

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Hasła zestawione w niniejszym zeszycie *Zagadnień Rodzajów Literackich* należą do bardzo różnych odmian prozy fabularnej. Wzięte z literatury angielskiej, amerykańskiej, czeskiej, francuskiej i polskiej, mają – mimo swej różnorodności – pewną cechę wspólną: opowiadają indywidualne historie ludzkie, ale przez specjalne, swoiste ukształtowanie znanego tworzywa i kompozycję utworu osiągają podwójny wymiar i wymowę, zwykle większy i ważniejszy dla autora niż fabuła. Laforgue przekształca znane mity w swoje własne przesłanie, alegoryści angielscy nadają drugi sens swoim powieściom, czescy pisarze-patrioci tworzą mity o ojczyźnie, inni jeszcze pisarze wywołują panoramę państwa. Nacisk spoczywa na tym, co nazywamy ideą, myślą przewodnią, przesłaniem, *message*, filozofią utworu lub morałem.

Redakcja

ALLEGORICAL NOVEL: (ang. „powieść alegoryczna”) stosunkowo rzadka odmiana powieści angielskiej o dwóch poziomach znaczenia – dosłownym i metaforycznym. Pierwszą powieścią alegoryczną w Anglii był utwór Johna Bunyana, którego pełny tytuł brzmi: *The Pilgrim's Progress from this world to That Which Is To Come. Delivered under the Similitude of a Dream. Wherein is Discover'd The Manner of His Setting Out, His dangerous Jourhey And Safe Arrival At The Desired Country (Wędrówka Pielgrzyma z tego świata do tego, który ma przyjść. Wyrażona pod Podobieństwem Snu. W którym Odkrywa się Sposób Jego Wyruszenia, Niebezpieczna Podróż i Bezpieczne Przybycie do Upragnionej Krainy, 1678)*. Druga część tej powieści miała trochę zmieniony podtytuł: *W którym wyłożono Sposób Wyruszenia Żony Chrześcijanina i Dzieci; Ich Niebezpieczna Podróż i Bezpieczne Przybycie do Upragnionej Krainy, 1684)*.

The Pilgrim's Progress jest znaną w średniowieczu alegorią w formie wizji sennej. Przedstawia wyjście Chrześcija-

nina (*Christian*) z Miasta Zniszczenia i wędrówkę do Miasta Niebiańskiego. Przechodzi on przez Wąską Furtkę, wpada w Bagno Rozpaczy, idzie Doliną Upokorzenia, Doliną Cienia Śmierci, przez Targowisko Próżności, zamek Zwątpienia i Rozkoszne Góry. Obrazowość alegoryczna Bunyana opiera się na materiale słownym i stylistycznym Biblii. Połączenie materii biblijnej z realizmem postaci i obyczaju sprawiło, że ta alegoria wędrówki człowieka przez życie stała się żywym elementem kultury angielskiej. W. M. Thackeray wziął z niej tytuł swej wielkiej powieści *Vanity Fair (Targowisko próżności, 1848)*, a Bernard Shaw powoływał się nieraz na Bunyana. *Wędrówka Pielgrzyma* istnieje w świadomości wykształconego Anglika.

Dokładna definicja powieści alegorycznej nie jest łatwa ze względu na niekończącą się dyskusję czym jest alegoria. Maria Edelson, autorka książki *Allegory in English Fiction of The Twentieth Century (Alegoria w angielskiej prozie fabularnej XX wieku, 1985)*, musiała poświęcić aż dwa rozdziały swej pracy, żeby przedstawić przemiany alegorii w historii

naszej cywilizacji i podać najrozmaitsze definicje i opisy alegorii. Dla zrozumienia alegorii ważne jest stwierdzenie w *Encyclopaedia of Poetry and Poetics* (1965) A. Premingera, że „nie jest to nazwa formy albo gatunku, lecz pewna zasada strukturalna w fikcji literackiej”. „Mamy alegorię wtedy, kiedy wydarzenia w opowiadaniu w sposób oczywisty i stały odnoszą się do innej, równoczesnej struktury wydarzeń i idei, czy wypadków historycznych, idei moralnych lub filozoficznych albo zjawisk naturalnych”. Tak jak satyra, alegoria może występować jako technika kształtowania różnych gatunków literackich. *Powieść alegoryczna* jest tylko jednym z nich.

M. Edelson wyróżnia pięć typów alegorii występujących w literaturze XX wieku: 1) Dzieła literackie, które przedstawiają pojęcia abstrakcyjne jako cechy uosobione, należą do alegorii personifikacyjnej; 2) Te dzieła, które ukazują wydarzenia i ludzi jako przykłady albo typy szerzej i ogólniej pojętej sytuacji i postaw moralnych i filozoficznych należą do alegorii-exemplum; 3) Opowiadania oparte na zasadzie analogii do innej sytuacji (ale nie należące do tej samej klasy lub kategorii co exempla) nazywa się alegorią przypowieściową; 4) Literackie utwory, które przedstawiają indywidualnych ludzi, zdarzenia, rzeczy i miejsca w przebraniu za innych ludzi, zdarzenia, rzeczy i miejsca przez przemianowanie i zamaskowanie ich stanowią alegorię przebrania; 5) Alegorie, które zostały zbudowane na wzorach i układach innych utworów literackich i nie tylko literackich i są wzorowane na już istniejących opowiadaniach. Są to utwory, w których oddanie zdarzeń polega w dużej mierze na zestawieniu, porównaniu i skonstruowaniu „danego” świata z innym utworem. Są to alegorie-echa. W praktyce literackiej odmiany alegorii mogą nie występować w całkowicie czytelnej postaci.

Przykładem powieści, która jest powieścią detektywną o formie sennego koszmaru - tj. ze stale zmieniającym się światem przedstawionym, jak w *Alicji w krainie czarów*, a jednocześnie zawiera ujęcia alegoryczne zaczerpnięte z *Księgi Rodzaju*, *Księgi Hioba* i *Ewangelii*, a więc nawiązuje do alegorii-echa, należąc jednocześnie do alegorycznej personifikacji, jest *The Man Who Was Thursday* (*Człowiek, który był Czwartkiem*, 1908) Gilberta K. Chestertona. Elementy alegorii-exemplum można znaleźć w jego powieści *The Ball and the Cross* (*Kula i krzyż*, 1909).

