niepodległości, zagrożonej przez polityczno-wyznaniowe konflikty wewnątrz kraju i w stosunkach europejskich w dobie reformacji na tle wzrastającej potęgi kolonialnej Hiszpanii i Portugalii; b) bogactwo elementów dramatycznych (często tragicznych) w historii Anglii; c) elżbietańska koncepcja sztuki teatralnej jako opowieści przedstawianej na scenie (*a story presented on the stage*). Głównym źródłem scenopisarzy elżbietańskich były kroniki *The Union of the Noble and Illustre Families of Lancaster and York* Edwarda Halla (um. 1547) i *Chronicles of England, Scotland and Ireland* wydawane pod nazwiskiem Raphaela Holinsheda (um. 1580) w latach 1577 i 1586. Tekst tych kronik zawierających bogatą tradycję historyczną W. Brytanii został wykorzystany w teatrze dla przedstawienia historii narodowej. Stąd nazwa tego rodzaju sztuk podkreślająca ich związek z kronikami. Zależność od opowiadań historycznych odbiła się na budowie *chronicle plays*. Były to raczej widowiska składające się z szeregu epizodów niż dramaty o zwartej intrydze. Dopiero pod ręką wybitnych dramaturgów przekształcały się one w sztuki historyczne (zob. HISTORY PLAY), a te z kolei w tragedie, komedie lub „romanse” o tle historycznym. Nie musiały też *chronicle plays* zawierać jakiejś określonej idei historyzoficznej, choć najstarszy utwór drama-

tyczny o królu Janie Bez Ziemi (*Kyng Johan*, ok. 1547) napisany przez anglikańskiego biskupa Johna Bale ma wyraźne cechy antykatolickiego moralitetu. Anachronicznie, Jan Bez Ziemi występuje w tej sztuce jako męczennik protestancki. Jako przedstawiciel protestantyzmu walczący z wrogimi siłami zgrupowanymi wokoło papieża występuje również w *Troublesome Reigne of King John* (1591), anonimowej sztuce, która stała się podstawą szekspirowskiej *history play* — *Król Jan. James IV* (ok. 1590) Roberta Greene'a, choć jest wczesnym przykładem sztuki historycznej, kładzie nacisk na romantyczne losy bohatera, redukując historię do legendy i baśni, jak później *Cymbeline* Szekspira. Jako przykłady „czystych” *chronicle plays* można wymienić *The Chronicle of Edward I* (1593) George'a Peele'a i *The Famous Victories of Henry the Fifth* (1598) anonima. *The Misfortunes of Arthur* (1587) T. Hughesa i *The True Chronicle History of King Leir* (1593-94) anonima różnią się od nich wyborem tematów z historii legendarnej lub bajecznej i tendencją do skupienia uwagi na losach tytułowego bohatera. Hughes wzorował się na pierwszej angielskiej tragedii *Gorboduc* (również opartej na legendzie historycznej). Autor *Leira* — jak później Szekspir — skupił uwagę na problemie moralnym.

Spośród dziesięciu sztuk Szekspira objętych nazwą *histories* należy zaliczyć I, II i III część *Henryka VI*, I i II część *Henryka IV* i *Henryka VIII* do *chronicle plays*, zaznaczając, że przejawiają się w nich pewne własne idee historyzoficzne dramaturga i tendencja do upatrywania w historii ojczyzny przejawu procesu ogólniejszego — walczącej i cierpiącej ludzkości. Należy również zaznaczyć, że w *Henryku IV* element historyczny równoważy się z silnym elementem komediowym.

Chronicle play nie była gatunkiem trwałym i szybko, zwłaszcza pod wpływem Szekspira, przekształcała się w *history play*.

Bibliografia: E. K. Chambers, *Elizabethan Stage*, Oxford 1961; A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962; B. I. Evans, *A Short History of English Drama*, Harmondsworth 1948; F. E. Schelling, *The English Chronicle Play*, London 1902; I. Ribner, *The English*

History Play in the Age of Shakespeare, Princeton 1957; E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London 1944; L. B. Campbell, *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*, San Marino 1947; C. Leech, *Shakespeare: The Chronicles*, London 1962 (gdzie podano nie wymienione tutaj pozycje bibliograficzne obejmujące również artykuły w pismach); E. K. Chambers, *Shakespeare: A Survey*, Harmondsworth 1964; Encyclopaedia Britannica, London 1961: Drama; J. T. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York 1957; H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; R. Holinshed's „Chronicle”, *As used in Shakespeare's Plays* ed. by A. and J. Nicoll, London 1963; poważniejsze wydania wyżej wymienionych sztuk z komentarzem.

Witold Ostrowski

DARK COMEDY: ang. „mroczna komedia” — zob. **BITTER COMEDY**.

DUMB SHOW: (ang. dosłownie: „nieme przedstawienie”) — termin oznaczający (w przeciwieństwie do *pantomime*, nazwy dziś określającej inscenizowaną dla dzieci baśń o mocno podkreślonych efektach wizualno-słuchowych) widowisko bezgłośnie, stanowiące w dawnym teatrze angielskim wstęp do sztuki mówionej albo odrębną jej część. Termin *dumb show* spotykamy w tekście pierwszej tragedii angielskiej *Gorboduc, or Ferrex and Porrex*, pióra Thomasa Nortona i Thomasa Sackville'a, drukowanej w 1565 i 1570. *Dumb show* mógł służyć rozmaitym celom. W komedii J. Lyly'ego *Endimion* (1591) sen śpiącego bohatera, w tragedii J. Webstera *The Duchess of Malfi* (1623) syntetyczna scena banicji bohaterki, jej męża i dzieci obserwowana przez pielgrzymów przy akompaniamentie nastrojowej muzyki i pieśni — stanowią *dumb shows*. Odrębna technika ich przedstawienia wynika ze specjalnej płaszczyzny akcji. Gdzie indziej *dumb show* wynika organicznie z treści sztuki. Tak jest np. w *The Spanish Tragedy* (druk. ok. 1592), gdzie T. Kyd wprowadza dwa *dumb shows*. Z tych jeden jest widowiskiem dworskim służącym alegoryczną treścią do wytworzenia pewnego klimatu

