MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH"

Nowy nasz zestaw haseł dotyczy ideowej zawartości powieści i stanowi ilustrację konsekwencji treściowych i formalnych wykorzystania tego gatunku do afirmacji pewnego światopoglądu, ideologii lub tez intelektualnych. Hasło dotyczące japońskiej formy eseistycznej *zuihitsu* zostało włączone jako pewnego rodzaju odwrotność *powieści eseistycznej*. O ile bowiem w powieści tego typu występują formy eseistyczne, o tyle w *zuihitsu* występują anegdoty, historie i opisy zdarzeń, a więc formy fabularne blisko spokrewnione z powieścią.

Redakcja

POWIEŚĆ ESEISTYCZNA: dotychczas nie definiowana bliżej w opracowaniach z dziedziny teorii literatury. Termin zawiera jako składnik epitet „eseistyczny", pochodzący od angielskiego wyrazu „essay" (esej) — tłumaczonego jako szkic literacko-naukowy. Esej jako gatunek wywodzi się od Montaigne'a. U podłoża gatunku znajdują się dwa zasadnicze zjawiska: „literackość" wyrażająca się obecnością elementów fikcji literackiej i charakterystycznej dla dzieła literackiego szaty językowo-stylistycznej oraz struktura „otwarta" w zakresie prezentowanych idei; esej wyraża zindywidualizowane poglądy autora, zwykle podważającego zastane systemy wartości, a nie będącego w stanie przeciwstawić im systemu nowego, „zamkniętego".

Powieść eseistyczna zawierałaby więc struktury myślowe „otwarte" pochodzące z definicji eseju, ale wtopione w strukturę powieści; literackość byłaby więc w niej strukturą nadrzędną. Zachodzi tu analogia między powieścią eseistyczną a tzw. „powieścią idei". Różnica między dwoma typami powieści polega na tym, że druga zawiera struktury myślowe „zamknięte", wynikające z reprezentowania przez autora poglądów pochodzących z „zamkniętego" systemu filozoficznego (epitet „filozoficzny" używany tu jest w szerokim zakresie, gdyż może obejmować zagadnienia związane z określoną ideologią, a także z ideami dotyczącymi problematyki etycznej, estetycznej itp.).

Ważnym etapem w rozwoju *powieści eseistycznej* jest wiek XVIII, a praktycznie rozwijająca się w epoce powiastka filozoficzna. Powiastka zawiera cechy eseju z zarysowującą się przewagą elementów literackości. Otwarta struktura realizowana jest za pomocą świadomych zabiegów literackich, podkreślających wspomniane cechy charakterystyczne eseju, a mianowicie: 1) indywidualistyczne spojrzenie autora realizowane jest przez wprowadzenie narracji w pierwszej osobie lub wyróżnienie narratora w 3-ej osobie jako rzecznika określonych poglądów; 2) wprowadzenie na szeroką skalę dialogów umożliwiających przedstawienie różnych punktów widzenia na określone poglądy; 3) stosowanie „zakończenia" z wyraźnym sygnałem, że nie jest ono równoznaczne z rozwiązaniem problemu, a wprost przeciwnie, sugerującego, że problem nie jest lub nie może być jednoznacznie rozwiązany; chodzi mianowicie o wyraźne „znaki zapytania"

lub zakończenia narzucające wielość interpretacji; przykładem *Kandyd* Woltera.

Niekiedy równolegle do otwartych struktur w zakresie prezentowanych poglądów stosuje się otwartą kompozycję utworów poprzez nadanie im konstrukcji zbliżonych do powieści przygodowej lub przez nakładanie wątków fabularnych nie zawsze zakończonych. Przykładem mogą służyć powieści Lesage'a, Marivaux, a także księdza Prévost. Tego typu elementy pojawiają się wcześniej i równolegle w angielskiej powieści sentymentalnej.