Najbardziej znaną powieścią alegoryczną Theodore'a Francisca Powysa, jednego z trzech piszących braci, jest *Mr Weston's Good Wine* (*Dobre wino pana Westona*, 1927). Mr Weston, wielki producent i sprzedawca wina, przybywa do wiejskiej miejscowości w towarzystwie swego pracownika Michała. Wtedy w wiosce zindywidualizowanych mieszkańców zaczynają się dziać cudowne rzeczy. Weston, to Bóg, chociaż pojęty zupełnie nie po chrześcijańsku, Michał, to Archanioł, a ich dobre wino - to miłość i śmierć. Ta alegoria personifikująca jest przemieszana z fantastyką. Problemem zaś dla autora jest zgłębienie sensu życia przez człowieka, zanim stanie się łupem robaków.

Bezpośrednim nawiązaniem do *Wędrowki Pielgrzyma*, a więc częściowo alegorią-echem, lecz także przede wszystkim alegorią personifikującą, jest powieść znanego konwertyty i myśliciela chrześcijańskiego, profesora literatury i powieściopisarza Clive'a Staplesa pt. *The Pilgrim's Regress; an Allegorical Apology for Christianity, Reason and Romanticism* (*Powrót Pielgrzyma; alegoryczna obrona chrześcijaństwa, rozumu i romantyzmu*, 1933).

Powieść ta jest w pewnej mierze alegoryczną półautobiografią, w której autor występuje pod postacią Johna. John opuścił swój kraj Purytanie, w zetknięciu się

ze światem w ciągu podróży wpadł w błędy i grzechy, ale pod koniec wędrówki znajduje wiarę i radość. Dzięki alegorycznej metodzie przedstawienia, C. S. Lewis wychodzi poza indywidualny sens swojej historii, uogólnia ją jako sytuację każdego letniego chrześcijanina w XX wieku i wskazuje drogę powrotu do Chrystusa.

W *Powrocie Pielgrzyma* występują alegoryczne postacie, takie jak: Mr Virtue (pan Cnota), dziewczę Reason (Rozum), Mr Sensible (pan Rozsądny), który odpowiada Bunyanowemu Mr Worldly Wiseman (panu Mędrco-tego-świata) i Mother Kirk (Matka Kościół). Obok nich występują także zupełnie nowoczesne personifikacje, jak Sigismund Enlightenment z Zeitgeistheimu czyli Zygmunt Oświecenie z Ojczyzny-Ducha-Czasu, czyli Freud, pan Swastici i pan Mussolinini.

The Aerodrome (Lotnisko, 1941) Rexa Warnera należy do czasów drugiej wojny światowej. Nieokreślone lotnisko, dowodzone przez wice-marszałka lotnictwa, rządzi się dyscypliną, racjonalnością, sprawnością i bezwarunkowym posłuszeństwem rozkazom zwierzchności. Celem jego istnienia jest opanowanie siebie samego w służbie i „stanie się nową i bardziej odpowiednią rasą ludzką”. Z tego wszystkiego przebijają idea hitleryzmu.

Kontrastem dla Lotniska jest sąsiednie Miasteczko - kłęb nieporządku, zaplątań emocjonalnych, braku rozsądku i ściśle moralnego postępowania. Ale cechuje je również ludzkość, miłość i piękno.

W kontrastowe środowiska wpleciona jest indywidualna historia Roya na drodze życia. Zawiedziony w miłości, wstępuje do lotnictwa, co powoduje ostatecznie otwarty konflikt między Lotnikiem i Miasteczkiem, kończący się rozlewem krwi i rozpadem organizacji Lotniska z powodu śmierci wice-marszałka w lotniczej katastrofie. Powieść jest alegorią przemiany młodego pokolenia wojennego, które rozczarowało się faszyz-

mem. Należy do alegorii-exemplum.

Mimo alegorycznego sensu, *The Aerodrome* jest powieścią o mocnej dozie realizmu i sensacyjnej akcji. Wywołała więc wiele dyskusji.

Podobnie stało się z powieścią *Pincher Martin* (Złodziejaszek Martin, 1956) Williama Goldinga, autora, który poruszył czytelników i krytyków pierwszym swoim utworem *Lord of the Flies* (*Władca much*, 1954), a który miał charakter przypowieści o grzechu pierworodnym ludzkości. *Pincher Martin* na pierwszym planie jest realistycznym zapisem strumienia świadomości umierającego majtką wyrzuconego przez morze na nagą skalistą wysepkę. Wizja jego życia jest jednym pasmem chciwości i egoizmu. Trzymając się kurczowo swego cielesnego istnienia, Martin odrzuca w końcu Boga. Powieść o Martinie jest alegorycznym exemplum, ale on sam jest personifikacją chciwości. Całość przedstawia problemy wolnej woli, wyboru dobra i zła, grzechu, zbawienia i potępienia, ale zdaniem krytyków - realizm i alegoria nie pozostają w niej w całkowitej harmonii.

O rok wcześniej od powieści Goldinga, George Orwell wydał *Animal Farm* (*Zwierzęcy folwark*, 1955). Jest to alegoryczna satyra w formie bajki zwierzęcej na tendencje totalitarne realnego socjalizmu, jak również na kapitalizm wyrażający się w faszyzm. Dlatego występują w tej powieści Stalin i Trocki (Napoleon i Śnieżka - liderzy świńskiej demokracji jak i wydziedziczeni farmerzy - Jones, Pilkington i faszysta Frederick - przedstawiciele kapitalizmu. Psy - to policja, owce - to lud. Alegoryczną satyrę Orwella cechuje prostota i przejrzystość, toteż zyskała ona sławę światową. Nie uniknęła jednak jednostronnej interpretacji jako paszkwil antyradziecki. Jest to alegoria exemplum w połączeniu z alegorią personifikującą.