politycznego, a więc należy do akcji. Drugi — również alegoryczny — zostaje odegrany na wyższym planie świata duchów tylko jako zapowiedź pewnego obrotu zdarzeń. W *Gorboducu* funkcja *dumb show* jest jeszcze inna. Autorzy podają „porządek niemego widowiska... i znaczenie tegoż” przed każdym aktem. Symbolika tych *dumb shows* jest zawiła i bez wyjaśnień w tekście niemal niezrozumiała. Podanie np. w złotym pucharze trucizny, od której król umiera, oznacza złą radę pod pokrywką miłych słów, działającą na zgubę władcy. Wysoce alegoryczny charakter *dumb shows* w *Gorboducu*, gdzie nie są one dosłowną zapowiedzią akcji i komentarzem do niej, może być kluczem do rozwiązania trudności krytyków w związku z *dumb show* w *Hamlecie*. Ten wstęp do sztuki wystawionej na polecenie królewicza nie budzi reakcji Klaudiusza, mimo że przedstawia scenę otrucia króla. Ofelia też nie przyjmuje go dosłownie, nie wie, co o nim myśleć i oczekuje słownego wyjaśnienia pantomimy, takiego, jakie następuje np. w *The Spanish Tragedy*.

Jak widać z powyższych przykładów, *dumb show* w teatrze elżbietańskim spełniał rozmaite funkcje stanowiąc organiczną część akcji lub nie stanowiąc jej. Jego nie ustalony charakter przyczynił się prawdopodobnie do porzucenia go w dramaturgii.

Bibliografia: teksty wymienionych wyżej sztuk i uwagi *passim* w przedmowach i komentarzach do ich wydań i omówień; H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957.

Witold Ostrowski

ELŻBIETAŃSKI POEMAT EROTYCZNO-EPICKI: proponowany odpowiednik ang. *erotic narrative poem* lub *erotic epyllion* — opowiadania wierszem, o treści zaczerpniętej ze starożytności pogańskiej, najczęściej z mitologii, których tematem jest miłość zmysłowa. W potraktowaniu tematu dużą rolę odgrywają opisy wszystkiego, co daje przyjemność zmysłom, a więc barw, kształtów, melodii, zapachów itp. Użyty przez C. S. Lewisa dla tego rodzaju utworów termin *erotic epyllion* (epyllion miłosne) jest o tyle trafny, że nazywając je „małymi poematami epickimi”, od-

bierny i uroczysty charakter bohaterskiego eposu i nawiązuje do starożytnej tradycji, w której wyrosły.

Epilion sięga swoim początkiem do epoki Aleksandryjskiej. Było to opowiadanie heksametrem długości od 100 do 600 wierszy, którego wątek, głównie miłosny, z dużym naciskiem na przeżycia psychologiczne, zaczerpnięty był zwykle z życia mitycznego bohatera lub bohaterki. Charakterystyczne dla tego rodzaju poezji były często dygresje i uczone aluzje, a także wielka dbałość o artystyczną formę. Najwybitniejszymi przedstawicielami tego nowego gatunku poezji byli: Kallimach i Owidiusz, którego *Metamorfozy*, a częściowo też *Fasti* stanowią zbiory epiliów. Pod wpływem Owidiusza powstały w okresie elżbietańskim w Anglii takie utwory, jak *Hero i Leander* Christopher Marlowe'a (1564–1593), erotyczny epilion napisany jambicznym dwuwierszem dziesięciozłogowym o miłości Hero, kapłanki Afrodyty w Sestos, i młodego Leandra z Abydos. Wątek opowiadania, które w wersji Marlowe'a cechuje bardzo silny erotyzm, zaczerpnięty jest od greckiego poety Musaios (V w. n. e.). Niedokończony poemat Marlowe'a napisany przed 1593 r., chociaż po raz pierwszy wydany drukiem w r. 1598 z zakończeniem dodanym przez Chapmana, i wcześniejszy poemat Thomasa Lodge'a *Scylla's Metamorphosis* (1589) są angielskimi prototypami dwóch erotycznych opowiadań Szekspira — *Venus and Adonis* (1593) i *The Rape of Lucrece* (1594), które należą do jego najwcześniejszych utworów. Pierwszy z nich w sześciowierszowych strofach zbudowanych z jambicznych dziesięciozłogowców o układzie rymów ababcc opowiada historię miłości bogini Venus do pięknego Adonisa, zaczerpniętą z *Metamorfoz* Owidiusza. Szekspir wyeliminował ze swojej wersji wiele elementów mitologicznych na rzecz większego realizmu psychologicznego. Liczne dygresje wypuklają wiejskie tło akcji, a stroficzna budowa sprawia, że poemat jest raczej serią obrazów przepojonych erotyzmem i uwielbieniem fizycznego piękna i młodości niż jednym ciągłym opowiadaniem.

W *The Rape of Lucrece* panuje wyraźnie atmosfera tragedii, i to tragedii w stylu Seneki.