Powieść eseistyczna stała się powszechną w wieku XX, przy czym niektórzy pisarze starali się umotywować jej istnienie wskazując na jej następujące cechy charakterystyczne:

1. Powieść eseistyczna powinna stworzyć obraz życia wynikający z określonej postawy ideologicznej. Ponieważ w świecie współczesnym, ich zdaniem, stare idee się przeżyły, nowe zaś nie zdołały się konkretnie uformować (dotyczy to głównie postaw etycznych, zakwestionowanych w okresie okrutnych wojen i w epoce obozów koncentracyjnych), powieść powinna odzwierciedlać właśnie stan wywołany brakiem określonego systemu wartości moralnych. Powieść taka jest więc rezultatem „kryzysu ideologii", gdyż wynika z odczucia, że nie można stworzyć ideologii konstruktywnej i zmienić na jej podstawie kształtu świata.

Źródła współczesnej powieści eseistycznej krytycy znajdują u Dostojewskiego — pisarza znanego, ich zdaniem, ze szczególnej zmienności poglądów, w której trudno doszukać się uzasadnień, a po autorze *Zbrodni i kary* odpowiednich wzorców dostarcza twórczość Kafki. Właśnie ich utwory pozwalają na wysuwanie wielu hipotez dotyczących warstwy znaczeniowej, przy czym wszystkie hipotezy mogą być albo słuszne, albo fałszywe.

2. Powieść eseistyczna wymaga nowych rozwiązań warsztatowych, a mianowicie:

a) ustrój fabularny traci na znaczeniu, rolę nadrzędną odgrywa refleksja nad przedstawionymi zdarzeniami;

b) utwór charakteryzuje istnienie obszernej warstwy dyskursywnej, która najczęściej wtopiona jest w warstwę fabularną i wyraża się praktycznie dużą ilością dialogów lub rozmów przytaczanych przez narratora; wzorem może tu służyć *Czarodziejska góra* Tomasza Manna. Elementy dyskursywne mogą się przeplatać z tokiem fabularnym, prowadzone niejako „kontrapunktowo", jak w powieści Aldousa Huxleya;

c) linearna kompozycja utworu może być naruszona przez dużą liczbę dygresji, których treścią są refleksje nad prezentowanymi zdarzeniami; niekiedy nasilenie dygresji tego typu zmusza autora do wyłączenia fragmentów z dużym ładunkiem „eseistycznym" i umieszczenia ich w osobnych rozdziałach przeplatających się z rozdziałami „fabularnymi". Teoretyk eseju, Bruno Berger, posługuje się w tym wypadku terminem *Essaykosmos im Romankosmos*. Spotykamy się z takimi przypadkami w *Człowieku bez właściwości* Musila, a typowym przykładem tego rodzaju zabiegów jest powieść Vittoriniego *Człowiek czy nie*;

d) w warstwie językowo-stylistycznej notuje się dużą liczbę zabiegów wynikających ze zwiększonej roli ładunku ideologicznego; cechą charakterystyczną wielu powieści jest ich przeładowanie wyrażeniami aforystycznymi zastępującymi konkretne wypowiedzi. Ponadto w przekazie informacji dotyczących określonych poglądów, stanowiących temat rozmów, notuje się dużo wyrażeń metaforycznych. Alberto Moravia, pisarz, który usiłował stworzyć teorię uzasadniającą „eseistyczność" jego (i innych pisarzy) powieści, tłumaczy to faktem, że metaforyczność musi cechować nie tylko całość utworu, ale nasycać wszystkie jego elementy, co właśnie przyczynia się do „wieloznaczeniowości".

Rozwój historyczny eseju w ścisłym tego słowa znaczeniu (obecnie w języku potocznym, a nawet w terminologii krytycznej nadaje się esejowi o wiele szerszy zakres) wykazuje, jak to udowodnił Lucien Goldmann przy okazji badań nad literaturą francuskiego Oświecenia, że utwory tego typu nasilają się w okresach kryzysów ideologicznych, tj. w momentach dziejowych, gdy stare wartości

tracą rację bytu i twórcy nie są w stanie jeszcze zbudować nowego systemu. Przykłady zmierzchu renesansu, okresu przedrewolucyjnego we Francji oraz burzliwych zmian w wieku XX zdają się potwierdzać tezę Goldmanna.