Trudność pogodzenia przyzwyczajęń czytelnicznych i autorskich do realizmu

powieściowego wykluczającego alegorię sprawia, że nowoczesna powieść alegoryczna, jak pisze M. Edelson, „jest gatunkiem kompromisowym, który musi zrezygnować z pewnych rzeczy w celu osiągnięcia innych w zamian za te ustępstwa”. Prócz tego „nowocześni alegoryści cofają się przed łatwymi odpowiedziami i unikają czynienia swoich utworów zbyt przejrzystymi”.

Bibliografia: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński (red.), *Podręczny Słownik terminów literackich*, Open, Warszawa 1994; A. Preminger, *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press 1965; M. Edelson, *Allegory in English Fiction of the Twentieth Century*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1985 (zawiera obszerną bibliografię na temat alegorii i powieści alegorycznej); J. Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, J. M. Dent, London 1948; G. K. Chesterton, *The Man Who Was Thursday*, Penguin Books, Harmondsworth 1958; W. Ostrowski, *The Man Who Was Thursday, or Detection Without Crime*, [w:] *Litterae et Lingua in honorem Premislai Mroczkowski*, Ossolineum, Kraków 1984; T. F. Powys, *Mr Weston's Good Wine*, Penguin Books, Harmondsworth 1957; C. S. Lewis, *The Pilgrim's Regress*, W. B. Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, Michigan 1943; R. Warner, *The Aerodrome*, The Bodley Head, London 1966; G. Orwell, *Animal Farm*, Penguin Books and Secker and Warburg, Harmondsworth 1960; W. Golding, *Pincher Martin*, Penguin Books and Faber and Faber, Harmondsworth 1962.

Witold Ostrowski

MORALITÉ LÉGENDAIRE: (franc. „moralitet legendarny”) - określenie użyte przez Jules'a Laforgue'a w roku 1886 na oznaczenie jego fantastycznych opowiadań, w których opracowuje we właściwy sobie sposób rozmaite tematy, zaczerpnięte zazwyczaj z różnych epok i kultur, dając tym samym wyraz swej pesymistycznej filozofii i ponurej koncepcji ludzkiej natury.

W skład ostatecznej, książkowej wersji zbioru weszło sześć tekstów: *Hamlet*, *Miracle des Roses*, *Lohengrin, fils de Parsifal*, *Salomé*, *Pan et la Syrinx* oraz *Persée et Andromède*. Termin „moralitet” sugeruje swoisty klimat średniowiecznych utworów, w których postępowanie alegorycznych postaci służy szeroko pojętemu dydaktyzmowi. W rzeczywistości jednak, dydaktyzm ten wchodzi w konflikt z treścią opowiadań i tłumaczy filozoficzne a zwłaszcza parodystyczne intencje autora. Bowiem w swych nowelach - tym słowem posługuje się również pisząc w listach do przyjaciół o powstających *Moralités Légendaires* - Laforgue konsekwentnie ucieka się do ironii, znanej już z jego zbiorów poetyckich, aby w duchu wyrafinowanego modernizmu poddać błyskotliwej reinterpretacji starożytne tradycje, postaci literackie i wierzenia religijne.

Znani („legendarni”) bohaterowie żyją w odrealnionym świecie, gdzie atmosfera dziwności i światło księżyca więcej znaczą, niż koloryt lokalny konkretnego miejsca związanego z przeszłością. Artysta zarysowuje ów świat kilkoma charakterystycznymi szczegółami, ale od naturalistycznej precyzji woli ulotne wrażenie albo siłę poetyckiego obrazu. Liczne anachronizmy potęgują to odczucie dziwności, ale również, dzięki zastosowanym kontrastom, prowadzą do efektów komicznych (np. Hamlet częstujący aktorów papierosami albo daleki odgłos pociągu ekspresowego, który słyhać w pałacu Tetrarchy z *Salome*).

Wszelako w centrum zainteresowań Laforgue'a znajdują się sami bohaterowie. Zgodnie ze swą osobliwą wyobraźnią i wyrazistością artysty schyłku XIX wieku, pisarz przetwarza psychikę mitologicznych postaci, nadaje im nowy wygląd i odbiera tradycyjnie przypisywane im przesłanie poetyckie i moralne. Hamlet z *Moralités Légendaires* - literacki *alter ego* poety - jawi się jako zwykły człowiek, który docieka sensu istnienia i w prozaicznych sytuacjach ukazuje swoje ludzkie odruchy i uczucia: to niezdolny do działania marzyciel. Andromeda o smukłej sylwetce i delikatnej urodzie broni się przed prawdziwym życiem i niczym kapryśne dziecko ciągle poszukuje tego, co nieobecne: to ofiara baudelairowskiego spleenu. Z rzeczywistością nie potrafi się pogodzić Lohengrin, przy czym powodem jego zniechęcenia jest wizja wspólnego życia z Elszą, która pielęgnuje banalny, przyziemny ideał małżeńskiego szczęścia. Salome natomiast prowadzi żywot osoby bezdusznej. Można ją uznać za wzorcowy relikw z królestwa diuka des Esseintes: dopiero bezpośrednia bliskość śmierci wyrwywa z jej ust człowieczy okrzyk trwogi. W prozie Laforgue'a namiętności tracą idealny, wzniosły, niemal nieludzki charakter. Choć niektórzy bohaterowie są tak sztuczni i nienaturalni, że aż nieprawdopodobni (Lohengrin, Salome), to jednak psychologiczna wymowa gestu, reakcji czy spojrzenia została u wszystkich pogłębiona. Jednocześnie autor *Complaintes* stworzył swoich protagonistów w taki sposób, by można było w nich szukać już nie alegorycznego znaczenia - jak w średniowiecznych moralitetach - lecz znaczenia symbolicznego, które zresztą zapewnia jedność i spójność całemu zbiorowi opowiadań. W tym świetle, Ruth z *Miracle des Roses* jest ucieleśnieniem obsesyjnego lęku przed fizycznym aspektem umierania, zaś Salome - uosabia wynaturzenie w przesubtelnym świecie kultury.