Wątek tego poematu napisanego strofą chaucerowską też pochodzi od Owidiusza, ale wersja Szekspira jest około 12 razy dłuższa niż opowiadanie w *Fasti*, a to z powodu wyszukanego, retorycznego stylu pełnego dygresji, długich mów i moralizatorskich tyrad, dostosowanego do tragicznego tonu opowiadania. W wyniku tego wszystkiego *The Rape of Lucrece* jest utworem nierównym pod względem artystycznym i obok wielu pięknych urywków znajdujemy w nim także dużo części zupełnie niezadowolających.

Wszystkie trzy wymienione poematy cieszyły się wielką popularnością wśród współczesnych i były naśladowane przez Draytona w *Endimion and Phoebe*, Marstona w *The Metamorphosis of Pygmalion* i Beaumonta w *Salmacis and Hermaphroditus*.

Bibliografia: Rozdziały o poezji elżbietańskiej, [w:] E. Legouis and L. Cazamian, *A History of English Literature*, London 1947; G. Sampson, *The Concise Cambridge Literature*, Cambridge 1959; D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, London 1961; G. Saintsbury, *Shakespeare: Poems*, [w:] *Cambridge History of English Literature*, t. 5, rozdz. IX; Encyclopaedia Britannica, *Shakespeare: Poems*; C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford 1954; *Verses in the Golden Period*; T. W. Baldwin, *On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets*, Urbana 1950; F. T. Prince, *Shakespeare: The Poems*, London 1963.

Halina Biedrzycka

HISTORY albo **HISTORY PLAY**: ang.: „historia” albo „sztuka historyczna”. Określenie spotykane w wielu tytułach sztuk elżbietańskich, nawet tych, których dziś nie zalicza się do sztuk historycznych (por. *The Tragical History of Dr. Faustus*, *The Tragical History of Hamlet*, *The True Chronicle History of King Lear*). Z biegiem czasu, poczynając od pierwszego zbiorowego wydania dzieł Szekspira (*Folio* z 1623), w którym przyjaciele poety podzielili 37 jego sztuk na komedie, historie i tragedie, pojęcie *history play* zawężało się. Dziś uważa się *history play* za doskonalszą postać ideową i artystyczną *chronicle play* w jej rozwoju ku historycznej tragedii lub

komedii. W porównaniu z udratyzowaną kroniką *history* odznacza się: a) dążeniem do pogłębienia popularnego patriotyzmu przez lepsze wniknięcie w sens wydarzeń politycznych i przez uwzględnienie w widzeniu historii pierwiastków moralnych i psychologicznych ogólnoludzkich; b) skoncentrowaniem uwagi na centralnej postaci, najczęściej władcy, w celu prześledzenia, w jaki sposób jego sytuacja polityczna i charakter tworzą jego losy; c) wynikającą w konsekwencji większą zawartością kompozycyjną i większym ładunkiem dramatycznym. Wyżej wymienione cechy utrudniają nieraz postawienie granicy między pewnymi historiami a tragediami o tle historycznym. Dlatego szekspirowski *Ryszard III* i *Ryszard II* w wyd. z 1597 noszą tytuł *The Tragedy of King Richard...*

Jedną z najwcześniejszych *history plays* były *The Troublesome Reign and Lamentable Death of Edward II* (1593) Christophera Marlowe'a. Niemal równocześnie powstał *Ryszard III* Szekspira częściowo oparty na wcześniejszej anonimowej *The True Tragedy of Richard III. Król Jan* (ok. 1594), *Ryszard II* (1595), anonimowy *Edward III* (1596) i szekspirowski *Henryk V* (1599) oraz *Edward IV* (w dwóch częściach, 1599) T. Heywooda tworzą pewien ciąg *history plays*, przeplatany kronikami dramatycznymi, a kończący się wielkimi tragediami osnutymi na tle historii (*Juliusz Cezar*, *Hamlet*, *Makbet*, *Lear*, *Antoniusz i Kleopatra*), najczęściej nie związanej z Anglią trzech ostatnich wieków średniowiecza (co jest jednym z tradycyjnych wyróżników gatunkowych *history*). *Henryk VIII* (1612), obniżający *history play*, do poziomu *chronicle*, zamyka twórczość historyczną w dramacie, jeśli chodzi o Szekspira. Współpracownik jego przy tym dziele John Fletcher ok. 1619 tworzy razem z Francis Beaumontem ciekawą tragedię historyczną *Bonducca*, czerpiącą z dziejów celtycko-rzymskiej Brytanii — materiału swobodnie potraktowanego przez Szekspira w *Lirze* i *Cymbelinie*. *Perkin Warbeck* (1634) Johna Forda kończy dzieje renesansowej *history play*.

Łącznie szekspirowskie *chronicles* i *histories* stanowią prawie jedną trzecią twórczości poety. Jest ich 10, w tytułach wszystkie noszą imiona królów angielskich, a ułożone przez

wydawców *Folio* w porządku chronologicznym akcji tworzą cykl udratyzowanych historii Anglii od króla Jana (1199—1216) do Henryka VIII (1520—1533), z niewielkimi stosunkowo lukami między Janem a Ryszardem II i Ryszardem III a Henrykiem VIII. Najdoskonalszym przykładem *history play* jest wśród nich *Henryk V* — studium władcy w działaniu, króla bohatera, w którego powodzeniu politycznym autor dostrzega jednak ukryte sprzeczności moralne i ludzkie. W innych dramatach historycznych Szekspira (z wyjątkiem komediowego *Henryka IV*) konflikt między porządkiem politycznym a moralnym oraz wpływ walki o władzę na życie osobiste jednostki zdąża ku tragedii tego typu co *Antyгона* lub *Atalia*. Te zawsze żywe problemy zapewniły historiom Szekspira aktualność.