Z kolei radziecki teoretyk literatury Kożynow uważa, że *powieść eseistyczna* jest typowa dla wielu pisarzy współczesnych świata zachodniego i wyraża swego rodzaju „eskapizm" — ucieczkę od istotnych problemów filozoficznych i ideologicznych oraz niechęć do zajęcia konkretnego stanowiska w tych sprawach.

Próba definiowania *powieści eseistycznej* w okresie maksymalnego przenikania się wyróżników rodzajowych i gatunkowych może mieć tylko charakter klasyfikacyjno-porządkujący, pomocny w badaniach nad literaturą. Na dobrą sprawę niemal w każdej współczesnej powieści można znaleźć elementy „eseistyczne", także w twórczości, której podstawą jest „wywiad" na temat sztuki, literatury czy samej powieści, np. w *nouveau roman* (zob.). Można jednak, i dla celów badawczach wydaje się to konieczne, określić pewne dominanty charakteryzujące jakąś grupę utworów; stąd próba ich określenia także w *powieści eseistycznej*.

Bibliografia: B. Berger, *Der Essay*, Berno 1964; L. Goldmann, *La Philosophie des Lumières*, [w:] *Structures mentales et création culturelle*, Paris 1970; J. Heistein, *Le Roman d'idée et le roman-essai*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", 1968, t. XI, z. 1; W. Kożynow, *Proischozdienije romana*, Moskwa 1963; A. Moravia, *Note sul romanzo*, [w:] *Uomo come fine e altri saggi*, Milano 1964.

Józef Heistein

POWIEŚĆ MASOŃSKA: zob. **POWIEŚĆ OKULTYSTYCZNA**

POWIEŚĆ OKULTYSTYCZNA (ang. *the novel of the occult*, franc. *le roman d'occulte*, niem. *okkultistischer Roman*, ros. *okkultnyj roman*): odmiana powieści oparta na okultystycznej koncepcji rzeczywistości i poświęcona problemom wynikającym z tej koncepcji. Nazwa analogiczna do określeń „powieść katolicka" i „powieść marksistowska", jest bardziej rozpowszechniona niż proponowany przez J. Krzyżanowskiego termin „powieść masońska", który sugeruje zawężenie treści ideowej. Autorzy *powieści okultystycznej* tak jak autorzy powieści katolickiej zakładają istnienie interwencji w doczesnym życiu ludzkim istot należących do świata niewidzialnego, co w powieści pociąga za sobą dwutorowość motywacji przyczynowej zdarzeń w świecie empirycznym i umieszczenie ostatecznych celów istnienia poza tym światem. Poważne różnice natomiast występują u jednych i drugich w samej koncepcji świata niewidzialnego i jego działania. W *powieści okultystycznej* akcja rozgrywa się zarówno w świecie doświadczenia zmysłowego, jak i w niewidzialnym świecie magicznych sił i istot psychicznych i duchowych, które oddziaływają na świat widzialny i kształtują losy ludzkie w ramach nieubłaganych praw rządzących rzeczywistością niewidzialną i widzialną, a nie np. według miłosiernej łaski. Człowiek może jednak uzyskać władzę kształtowania rzeczywistości pod warunkiem poznania tych praw i sił i rozwinięcia własnej woli, co jest osiągalne na drodze wtajemniczenia, które stopniowo przekształca go w maga, istotę o właściwościach ponadludzkich. Śmierć, obłęd i inne niebezpieczeństwa czekają na profana, który z próżnej ciekawości, z ignorancji lub zarozumiałości wszedł w kontakt z zaświatem, albo adepta, który nie dopełnił pewnych koniecznych warunków.