Zwarta akcja *Moralités* pozwala poecie na opisanie codziennej rzeczywistości bohaterów, z której wykluwa się ostateczny i dramatyczny epizod ich życia. Epizod ten, zapowiadany przez opisowe, narracyjne i metanarracyjne elementy opowiadania, nadaje nowy sens tradycyjnym tematom i doskonale wyraża pesymistyczny stosunek twórcy do świata i człowieka. Nowele bowiem Laforgue'a mają zawsze posępne zakończenia, które w warstwie obrazowej uzupełniają światopoglądowy wydźwięk autorskich komentarzy. Hamlet i Salome umierają w atmosferze absurdałnej pustki duchowej, niczym przypadkowe ofiary z kroniki wypadków, a wspomnienie, które po sobie pozostawiają, nie wzbudza w nikim żadnych emocji. Postacie z innych utworów, takich jak Lohengrin bądź *Persée et Andromède* pogrążają się w tęsknocie i rezygnacji, odzwierciadlających ich niechęć do życia, zaś Pan, na wzór Jana Rousseau, próbuje sobie wynagrodzić miłosne niepowodzenia ucieczką w złudny świat sztuki, gdzie melancholijne dźwięki fletni zastępują nieosiągalny ideał. Wszystkie indywidualne losy bohaterów *Moralités Légendaires* dają świadectwo tej samej gorzkiej prawdzie o człowieku, dowodzą zwątpienia i cynizmu.

Jednakże ten pozbawiony jakichkolwiek złudzeń obraz życia nie wywołuje przygnębienia. Dzieje się to za sprawą sztuki monologu, dialogu oraz poetyckiej, niekiedy euforycznej narracji. Prozę opowiadań Laforgue'a cechuje lekki, ironiczny ton, którym pisarz porusza poważne zagadnienia. Zawsze z dystansem traktuje swe postacie, już to żartując sobie z nich, już to wyjaśniając w dowcipny sposób ich postępowanie. Czasem bezlitośnie demaskuje ich ukryte myśli i uczucia. Mimo, że nagromadzenie lirycznych apostrof wprowadza miejscami patetyczny nastrój, artysta nigdy nie wypada z roli świadka komentującego przedstawiane wydarzenia w sposób prowokacyjny.

Moralités Légendaires mają wielowarstwową budowę, (począwszy od konotacji poetyckiego języka, poprzez aspekty filozoficzne, psychologiczne, autobiograficzne, a skończywszy na wielu aluzjach do kultury śródziemnomorskiej, dzięki czemu pozwalają na różnorodne interpretacje.

Bibliografia: M. J. Durry, *Jules Laforgue*, Paris 1952; C. Maclair, *Préface aux Moralités Légendaires*, „Mercur de France” 1902; P. Reboul, *Laforgue*, Paris 1960; F. Ruchon, *Jules Laforgue (1860-1887). Sa vie, son oeuvre*, Genève 1924.

Lidia Lopatyńska, Witold Pietrzak

MORALIT LEGENDARNY: zob.
MORALITÉ LÉGENDAIRE
POWIEŚĆ ALEGORYCZNA: zob.
ALLEGORICAL NOVEL
POWIEŚĆ-MIT: zob. ROMÁN-
-MYTHUS

ROMÁN-MYTHUS: (czeskie: „powieść-mit”) - odmiana powieści historycznej powstałej w Czechach w pierwszej połowie XIX wieku w dobie odrodzenia narodowego.

Odrodzenie kulturalne w Czechach, które nastąpiło na przełomie XVIII i XIX wieku, stanęło wobec konieczności odrobienia opóźnień w rozwoju literackim. Jedną z ciekawszych prób uzupełnienia braków w czeskim systemie gatunkowym jest historia tworzenia rodzimych form powieściowych. Na powstanie gatunku powieści od samego początku zaważyły koncepcje odrodzenia duchowego Czech. Kształtująca się wówczas literatura miała być z założenia literaturą powrotu do korzeni. Jej rozwój, przypa-

dający na przełom klasycyzmu, skazywał ją na heterogeniczność, na łączenie różnych gatunków i elementów, dystyngtywnych dla obydwu wymienionych prądów kulturowych. Specyfiką odrodzenia czeskiego było to, że kształtowało się ono w kręgu kultury niemieckiej. Fakt ten nadał owemu ruchowi kulturalnemu syndrom zwierciadła, a więc odbicia odwrotnego, jak to określił V. Macura. Zjawisko owo sprowadzało się do tego, że przeciwstawiano się pejoratywnej niemieckiej ocenie kultury czeskiej (czy słowiańskiej) poprzez wskazywanie na dojrzałość cywilizacyjną rzekomych słowiańskich barbarzyńców, poprzez podkreślenie dawności autochtonizmu europejskiego Słowian, przez przyznawanie językowi czeskiemu - jako językowi słowiańskiemu - wyższości nad niemieckim (iloczas, podkreślana melodyjność - *libozvučnosť* czeszczyzny), a także poprzez idealizowanie charakteru Słowian i fantastyczną etymologię (wyprowadzenie ich nazwy od słowa *slava*, a nie od słowa łacińskiego *sclavus* - niewolnik, jak to miało miejsce w pracach niemieckich). Rzeczywisty fakt braku „starożytnych”, dawnych dzieł literackich usiłowano kompensować za pomocą kompilowania pierwiastków oryginalnych. Tak powstały słynne falsyfikaty - *Rękopisy: Królowohradecki* i *Zielonogórski* (1818).