Bibliografia: jak do *chronicle play* z dodatkiem L. C. Knights, *Shakespeare: The Histories*, London 1962 (gdzie podano nie wymienione tu pozycje bibliograficzne, obejmujące również artykuły w pismach) oraz poważniejsze wydania omówionych wyżej sztuk z komentarzem.

Witold Ostrowski

PASTORAL PLAY: ang. „sztuka sielankowa” — rodzaj dramatu, głównie komedii, rozwijający się w końcu wieku XVI i w XVII, stanowiący gałąź bogatej renesansowej literatury pastoralnej obejmującej obok dramatu poezję (np. *Ecloques*, 1515, A. Barclaya i *Shepherd's Calendar*, 1579, E. Spensera) i romans (np. *Arcadia*, 1590, Ph. Sidneya i *Rosalynde*, 1590, T. Lodge'a). *Pastoral plays* powstawały niewątpliwie pod wpływem innych utworów sielankowych. Typowe dla tych sztuk są: upoetyzowane tło wiejskie, przebranie postaci w stroje pasterskie, nieskomplikowana koncepcja utworu, konwencjonalna gra miłosna połączona często z narzekaniami wzgardzonego kochanka i drwinami pasterki. Do Anglii ten typ sztuki dotarł najpierw w postaci *Il Pastor Fido* (1585) Guariniego i *Aminty* (1587), udratyzowanego poematu Tassa. Do angielskich zaś sztuk sielankowych trzeba zaliczyć mitologiczną *The Arraignment of Paris*

(ok. 1588) G. Peele'a, konwencjonalne sielanki J. Lyly'ego: *Gallathea* (1692), *The Woman in the Moon* (1597) i *Love's Metamorphosis* (1601), komedię Szekspira *Jak wam się podoba* (1599) opartą na sielankowym romansie T. Lodge'a *Rosalynde* (1590), pierwszą sielankową tragicomedię *The Queene's Arcadia* (1605) S. Daniela oraz jego *The Hymen's Triumph* (1614), *The Faithful Shepherdess* (ok. 1610) J. Fletchera, *Shepherds Holy-Day* (ok. 1635) J. Ruttera, *A Pastoral Called Arcadia* (ok. 1640) J. Shirleya, *Amyntas* (1638) T. Randolpha i *The Sad Shepherd* (1641) B. Jonsona.

W wielu sztukach występują elementy sielanki nie wypełniającej całego utworu, np. we *Friar Bacon and Friar Bungay* (1594) R. Greene'a, a i w *Cymbelinie* (1609) Szekspira. Sielanka weszła także do maski, np. do epizodycznej maski w *Opowieści zimowej* (jest to adaptacja romasu sielankowego R. Greene'a *Pandosto*). Tam jednak została ściśle związana z akcją sztuki. *Comus* (1634) J. Milтона łączy elementy maski z elementami sielanki.

Sztuki sielankowe, konwencjonalne w swym założeniu, są z konieczności sztuczne. Podobnie jednak jak w poezji sielankowej, tak też i w pewnych sztukach pastorałnych daje się zauważyć nurt realistyczny. O ile sielanki Lyly'ego, Daniela lub Randolpha są typowo konwencjonalne, o tyle we *Friar Bacon and Friar Bungay*, *Jak wam się podoba* i *The Sad Shepherd* występuje także folklor i realizm. Szekspir wprowadził świeżość i naturalność do swej sztuki, a filozofia życiowa jego bohaterki Rozalindy opiera się na rozsądku. Ben Jonson wykorzystał materiały folklorystyczne związane z Robin Hoodem.

Bibliografia: W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, 1906; J. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York 1953; H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; *Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1910, t. VI. rozdz. XIII; D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, New York 1960; G. Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1959; A. Nicoll, *British Drama*, London 1958; A. Nicoll,

Dzieje dramatu, Warszawa 1962; C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton U. P. 1959.

Irena Janicka

POPULAR ROMANTIC DRAMA: ang. ludowy dramat romantyczny — początek jego sięga prawdopodobnie połowy XV w. Jest ściśle związany z zabawami, balladami, opowiadaniem średniowiecznymi. Cechą charakterystyczną tego dramatu jest fantastyczność, czarodzieje, transformacje, czary, podróże bohaterów i ich przygody. Jest to dramat bezkształtny. G. Peele, naśladowując dramat ludowy w *The Old Wives' Tale* (1592), nadaje mu pewien kształt, podobnie czyni R. Greene we *Friar Bacon and Friar Bungay* (1589). W obu sztukach, które są komediami, zwłaszcza w tej ostatniej, opracowanie dramatycznej wątki miłosnego stanowi pomost między wcześniejszym dramatem a romantycznymi komediami Szekspira. „Romanse” Szekspira z *Peryklosem* na czele są szczególnie związane z tego rodzaju dramatem.

Bibliografia: E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903; M. C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Harmondsworth 1963.

Irena Janicka

PROBLEM PLAY: ang. „sztuka problemowa” — zob. **BITTER COMEDY**.