Dlatego obok działania tzw. czynników nadprzyrodzonych występuje w *powieści okultystycznej* mocno, czasem z dramatyczną siłą, swoiście konsekwentny determinizm. Jeżeli losy postaci w niej występujących wydają się czytelnikowi przypadkowe i nie powiązane przyczynowo, jest to wynikiem niedookreślenia przez autora ukrytych sił, których istnienia większość ludzi nawet nie podejrzewa. Odmiennie od nowszej powieści katolickiej, w *powieści okultystycznej* interwencja świata pozazmysłowego w życiu ludzkim wysuwa się często na pierwszy plan akcji i występuje w formie zdarzeń,

które większość ludzi naszej cywilizacji określiłaby jako fantastyczne. Tworząc jednak powieści w zasadzie fantastyczne, autorzy-okultyści mogą stosować i stosują różne techniki przedstawienia świata empirycznego, np. technikę realistyczną, realistyczno-romantyczną i ekspresjonistyczną. Dlatego można mówić o realizmie powieści okultystycznej, tak jak mówi się o realizmie powieści fantastyczno-naukowej.

Powieść okultystyczna może być powieścią historyczną (jak *Uskrzydlony faraon* Joan Grant), powieścią przygodową (jak *Ona — dzieje jednej wyprawy* Henry R. Haggarda), powieścią grozy i niesamowitości (jak długie opowiadanie *Duchy i ludzie* Edwarda Bulwer-Lyttona), powieścią sensacyjno-kryminalną (jak *Legenda Pendragonów* Antala Szerba) — ale pod warunkiem obecności w niej problematyki okultystycznej i ujęcia jej z punktu widzenia okultystycznego. Nie można więc zaliczyć do niej *Pod słońcem szatana* George'a Bernanosa, *Czarowników* Roberta Hugh Bensona lub *Białych i czarnych duchów* Jana Łady, mimo że występują w nich złe duchy i seanse spirytystyczne, ponieważ wszystkie te powieści zostały napisane z punktu widzenia katolickiego, a dwie z nich są skierowane przeciw teoriom i praktykom spirytystycznym. Nie można też zaliczyć do literatury okultystycznej powieści Henry Jamesa *W kleszczach lęku*, ponieważ odbiega ona poważnie od tradycji okultystycznej i zawiera tylko sugestię możliwości interwencji potępieńców w naszym świecie, a nie ilustrację takiej tezy. Trudno też byłoby zaliczyć do twórczości okultystycznej opowiadania Edgara Allana Poe tego rodzaju, co *Ligeia*, *Czarny kot* i *Upadek domu Usherów*, czy opowieści o duchach i niesamowitych wydarzeniach R. M. Jamesa lub wielu autorów amerykańskich, ponieważ ich „okultyzm" jest tworem prywatnej wyobraźni artystycznej i służy wyłącznie celom literackim — zwykle wywołaniu atmosfery niesamowitości i lęku, a więc zalicza się do literatury grozy.