Problem odrodzenia czeskiego był przede wszystkim problemem stworzenia języka literackiego odbiegającego od języka potocznej komunikacji. Podstawą hierarchizacji społecznej w ziemiach czeskich stawał się wówczas moment wykształcenia. Stawianie przez J. Jungmanna żądanie wzniosłości i niezwykłości mogło być skierowane wyłącznie do warstwy inteligenckiej, bowiem tylko przez jej członków język taki mógł być zrozumiany zarówno w warstwie leksykalnej, jak i w składni (okresy, peryfrazy) czy w płaszczyźnie metaforyzacji i symbolizacji rzeczywistości przedstawio-

nej. Dobór słów w utworze literackim nie miał być wyznaczany przez przedmiot opisu. W proponowanym przez pierwszą generację czeskich „budzicieli” modelu twórczości, nie chodziło o to, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”, ale o to, by użyła w dziele leksyka pochodząca z jakiejś szczególnej warstwy słownikowej, nadającej całości niezwykły, uwznioślający charakter. Znakomity badacz prozy tego okresu - P. Vodička - mówi przy tej sposobności o „patosie językowym, będącym celem samym w sobie”.

Tak kształtowany język utworu literackiego nie mógł obsługiwać szerokiej warstw narodu, świetnie się jednak nadał do ewokacji utopii, do utworzenia *powieści-mitu*, jaką jest jedna z pierwszych powieści historycznych czy historyzujących - *Záře nad Slovanstvem nebo Václav a Boleslav. Vyobrazení z dávnověkosti vlastenecké*. Powieść napisał w roku 1818 Bohumil Linda, uchodzący za jednego z autorów głośnych *Rękopisów*.

Powieść Lindy jest upostaciowaniem mitu historycznego, literackiego i językowego, jest też czeską odpowiedzią na impulsy płynące z dzieł J. J. Rousseau: jest próbą stworzenia konstrukcji idealnej, przedstawiającej złoty wiek ludzkości. Utwór Lindy zrywał zdecydowanie z gatunkiem romansu przeznaczonego dla ludu, o fabule oderwanej od konkretnego miejsca i czasu. *Záře* była pisana świadomie jako gatunek „wysoki”. Celem utworu było oddziaływanie estetyczne już w płaszczyźnie językowej. Wyraźna jest też w powieści idealizacja przestrzenna i czasowa. Cechą wyróżniającą dzieło jest brak umiejętności opowiadania o zdarzeniach, brak kulturowanego stylu narracyjnego. Na plan pierwszy natomiast wybijają się opisy i dialogi. Fabuła nie jest jeszcze podporządkowana zasadom przyczynowości i wynikania, ale jest wolnym zestawieniem motywów i epizodów. Dramatyzm osiąga autor dzięki kontrastowemu

ich łączeniu. Ten typ powieści zrodził się w wyniku tęsknoty za wielką poezją, której brak w literaturze czeskiej dotkliwie wówczas odczuwano.

Zastosowany przez Lindę styl patetyczny niezmiernie osłabiał funkcje komunikacyjne języka. Odbiło się to fatalnie u naśladowców pisarza, np. w opublikowanym w r. 1824 utworze *Obět* pióra V. S. Novotnego. Choć autor starał się podążać śladami Lindy, nie osiągnął powodzenia literackiego. Utwór został potępiony zarówno przez krytykę, jak i przez zwykłych odbiorców, jako niezrozumiały. Występujący w nich rozróż między językiem czytelnika i językiem twórcy był zbyt jaskrawy, zbyt wielki. Po tym doświadczeniu literatura czeska zarzuca tę odmianę powieści historycznej, w której dominuje poetyzacja i stylizacja językowa zmierzająca ku przesadnej niezwykłości języka. Koniecznością staje się wytworzenie naturalnego stylu narracji oraz przesunięcie uwagi z języka na sposób budowania autonomicznego świata przedstawianego. Tym razem po pomoc zwrócono się do powieści dla ludu, do romansu. Z przekształcenia go powstała *powieść z tajemnicą patriotyczną*.

Bibliografia: zob. *Román s Vlasteneckým tajemstvím*.

Krystyna Kardyni-Pelikánová

POWIEŚĆ O PAŃSTWIE: niezwykle rzadka odmiana powieści, której naczelnym tematem jest artystyczne przedstawienie sił działających w państwie. Choć niektóre postacie w *powieści o państwie* są zindywidualizowane, występuje w niej wielka liczba postaci drugoplanowych, a losy wielkiej zbiorowości - narodu lub społeczeństwa - są podporządkowane dziejom całości w kontekście

innych państw. Tłem *powieści o państwie* jest cały, określony geograficznie kraj i kraje z nim sąsiadujące. Akcja w tego rodzaju powieści jest często wielowątkowa i ukazuje dzieje państwa w dość dużej perspektywie czasowej, co pozwala czytelnikowi dojrzeć zmiany historyczne na dobre lub na złe i wyciągnąć wnioski na temat, co sprawia, że państwo kwitnie albo upada. *Powieść o państwie* jest odmianą powieści historycznej.

Jednym z niespodziewanych w historii literatury faktów jest to, że trzy wielkie i wybitne pod względem artystycznym i głębi przemyśleń *powieści o państwie* wyszły spod pióra Polaków.

Są to: cykl Antoniego Gołubiewa *Bolesław Chrobry* (1947-1955); *Faraon* (1895-1896) Bolesława Prusa i *Nostromo* (1904) Josepha Conrada. Czwartą powieścią, którą można by zaliczyć do powieści o państwie jest trylogia Johna Dos Passosa *U.S.A.* złożona z *The 42th Parallel* (1930), (1919/1932) i *The Big Money* (1936). Można by się także zastanawiać, w jakim stopniu powieścią o państwie jest *Sallambo* (1862) Gustave Flauberta.

Każdy z wymienionych wyżej autorów *powieści o państwie* wybrał odrębny problem istnienia i działania państwa. Gołubiew zajmuje się powstawaniem państwa i tworzeniem się narodu pod wpływem zdolnego i silnego władcy, nowej religii i organizacji kościelnej. Dlatego jego epopeja zaczyna się od mnóstwa indywidualnych postaci i wątków życiowych, które w miarę rozwoju akcji zbliżają się do siebie i tworzą nowe kontakty i zbiorowość ludzką. Towarzyszy temu procesowi nowy sposób patrzenia na świat, który czasem koliduje ze starym.