ROMANTIC COMEDY: ang. „komedia romantyczna” — rodzaj komedii szekspirowskiej. W dramacie angielskim początków jej należy szukać w ludowym dramacie romantycznym, do którego przeszły tematy z ballad i opowiadań średniowiecznych (zob. **POPULAR ROMANTIC DRAMA**). Elementami romantycznymi w tego rodzaju komedii są niezwykle przygody i sytuacje, miłość, czary, baśniowość, inaczej mówiąc romantyczna komedia oparta jest na wyobraźni, emocji i różnorodności. W XVI w. G. Peele i R. Greene naśladowali w swych sztukach tematykę dramatu ludowego. *Friar Bacon and Friar Bungay* (1589) Greene'a oraz *Old Wives' Tale* (1592) Peele'a — to komedie romantyczne, z tym że

Greene bardziej niż Peele rozwinął romantyczny wątek miłosny w innej sztuce *James IV* (1591), w której występuje protoplasta Oberona ze *Snu Nocy letniej* i Jaques z *Jak wam się podoba*. Szekspir niezmiernie wzbogacił i udoskonalił komedię romantyczną począwszy od *Dwu panów z Werony* (1590–1595) poprzez *Sen nocy letniej* (1595) do *Kupca weneckiego* (1596), *Wiele hałasu o nic* (1598), *Jak wam się podoba* (1599), *Wieczoru Trzech Króli* (1600), korzystając również z komedii dworskiej Lyly'ego.

Łącząc realizm z fantastyką i wątkiem miłosnym, akcja w komediach Szekspira toczy się poza Anglią, a bohaterki chodzą w przebraniu. Język poetycki odgrywa bardzo dużą rolę, zwłaszcza w wynurzeniach miłosnych i tworzeniu odpowiedniego nastroju. Liryki, które występują tak u Szekspira, jak i u innych dramaturgów elżbietańskich, są dodatkowym elementem poetyckim. Należy też przypuszczać, że korzystano często z tła muzycznego. Obok poważnych elementów „wzniosłości” występuje dowcip (widać tu wyraźny wpływ języka J. Lyly'ego współczesnego Szekspirowi), którym tak świetnie posługują się romantyczne bohaterki Szekspira, błazen i inne postaci. Trzecim elementem jest farsa, z której wyrasta komizm sytuacji czy postaci. Farsa wyjątkowo tylko związana jest z bohaterami należącymi do arystokracji (np. Viola w pojedynku). Wszystkie rodzaje komizmu są podporządkowane postawie humorystycznej autora, dzięki której postaci komiczne i ośmieszzone budzą w nas dość często pewnego rodzaju współczucie (np. Malvolio), ponieważ uzyskały głębię i człowieczeństwo przerastające farsowe karykatury.

Komedia romantyczna Szekspira kontynuuje tradycję rodzimą. Podkreśla się nawet, i to szczególnie, wpływ Chaucera na sztuki Szekspira widoczny w opisach przyrody, w subtelnym ukazywaniu miłości. Warto tu też wspomnieć, że *Jak wam się podoba* oparta jest na romansie Lodge'a *Rosalinde* (1590), którego treść przypomina opowiadanie średniowieczne *The Tale of Gamelyn*.

Komedia szekspirowska ma wyraźny związek ze średniowieczną koncepcją komedii, która za jej istotę uważała zły początek, a szczęśliwe zakończenie. Tym między innymi różni

się od komedii satyrycznej Ben Jonsona. Stąd komedie Szekspira zaczynają się na ogół w tonie poważnym, a takie sztuki, jak *Wiele hałasu o nic* (1598) czy *Miarka za miarkę* (1604) zawierają elementy tragiczne (zob. BITTER COMEDY). Ostatnie sztuki Szekspira, romantyczne tragikomedie („romanse”), są bardziej zbliżone do nich niż do wesołych w tonie sztuk *Jak wam się podoba* czy *Wieczór Trzech Króli*.

Komedia romantyczna Szekspira osiągnęła ogromną popularność za jego życia i dopiero później w XVII w. miejsce jej zajęła satyryczna komedia Ben Jonsona. Po Szekspirze romantyczne komedie pisali F. Beaumont i J. Fletcher (np. *The Coxcomb*, 1612; *The Island Princess*, 1621) oraz J. Shirley (np. *The Brothers*, 1626). Żadna z nich nie osiągnęła doskonałości najlepszych komedii Szekspira.

Bibliografia: P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, New York 1960; G. Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1959; H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; A. Nicoll, *British Drama*, London 1958; A. Nicoll, *Dzieje Dramatu*, Warszawa 1962; M. C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Harmondsworth 1963; C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton U. P. 1959; N. Coghill, *The Basis of Shakespearean Comedy* [w:] *Essays and Studies*, 1950.

Irena Janicka

ROMANCE: ang. „romans” — często używany w cudzysłowie w odniesieniu do ostatnich sztuk Szekspira: *Peryklesa* (1608), *Cymbelina* (1609), *Opowieści zimowej* (1610), *Burzy* (1611). Sztuki te są komediami romantycznymi (zob. ROMANTIC COMEDY), różnią się jednak od komedii Szekspira z wcześniejszego okresu przede wszystkim tym, że nastrój poważny występuje nie tylko na samym początku sztuki, lecz jest „rozciągnięty” na większą część utworu i wprowadza silne poczucie tragizmu na skutek powstałego konfliktu. Mamy tu wyraźne echa wielkich tragedii Szekspira, np. zazdrość Otella przeniesiona

jest na Leontesa w *Opowieści zimowej*, żądza władzy — główny motyw w *Makbecie* — powtórzona jest w *Burzy*. Są to typowe tragi-komედie, forma, która rozwinęła się w pierwszej połowie XVII w., choć istniała wcześniej. Szekspir pisząc „romanse” był pod wpływem Beaumonta i Fletchera, którzy rozpowszechnili tę formę.