Ponieważ okultyzm jest w pewnej mierze zracjonalizowaną i usystematyzowaną tradycją magiczną, więc w *powieści okultystycznej* występują motywy i materiały spotykane: w folklorze (jak nawiedzone miejsca, rzucanie uroku, wampiry i duchy żywiołów); w tradycji starożytnego Egiptu, Chaldei, Indii i Tybetu (jak tajemne kolegia kapłańskie kształcące adeptów, astrologia, reinkarnacja, zatrzymywanie wolą objawów życia na dłuższy czas i ukryte wśród gór krainy rządzone przez mahatmów); w historii i legendzie europejskiego średniowiecza i renesansu (jak praktyki i symbole magii rytualnej, eliksir życia, kamień filozoficzny, postacie Fausta, Sędziwoja, Żyda Wiecznego Tułacza, Latającego Holendra i różokrzyżowców). Przykład zużytkowania niemal wszystkich motywów tego rodzaju stanowią powieści Rosjanki W. I. Kryżanowskiej (Rochester), której cykl *Eliksir życia*, *Magowie*, *Gniew Boży*, *Śmierć planety* i *Prawodawcy*, wydany w podłym przekładzie polskim w okresie międzywojennym, jest dziś równie niedostępny jak dane biograficzne i bibliograficzne tej pisarki z przełomu XIX i XX wieku. We wspomnianym cyklu fantazja okultystki wydaje się swobodnie przekraczać granice doktryny tym łatwiej, że akcja jej powieści rozciąga się poza koniec naszego globu i obejmuje tworzenie przez magów życia na nowej planecie. Należy w związku z tym podkreślić, że autorzy-okultyści nieraz świadomie posługują się fantastycznością nie tylko w rozumieniu ogółu, ale i w rozumieniu okultystycznym. Widać to np. w opowiadaniach Stefana Grabińskiego pt. *Demon ruchu*, w których występują pociągi-widma itp.

Jednym z centralnych problemów życia, doktryny i twórczości literackiej jest dla pisarzy-okultystów tajemnica. Wiąże się to ściśle z okultystyczną koncepcją wiedzy tajemnej i stopniowością jej udzielania. Pisarze ci nie posiadają jej całej i nie mogą, ani też nie mają prawa przekazać wszystkich jej arkanów czytelnikowi. Służąc więc świadectwu na rzecz przyjętego światopoglądu, w przeciwieństwie do propagatorów innych światopoglądów nie dają pełnego

obrazu swojej wizji świata, lecz sugerują i intrygują raczej, niż wykładają i wyjaśniają. Dlatego w centrum *powieści okultystycznej* występuje tajemnica, której odsłanianie prowadzi często do jeszcze większych tajemnic. Niekiedy czytelnik wynosi z jej lektury więcej pytań niż odpowiedzi. Niedomówienia i tajemniczość w *powieściach okultystycznych* zbliżają je do powieści sensacyjnej i stanowią potężny czynnik atrakcyjny, choć nie służą tylko wywołaniu silnych emocji.

Tajemnica w *powieści okultystycznej* może występować łącznie lub rozdzielnie w następujących elementach świata przedstawionego: w tajemniczej postaci i osobowości, jak np. w fascynująco pięknej i potężnej magini z powieści Henry R. Haggarda; w tajemniczym, niekiedy symbolicznym przedmiocie, jak magiczny pierścień, mistyczny puchar lub eliksir pozwalający przedłużyć życie lub zachować młodość; w tajemniczym miejscu, jak np. góra lub zamek zamieszkany przez magów, dom, w którym straszy, podziemna jaskinia, w której bucha słup ognia dającego naszej planecie życie, a ludziom wieczną młodość (w *She* H. R. Haggarda); w zagadkowych i upiornych wydarzeniach, jak w *Wyspie Itongo* S. Grabińskiego; we wspomnianej już „nadprzyrodzonej" lub niedookreślonej motywacji zdarzeń. W *Duchach i ludziach* E. Bulwera-Lyttona tajemnicze, upiorne wydarzenia, zachodzące w tajemniczym domu, nabierają sensu po wykryciu magicznego aparatu w piwnicy, ukrytego tam przez złego maga, którego złowroga osobowość stanowi ostatni pokład tajemnic w utworze i pierwszą okrytą tajemnicą przyczynę łańcucha wypadków. Wykrycie tych wszystkich tajemnic ma charakter dochodzenia detektywnego, ale opartego na wiedzy tajemnej. Mimo nagromadzenia tylu tajemnic utwór ten jest bardzo przejrzysty, ponieważ autor zastosował w nim logiczną konsekwencję i realistyczną technikę. Natomiast *Golem* Gustawa Meyrinka wskutek połączenia ekspresjonizmu z symboliką wziętą z kart Tarota oraz z żydowskiej tradycji kabalistycznej i talmudycznej nie znanej dla większości czytelników robi wrażenie zagadkowego koszmaru. Jest to jednak powieść z kluczem, który stanowi właśnie wspomniana symbolika kabalistyczna. Ciekawym i dość rzadkim przykładem *powieści okultystycznej* o minimalnej obecności tajemnicy jest *Uskrzydlony faraon*, w którym królowa egipska daje opisy własnego wtajemniczenia, ale w sposób tak po epicku zobiektywizowany, że pozostawiają wrażenie monumentalnej prostoty, a nie romantycznej tajemniczości lub sensacji.