Faraon na przykładzie cywilizacji staroegipskiej ukazuje nie tylko całą strukturę hierarchiczną wysoko rozwiniętego państwa, lecz także to, co się dzieje gdy wskutek upośledzenia chłopów, nieproduktywności szlachty, opanowania handlu przez cudzoziemców i konfliktu

między niedoświadczonym i skorym do wojny władcą a bogacącym się stanem kapłańskim, państwo chyli się do upadku i przechodzi kryzys, z którego wyprowadza je wytrawny mąż stanu. Powieść ukazuje jakie siły działają w państwie. Autor uważa za jedną z najważniejszych sił wykształcenie i zastosowanie wiedzy w rządzeniu państwem. Za cel jego istnienia uważa dobrobyt i szczęście wszystkich ludzi tworzących państwo. „Właśnie oni są państwem, a ich życie życiem państwa. Ludzie zawsze smućą się lub cieszą i nie ma takiej rodziny gdzie by ktoś nie śmiał się lub nie wzdychał. Cały zaś bieg historii polega na tym, że - gdy więcej jest radości między ludźmi, mówimy: państwo kwitnie, a gdy częściej płyną łzy, nazywamy to upadkiem” - mówi Menes w Epilogu powieści.

Nostromo Conrada, mimo figurowania jednostki w tytule, jak u Prusa i Gołubiewa, jest jeszcze inną powieścią o państwie. Różni się ona tym, że nie wybiera za przedmiot analizy historycznej istniejącego Egiptu lub Polski, lecz typową republikę Ameryki Łacińskiej. Conrad postąpił tak, jak amerykański pisarz O. Henry (William Sydney Porter), który w tym samym roku wydał *Cabbages and Kings* - cykl nowelistyczny albo luźną powieść o bananowej republice Anchuria, kraju ciągłych rewolucji i działania finansistów północnoamerykańskich. Conradowska Costaguana z jej kopalniami srebra jest również typową republiką latynowską, przypominającą swą geografiją Wenezuelę.

Typowość tej republiki polega na jej politycznej historii - wyzwolenia spod arystokratycznego panowania Hiszpanów za Bolívara, po którym nastąpiła seria rewolucji - wojskowych, ludowych i liberalnych, w których nie miała rolę odgrywali osadnicy europejscy inwestujący w kopalniach, żegludze i budowie kolei, jednocześnie wpływający na losy chwiejnego państwa, lecz także ponoszący kon-

sekwencje krwawych rozruchów i rządów terroru. Nową siłą wpływającą na kształtowanie się państwa w Costaguani są wielcy milionerzy amerykańscy realizujący własną „misję” wkładu i zysku dolarowego i „American way of Life”. Ale Conrad przewidywał, jako reakcję na ten rodzaj imperializmu, nową rewolucję - komunistyczną.

Nostromo przedstawia niezwykle sugestywnie nie tylko geografie Costaguany i dzieje angielskiej dynastii właścicieli kopalni srebra San Tome na tle zróżnicowanego środowiska prominentów, lecz także wyżej opisany zarys ewolucji państwa, choć opis ten jest uporządkowany chronologicznie tylko w ostatnich fazach. Informacje o odległej przeszłości czytelnik otrzymuje tylko przygodnie i wrywkowo, tak jak w *Faraonie*.

Trylogia Johna Dos Passos, której całościowy tytuł brzmi *U.S.A.*, różni się od trzech opisanych tutaj dzieł Polaków przede wszystkim sposobem przedstawienia życia zbiorowego i formami podawczymi. Fabuła trylogii obejmuje koniec XIX wieku, początek XX, pierwszą wojnę światową, wiek Jazzu i wychodzenia z wielkiej depresji. Dos Passos patrzy na historię trzydziestu lat w Ameryce oczami marksisty. Dlatego na pierwszy plan tej historii amerykańskiej federacji nie wysuwają się władze i politycy, lecz ci, którym oni podlegają w praktyce - wielcy kapitaliści i masy ludzkie, których życie zależy od operacji finansowych milionerów. Trylogia Dos Passosa jest przede wszystkim obrazem życia mas ludzkich.

W przedstawianiu indywidualnych i zbiorowych losów i przemian ludzi Dos Passos posługuje się techniką dokumentacyjną: doniesieniami prasowymi, kroniką filmową (*newsreel*), ujęciami fotograficznymi scen z życia jednostki i krótkimi „biografiami”. Efekty i wnioski uzyskuje tak, jak Eisenstein w filmie przez

zestawienie ze sobą scen, których zróżnicowanie na tych, co mają i tych, którzy nie mają, i zatracenie się dawnych wartości kultury amerykańskiej.

Powieścią o państwie, a raczej o jego historii można by nazwać powieść francuskiego pisarza Jean'a d'Ormesson *La glorie de L'Empire* (1971). Jest ona jednak historią fikcyjnego Cesarstwa, którego przypuszczalna geografia i nazewnictwo kojarzą się z Bizancjum, ale usytuowanym gdzieś w Azji Mniejszej. Ta *fikcyjna historia* (zob.), do której autor dołączył mapy, tablice chronologiczne, zmyśloną bibliografię oraz „indeks osób i nazw geograficznych”, a także „wykaz głównych wątków historycznych”, ma motto: „Historia jest powieścią, która się dzieła, powieść jest historią, która mogłaby się dzieć”. Zgodnie z tą myślą d'Ormesson wymyślił nieistniejące państwo, które cechowały „trzy troski i trzy prawa - wojna, zabawa i religia”. Główne przesłanie tej interesującej baśni historycznej zawiera się w ostatnim rozdziale, w którym autor rozważa czym jest historia, która istnieje tylko w ludzkiej pamięci dzięki miłości do niej.

Powieść o państwie wymaga od autora zdolności syntetycznego widzenia państwa jako całości, a jednocześnie umiejętności splecenia indywidualnych losów z życiem całej zbiorowości ludzkiej na sposób powieściowy, tj. taki, żeby jednostki nie stały się tylko imionami i nazwiskami, lecz żyły własnym życiem ludzkim. Stawia to wyjątkowe wymagania kompozycyjne i być może dlatego ta odmiana fikcji literackiej jest tak rzadka.