„Romanse” pozostają też w ściślejszym związku z opowiadaniem średniowiecznymi, zarówno w tonie, wyborze postaci, jak i w tematyce, od komedii romantycznej z wcześniejszego okresu twórczości Szekspira. Stąd też są bardziej zbliżone do romantycznego dramatu ludowego (zob. POPULAR ROMANTIC DRAMA). Dominuje tu baśniowość i ludowość. Pojawiają się ustalone postaci baśniowe, jak np. księżęta przebrani za chłopów, (bracia Imogen w *Cymbelinie*), czarodzieje (Prospero w *Burzy*), duchy (Ariel). Z wyjątkiem *Burzy* bohaterowie i bohaterki odbywają wędrówki z przygodami. Bohaterki nie posługują się dowcipem, który był wykorzystany z taką zręcznością przez Rozalindę czy Violę. Postaci kobiece z „romansów” Szekspira w porównaniu z ich poprzedniczkami są na ogół bardziej pasywne, trochę schematyczne i pełne słodyczy (z wyjątkiem Imogen w *Cymbelinie*), stąd bliższe są bohaterkom z romansu. Romantyczność osiąga swój szczyt w *Burzy*. Tutaj filozofia życia wyrażana we wcześniejszych utworach w kontekście komediowym została przybrana w szatę uroczystą i wzniosłą.

Koncepcja romansów jest być może alegoryzująca. Zarówno bowiem w *Cymbelinie*, w *Opowieści zimowej*, jak i *Burzy* przewija się chrześcijański motyw winy, pokuty i przebaczenia. Opatrzność łaskawie zezwała, aby osoba zaginiona — ofiara grzechu — odnalazła się. Ten motyw etyczny przypomina ówczesne romanse (*Faerie Queene*, *Arcadia*). Uważa się również, że rozpoznanie jest głównym momentem dramatycznym w „romansach” Szekspira.

Bibliografia: jak do ROMANTIC COMEDY oraz: J. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York 1953; *Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1910.

Irena Janicka

SONET SZEKSPIROWSKI: ang. *Shakespearean Sonnet*, zwany także sonetem angielskim, choć nazwą sonetu angielskiego obejmuje się nie tylko sonety Szekspira, jest odmianą, która powstała w okresie elżbietańskim w Anglii przez powiększenie liczby pięciu rymów sonetu włoskiego do siedmiu w układzie *abab cdcd efef gg*. Charakterystyczną cechą tego sonetu jest zerwanie z podziałem na oktawę i sestet i wprowadzenie zamiast tego nowego podziału między dłuższą częścią złożoną z trzech strof czterowersowych a dwuwierszem stanowiącym epigramatyczną konkluzję. Tendencja do zamykania strofy dwuwierszem widoczna już we wcześniejszych formach angielskiej poezji lirycznej — np. strofa chaucerowska (ang. *chaucerian stanza*) lub bardzo często używana strofa sześciowersowa *ababcc* — w poezji elżbietańskiej wiąże się z upodobaniem do sentencjonalności, co szczególnie wyraźnie występuje w poezji dramatycznej pisanej białym wierszem, gdzie rymowany dwuwiersz zwykle zamyka scenę, wyrażając podobnie jak w sonecie szekspirowskim jej myśl przewodnią lub ogólną konkluzję.

Sonet, po raz pierwszy wprowadzony do poezji angielskiej przez Tomasza Wyatta (1503?—1542), bardzo szybko przyjął „angielską” formę, bo już u Wyatta, który naśladowując Petrarę, zachował liczbę pięciu rymów i podział formalny na oktawę i sestet, sestet regularnie kończy się dwuwierszem. Właściwym twórcą angielskiej odmiany sonetu, był Henry Howard, Earl of Surrey (1517?—1547). Forma ta przyjęła się niemal powszechnie w istnej powodzi sonetów dobrych i złych, które powstały w ostatnim dwudziestoleciu XVI i na początku XVII wieku. Przyjął ją także Szekspir i od niego otrzymała ona swą nazwę.

Sonety Szekspira ukazały się po raz pierwszy w druku w 1609 r., ale pisane były w ciągu dłuższego okresu, prawdopodobnie w ciągu ostatniego dziesięciolecia XVI w. Bliższe daty powstania sonetów wciąż jeszcze są przedmiotem dyskusji i uczonych spekulacji, które wiążą się równocześnie z próbami wyciągnięcia z ich treści informacji dotyczących biografii poety. W całości zbioru składającego się z 154 sonetów można wyraźnie wyróżnić dwie części: sonety 1—126 napisane do lub dla mło-

dego mężczyzny, z którym łączyło poetę silne i głębokie uczucie przyjaźni, i sonety 127—154 wyrażające miłość do kobiety, określonej jako „ciemna pani” (ang. *dark lady*) ze względu na jej powierzchowność i charakter. Osoby objęta adresatów, a zwłaszcza osoby młodego przyjaciela, były i są nadal przedmiotem zainteresowania szekspirologów. Przypuszczając, że to tajemniczy przyjaciel poety ukrywa się pod inicjałami Mr W. H., któremu dedykował wydawca pierwsze wydanie sonetów, jedni dopatrywali się pod tymi inicjałami Williama Herberta, hrabiego Pembroke, inni Henryka Wriothesley, hrabiego Southampton, ale sprawa nadal zostaje otwarta. Ostatnio dr Leslie Hotson w bardzo pomysłowy i precyzyjny sposób stara się udowodnić, że adresatem sonetów Szekspira był William Hatcliffe z Lincolnshire i w związku z tym datę powstania sonetów przesuwając wstecz na lata 1588—1589.