Powieść o państwie ma jednak swoją prehistorię w postaci literatury utopijnej i antyutopijnej (zob. *utopia* i *antyutopia*), która zaczęła się najpierw od statycznego opisu geografii, historii i ustroju fikcyjnego wzoru państwa, czyli od *Utopii* (1516) sir Thomasa More'a. W wieku XIX utopia występowała zwykle w szacie powieściowej i już wtedy jej autorzy

musieli rozwiązać zagadnienie jej kompozycji przedstawione wyżej. Główną jednak ich troską było przedstawienie funkcjonowania całego państwa. Widzimy to w takich powieściach utopijnych jak *Looking Backward* (1888) Edwarda Bellamy, *Men Like Gods* (1922) H. G. Wellsa i *Island* (1962) A. Huxleya albo w antyutopijnych powieściach, jak *Brave New World* (1932) tegoż autora.

Bibliografia: B. Prus, *Faraon* t. I-II PIW, Warszawa 1954; J. Conrad, *Nostromo. Opowieść z wybrzeża*, PIW, Warszawa 1972; A. Gołubiew, *Bolestaw Chrobry (Puszcza, Szto nowe, Zte dni, Rozdroże, Wnuk)*, PAX, Warszawa 1980-1981 i 1986; J. Dos Passos, *U.S.A. (42 równoleżnik, Rok 1919)*, Czytelnik, Warszawa 1963-1970 (trzeciej części w Polsce nie wydano); J. d'Ormesson, *Chwała Cesarstwa*, Czytelnik, Warszawa 1975; J. D. Hart (red.), *The Oxford Companion to American Literature*, OUP, New York 1956; M. Geismar, *Writers in Crisis. The American Novel 1925-1940*, Houghton Mifflin Co., Boston 1960; *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971; „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 1, z. 1, Łódź 1968.

Witold Ostrowski

POWIEŚĆ Z TAJEMNICĄ PATRIOTYCZNĄ: zob. ROMAN S VLASTENECKYM TAJEMSTVIM

ROMÁN S VLASTENECKÝM TAJEMSTVÍM: (czeskie: „powieść z tajemnicą patriotyczną”) odmiana powieści historycznej po niepowodzeniach czeskiego *román-mythus*; wywodzi się z popularnego romansu jarmarcznego, w którym akcja opierała się na stopniowym wyjaśnianiu tajemnicy (najczęściej tajem-

nicy pochodzenia) i na zamianie osób; romans, w którym motorem zdarzeń i powstawania dziwacznych sytuacji są pierwiastki irracjonalne (los, przypadek) zaczął być na przełomie XVIII i XIX wieku odbierany jako fantazja równa kłamstwu. Nie zadowalała już tematyka awanturnicza, oderwana od miejsca i czasu. Właśnie w lokalizacji przestrzennej i czasowej dokonał się przełom.

Jednym z pierwszych utworów, w którym dochodzi do tych zmian, jest pochodzący z 1792 roku utwór *Česke amazonky* pióra Prokopa Šedivego. Od tego utworu począwszy, dzięki i fantastyczne historie zaczynają dostawać oprawę historyczną, zyskują lokalizację przestrzenną i czasową. Proza powieściowa odrywa się od baśni romansowej i lokuje się w przestrzeni legendy. Wydarzenia zostają osadzone w konkretnych miejscach, przypisuje się je osobom, których istnienie mogą poświadczyć źródła historyczne (najczęściej czerpano z kroniki Hájka).

Włączanie elementów taniej literatury do formującej się powieści historycznej szczególnie nasila się w latach trzydziestych i czterdziestych minionego stulecia. Droga do powieści historycznej po odrzuceniu modelu Lindy (zob. *román-mythus*), biegła poprzez uszlachetnianie książek dla ludu. Uszlachetnianie owo odbywało się przede wszystkim dzięki osłabieniu fabuły romansowej. Żywiot romansu wniósł jednak do powieści historycznej w formie idealizowania rozwiązań konfliktów społecznych, poprzez wprowadzanie motywu utopijnej zgody „zamku” i „podgrodzia”, a także poprzez wprowadzenie bohaterów - wzniosłych patriotów, kochających lud zbójców, szlachetnych katów, biedaków, Cyganów i innych typów ludzi wydziedziczonych, którzy zazwyczaj nie byli tymi, za których uchodzili. Tajemnicze pochodzenie bohatera, niezasłużone zdeklasowanie staję, obok wątku awanturniczego z całym arsenałem niezwyk-

tych przygód, jednym z najbardziej produktywnych wątków tej odmiany powieści, której cechą wyróżniającą był fakt, iż z założenia miała być gatunkiem narodowym.

Formująca się powieść historyczna przejmując z romansu również wątek miłości, lecz obok miłości między dwójgim bohaterów, obfitującym zazwyczaj w przebierania, zamiany, pomyłki i rozpoznanie, występuje motyw nowy: miłości narodu, stylizowania na modłę miłości awanturycznej, pełnej przygód, wchłaniającej elementy romansu grozy, ale i elementy silnie akcentowanego sentymentalizmu.

Opisany wyżej nurt prozy historycznej otwiera J. J. Marek opowiadaniem *Konvalinky* (1824, 1828) oraz V. K. Klicpera utworem *Točnik*, powstałym w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Kontynuacją tego typu twórczości są utwory Jana z Hvězdy (J. J. Marka) - *Jarohněv z Hradku* (1845), *Mastičkář* (1845) i nowele J. K. Tyla (*Poslední Čech*, 1844), utworów K. Sabin (*Synové světla* z r. 1859, drukowany pod zmienionym tytułem *Na poušti* w r. 1863) i K. Swětlej (*Zvonečková královna*, 1872).