W sonetach Szekspir spleca dług modzie, obierając tę tak powszechnie używaną formę poezji miłosnej i korzystając z wielu konwencjonalnych pomysłów przejętych od petrykistów włoskich, jak np. opowiadania o pochodzie Kupidyna w sonetach 153 i 154. Często też wprowadza zalecane przez współczesne podręczniki poezji i retoryki ozdoby stylu, tak że pobieżna nawet analiza sonetów wykazuje wielkie bogactwo figur retorycznych i szczególne upodobanie do gry słów opartej na powtórzeniu lub podobieństwie. A jednak w ujęciu Szekspira konwencja literacka odzyskuje świeżość i oryginalność dzięki szczeroci i filozoficznemu pogłębieniu całej rozległej gamy wyrażonych stanów uczuciowych od zazdrości i gniewu aż do przebaczenia i prawdziwej unii duchowej (*the marriage of true minds*) stanowiącej rękojmię przetrwania poprzez wszystko. Takie ujęcie tematu, a także operowanie paradoksem i grą słów opartą na związkach logicznych, a nie tylko na powierzchownym podobieństwie dźwięku, jest w sonetach Szekspira zapowiedzią pewnych cech, które wystąpią w poezji Johna Donne'a (1572—1631) i jego szkoły.

Bibliografia: Rozdziały o sonecie elżbietańskim, [w:] E. Legouis and L. Cazamian, *A History of English Literature*, London 1947;

G. Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1959; D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, London 1961; Encyclopaedia Britannica: *Sonnet* i *Shakespeare: The Sonnets*; G. Saintsbury, *Shakespeare: Poems*, [w:] *Cambridge History of English Literature* t. 5, rozdz. IX; C. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, Oxford 1954; *Verses in the Golden Period, 1464—1535*; E. Hamer, *The Metres of English Poetry*, London 1930, rozdz. IX: *The Sonnet*; J. G. Scott, *Les sonnets élisabéthains*, Paris 1929; L. C. John, *The Elizabethan Sonnet sequences*, New York 1938; J. W. Lever, *Elizabethan Love Sonnet*, London 1956; J. R. Brown and B. Morris (eds), *Stratford-upon-Avon Studies*, II, Elizabethan Poetry, London 1960; T. W. Baldwin, *On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets*, Urbana 1950; E. Hubler, *The Sense of Shakespeare's Sonnets*, Princeton 1952; G. W. Knight, *The Mutual Flame: on Shakespeare's Sonnets and The Phoenix and the Turtle*, London 1955; C. Schaar, *An Elizabethan Sonnet Problem*, Lund 1960; J. B. Leishman, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, London 1961; F. T. Prince, *Shakespeare: The poems*, London 1963; L. Hotson, *Mr. W.H.D.*, London 1964.

Halina Biedrzycka

TRAGEDIA ZEMSTY: (ang. *tragedy of revenge*) — rodzaj tragedii, która pod wpływem Seneki powstała i rozwinęła się w okresie elżbietańskim w Anglii, a w której główny motyw akcji stanowi zemsta dokonywana się w szeregu krwawych morderstw i krew w żyłach mrozących tortur prowadzących do śmierci wszystkich niemal postaci dramatu; sceny szaleństwa, ukazywanie się duchów nawołujących do zemsty i inne niezwykle zjawiska zwiększają nastrój niesamowitości i przerażenia.

Motyw zemsty jako źródło tragicznej akcji spotykamy już w twórczości trzech wielkich tragików greckich: Aischylosa, Sofoklesa i Eurypidesa. U Aischylosa w *Eumenidach*, ostatniej części jego *Oresteji*, duch Klitemnestry pod-

burza Furie do pościgu za Orestesem, ale nie jest to jeszcze uosobienie ducha zemsty w tym sensie, w jakim stają się nim duchy w tragediach Seneki i jego elżbietańskich naśladowców. Seneka, który niewątpliwie zaczerpnął pomysł od Aischylosa, wprowadzając ducha na wstępie do swojej tragedii *Thyestes* odwraca sytuację: to Furia Megera podburza ducha Tantalą i wysyła go jako ducha zemsty do Atreusa. Seneka także pierwszy związał motyw zemsty z przedstawieniem na scenie towarzyszących jej wykonaniu okropności, zwiększając, w ten sposób bezpośredni efekt sceniczny, a zaniedbując realizm psychologiczny, tak silny u Eurypidesa.

W okresie elżbietańskim tragicy greccy byli prawie nie znani i nie wywarli bezpośredniego wpływu na rozwój dramatu, natomiast Seneka cieszył się wielką popularnością. Już w latach 1558—1561 Jasper Heywood przełożył na język angielski trzy jego tragedie: *Troas*, *Thyestes* i *Hercules Furens*. Za jego przykładem poszli inni i w 1581 roku ukazał się zbiór tragedii Seneki pt. *Seneca — his Tenne Tragedies*. Wpływ jego na dramat elżbietański nie ogranicza się tylko do elementów, które tak wyraźnie występują w tragedii zemsty; widać go też w konstrukcji takich tragedii, jak *Gorboduc* (1561) Sackville'a i Nortona. Tragedia zemsty — dzięki upodobaniu elżbietańczyków do silnych wrażeń i gwałtownych scen — zyskała sobie jednak szczególną popularność i wielu naśladowców.

Najwcześniejszym przykładem angielskiej tragedii zemsty jest *The Spanish Tragedy* (1589) Thomasa Kyda. Wpływ Seneki widać w niej wyraźnie zarówno w ukazaniu na scenie potwornych morderstw i okaleczeń, w ponurej atmosferze, jak i w sposobie wprowadzenia ducha na początku sztuki (Andrea i Duch Zemsty mają swoje prototypy w Tantalą i Megierze z *Thyestes*), natomiast w luźnej konstrukcji sztuki Kyd odstąpił od swego wzoru, idąc za tradycją rodzimego dramatu. Oryginalnym wkładem Kyda jest znaczne pogłębienie psychologiczne charakteru głównego bohatera Hieronima. Przypuszcza się, że Kyd był autorem innej tragedii zemsty, zaginionej wczesnej wersji *Hamleta*, która obok *Tragedii hiszpańskiej* stała się źródłem

natchnienia dla szekspirowskiego *Hamleta*, na którego powstanie wpłynęła niewątpliwie wzrastająca popularność tragedii zemsty. Typ ten reprezentowany jest na przełomie XVI i XVII w. przez takie utwory, jak Marlowe'a *The Jew of Malta* (1592), anonimową tragedię *Alphonsus Emperour of Germany* (dokładna data nie znana), Marstona *Antonio's Revenge* (ok. 1600), w której wyraźny jest wpływ Kyda, i Chettle'a *The Tragedie of Hoffman or A Revenge for a Father* (ok. 1602). Sam Szekspir we wczesnej fazie swojej twórczości naśladował senecjańską tragedię zemsty z jej wszystkimi okropnościami i retoryką w tragedii *Titus Andronicus* (1594).

Hamlet (1602) jest zatem jeszcze jedną tragedią osnutą wokół tak popularnego motywu zemsty i powtarza wiele ze znanych elementów akcji utworów tego typu, w ujęciu Szekspira jednak motyw zemsty nabrał nowego sensu dzięki psychologicznemu pogłębieniu przeżyć wewnętrznych głównego bohatera. Melodramatyczna tragedia zemsty została w *Hamlecie* przemieniona w głęboką tragedię, w której do głosu doszły problemy o znaczeniu ogólnoludzkim.

Motyw zemsty powraca jeszcze często w dramacie XVI w., chociaż nie zawsze jako główny wątek tragiczny. Spotykamy go w *The Revenge of Bussy D'Ambois* (ok. 1610) Chapmana, a także częściowo w *The Maid's Tragedy* (ok. 1611) Beaumonta i Fletchera, w *The Bloody Brother or Rollo Duke of Normandy* i w *The Tragedy of Thierry King of France*, których autorstwo jest niepewne i daty powstania nie znane. W tragediach Cyrila Tourneara *The Revenger's Tragedy* (1607) i w *The Atheist's Tragedy* (ok. 1608) i Johna Webstera *The Tragedy of the Duchess of Malfi* (ok. 1614) zemsta jest znowu wątkiem centralnym, ale pobudki jej nie są przedstawione dość wyraźnie i działaniu bohaterów często brak motywacji psychologicznej, natomiast na plan pierwszy wysuwają się elementy grozy i okropności, zwiększając melodramatyczność tych tragedii, zwanych tragediami grozy.

Bibliografia: A. Nicoll, *British Drama*, London 1958; A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962; E. K. Chambers, *Elizabethan Stage*, Oxford 1961; F. Boas, *An*

Introduction to Tudor Drama, Oxford 1963; E. Legouis and L. Cazamian, *The History of English Literature*, London, 1947; G. Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1959; D. Daiches,

A Critical History of English Literature, London 1961; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958.

Halina Biedrzycka

UZUPEŁNIENIA

Dr Y. A. Klausner (Jerozolima) nadesłał następujące uzupełnienia do Materiałów do Słownika Rodzajów Literackich, zamieszczonych w „Zagadnieniach rodzajów literackich” t. 6, 2 (11):

AKROSTYCH: najstarsze znane pochodzą z literatury asyryjskiej, np. poemat-modlitwa króla Asurbanipala (VII w. przed n. e.; por. Jensen, Keilschriftliche Bibliothek, VI, 2, s. 108). W postaci **ABECEDARIUSZA** (zob.) akrostych występuje bardzo często w Biblii hebrajskiej: por. *Psalmy* 34, 37, 111, 119 (w tym psalmie każda litera alfabetu hebrajskiego powtarza się osiem razy na początku wiersza), *Przypowieści Salomona* 31, 1–31,

Treny, roz. 1–4 (numercacja w tekście hebrajskim różni się od przyjętej w Wulgacie!). Akrostych jako ozdoba stylistyczna był bardzo popularny i w późniejszej poezji hebrajskiej, w najstarszej poezji religijnej chrześcijańskiej (syryjskiej, bizantyńskiej i łacińskiej). Jednym z celów akrostychu bywało wplecenie imienia autora poematu dla ochrony jego własności literackiej. **LIMERICK:** francuski wierszyk *Digerie, Digerie, Doge* ma swój odpowiednik w angielskim *nursery rhyme* „Dickery, dickery-dock! The mouse ran up the clock. The clock struck one. Down he did run, Dickery, dickery, dock”. Może więc być tłumaczeniem z angielskiego.

PRZEGLĄDY I RECENZJE

I. PRZEGLĄDY

Halina Kurkowska, <i>La Stylistique polonaise en 1944–1946</i>	89
Maria Orzędzińska, <i>Revue des études polonaises au sujet de la versification (1944–1956)</i>	110

II. RECENZJE

1. <i>La Littérature comparée en Europe orientale, Budapest 1961</i> (Stefania Skwarczyńska)	121
2. <i>M. C. Bradbrook, Elizabethan Stage Conditions, London 1962</i> (Wanda Lipiecki)	126
3. <i>Kingsley Amis, New Wags of Hell, London 1961</i> (Andrzej Zgorzelski)	130
4. <i>Z historycznej poezji, Warszawa 1964</i> (Jan Trzyniecki)	132
5. <i>Elizabeth Brock Lister, English Dramatists, Zürich 1961</i> (Jan Trzyniecki)	134
6. <i>Rudolf Müllr, Vom Wagn zu Wagner, Halle 1961</i> (Janusz Barczyński)	137

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Artificial Comedy (Irena Janicka)	140
Bitter Comedy (Włodzisław Gierowski)	141
Chronicle Play (Włodzisław Gierowski)	142