Miejscem akcji takiej powieści są: ruiny zamku, tajemniczy dom, szpital dla umysłowo chorych. Bohaterem - patriota, ale patriota niezwykły: szaleniec, dziwak, pustelnik. Opanowany jest on przez manię prześladowczą - szaloną miłość do narodu. Mamy tu analogię do polskiego *Króla zamczyska* (1842) Seweryna Goszczyńskiego. Narodowe zabarwienie otrzymuje też motyw syna z nieprawego łoża, żebraka, sieroty. Narodowa jest także symbolika imion bohaterów.

Patriotyczno-słowiańska idylliczność i romansowa tajemniczość często koncentruje się w postaci harfiarki. Harfę uważano za mityczny instrument dawnych Słowian. Jest to instrument sugerujący ambiwalentne odczytanie symboliczne: jest elegijny i mistyczny, wzywający do

walki i jednocześnie cmentarny, a w ówczesnej rzeczywistości czeskiej także karczemny, co mogło być odbierane jako dno poniżenia. Kobieta z harfą była z reguły postacią szaloną, tajemniczą. Pojawiała się w sytuacjach, w jakich romans grozy wprowadzał duchy przodków. Wokół niej unosił się opar dawnej świetności.

Powieść z patriotyczną tajemnicą rodziła się pod wyraźnym wpływem Waltera Scotta i Eugeniusza Sue, a także historycznego romansu niemieckiego. Przypuszczać należy, że to właśnie obecność utworów obcych - tłumaczonych i przyswajanych w oryginale - powodowała, iż świadomość teoretyczna czeskich twórców wyprzedzała ich możliwości twórcze, co widać np. w niedowładzie narracji. W artykule z 1858 r. pt. *Slovo o románu* K. Sabina, postuluje konieczność wprowadzenia takiego modelu powieści, w którym obraz różnorodności życia łączyłby się z indywidualizacją charakterów, z wyrazistością sytuacji, z akcją pełną napięcia, z rzeczywistym patriotyzmem postaci. Jednak w praktyce prozaików realizacja tych postulatów nie była łatwa. Bogactwo życia najczęściej przemieniało się w obrazki rodzajowe, niepowiązane strukturalnie w całość. Potwierdzały one jednak przekonanie autorów, iż powieść historyczna musi dążyć do nawiązania związków z rzeczywistością, które zerwał tzw. romans trywialny.

Na uwagę zasługuje fakt, iż ten sam model powieści z tajemnicą patriotyczną, powieści o sensacyjnym przebiegu akcji, otrzymała aktualizującą się w okresie powstania styczniowego tematyka polska. W 1864 r. wyszła w Pardubicach powieść o długim tytule: *Varšava za hrůzného roku 1863 čili strašné výjevy z povstání hrdinných Poláků proti ukrutenství Rusů. Román z nejnovějších událostí v Polsku dle pravděhodných zpráv*. Powieść wiązała pewne motywy zaczerp-

nięte z powstańczych powieści J. I. Kraszewskiego z konwencjonalizującym się modelem powieści patriotycznej o sensacyjnej akcji, awanturycznym wątku miłosnym, z charakterystycznymi postaciami demonicznego szpiega, patrioty-powstańca, dziewicy patriotki popadającej na skutek nieszczęśliwych wydarzeń w szaleństwo.

Ciekawszą, choć równie nawiązującą do modelu powieści z tajemnicą patriotyczną, jest powieść młodego dziennikarza z Moraw - F. J. Kubička, nosząca tytuł *Ušlechtilé duše. Historický román*. Powieść wychodziła w odcinkach w czasopiśmie „Moravská Orlice” w 1864 r. i nigdy nie została wydana w postaci książki. Kubiček, jak się wydaje, usiłował połączyć oba powstałe w Czechach modele powieści historycznej. Do utworu Lindy zdaje się nawiązywać tytuł powieści, który - podobnie jak *Zaře nad Slovansvtvem* - jest poetyzującym sformulowaniem tematu, sugerującym treść ideową dzieła. Powieść, choć została wywołana wypadkami styczniowymi w Polsce, jest tematycznie poświęcona przygotowaniom do powstania listopadowego i późniejszemu przebiegowi walk polsko-rosyjskich. Jej protagonistami są zarówno postacie historyczne (Walerian Łukasiński, Joanna Grudzińska) jak i fikcyjne (tajemnicza Clemance Podstatska). Bohaterowie tytułowi - owi „szlachetni duchem” - przeżywają prócz powikłań osobistych, wielkie sytuacje: stawiani są wobec konieczności wyboru między życiem wygodnym a wielką ofiarą patriotyczną i wyboru tego dokonują, wybierając nieomylnie walkę o wolność. Autor umiejętnie powiązał oba wątki - historyczny i wątek losów osobistych postaci

fikcyjnych. Umiał także ukazać tło Warszawy spisków przedpowstaniowych. Narracja jest płynna, autor potrafi budować napięcie. Potrafi też posługiwać się funkcjonalnie zróżnicowaniem języka (świetnie oddana stylizacja na gwargę hanacką, która posługuje się warszawski szynkarz, Morawianin z pochodzenia, świadomie uczestniczący w powstaniu). *Szlachetne dusze* Kubička można nazwać za udaną próbę wzniesienia powieści z tajemnicą patriotyczną na wyższy poziom rozwoju gatunku, choć powieść ta została zapomniana.

W toku dalszych przeobrażeń, omawiany model powieści dał początek trzem czeskim podgatunkom: powieści społeczno-obyczajowej, romanettu (zob.) oraz powieści symbolicznej z przełomu XIX i XX wieku.

Bibliografia: V. Macura, *Znamení zrodu. České obrozeni jako kulturní typ*, 1983; F. Vodička, *Počátky krásné prozy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Jinočany 1994; D. Hodrová, *Tvar románu v žánrové situaci národního obrození*, „Slava” 1979, s. 214-222; K. Kardyni-Pelikánová, *Dwa spojrzenia na powstanie listopadowe w literaturze czeskiej (Na przykładzie Vincenca Furcha i Františka Jaroslava Kubička)*, [w:] *Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturach*. Wyd. Uniw. Warszawskiego, Warszawa 1986.

Krystyna Kardyni-Pelikánová