Akcja *powieści okultystycznej* ma często charakter dramatyczny, co wynika z założeń światopoglądowych. Możemy spotkać w niej dramat walki złych i dobrych mocy, jak we wspomnianym utworze E. Bulwera-Lyttona; dramat maga rozdartego między surowymi wymaganiami ascezy a miłością, jak w *Zanonim* tego samego autora i w *Sędziwoju* J. B. Dziekońskiego; dramat poszukiwania się przez wieki w coraz to nowych wcieleniach kochanków rozłączonych wskutek tragicznego błędu lub winy, jak w cyklu H. R. Haggarda o Ayeshy; dramat woli i nieubłaganego fatum, świetnie ilustrowany w powieściach Haggarda; dramat nieświadomego uruchomienia łańcucha nieznanych i niebezpiecznych przyczyn i skutków, jak w opowiadaniach i powieściach S. Grabińskiego; dramat poszukiwania wiedzy, magicznej władzy, sekretu długowieczności itp. Możliwy także jest w niej tragizm wynikający np. z niemożności spełnienia miłości między człowiekiem nieśmiertelnym i zwykłym, gdyż grozi to śmiercią temu ostatniemu.

Mimo powtarzających się w nich problemów i motywów *powieści okultystyczne* robią wrażenie dużej rozmaitości i swobody, również doktrynalnej. Wynika to zapewne z niezinstytucjonalizowania okultyzmu i z indywidualności ludzkiej i pisarskiej ich autorów. Mogą dzielić ich poglądy religijne i postawy etyczne i społeczne. Kryżanowska była na swój sposób chrześcijanką, Meyrink skłaniał się do buddyzmu, choć w różnych powieściach wykorzystywał tradycje i terminologie różnych religii, co widać przy porówna-

niu „żydowskiego" *Golema*, synkretycznej *Zielonej twarzy* i „chrześcijańskiego" *Białego dominikanina*. Pod względem etycznym większość pisarzy okultystycznych stoi po stronie „białej magii", „sił światła", „sił dobra", „ducha" i moralnego doskonalenia. Toteż zjawiskiem raczej wyjątkowym są książki Hannsa Heinza Ewersa łączące magię z erotyzmem i sadyzmem, choć mocnych akcentów erotycznych nie brak i w twórczości S. Grabińskiego, np. w *Salamandrze*.

Zaangażowanie w losy ludzkości i troskę związaną z przewidywaniem lub przeżyciem pierwszej wojny światowej widać u Kryżanowskiej (*Gniew Boży*), u Meyrinka (*Zielona twarz*), u Haggarda (*Przez przepaść wieków*) i u Antoniego Langego (*Miranda*). Wyjątkowo radykalna, wroga prusactwu, arystokracji i burżuazji postawa społeczna Meyrinka, skłanianie się do hitleryzmu Ewersa i lojalność wobec ustroju radzieckiego ukraińskiego okultysty Ołesia Berdnyka, autora *Puchara Amrity*, są dowodem na to, że *powieść okultystyczna* może służyć rozmaitym ideologiom politycznym.

Będąc w zasadzie powieścią fantastyczną, *powieść okultystyczna* w ciągu swych dziejów ulegała, jak inne odmiany powieści, wpływom współczesnych prądów i stylów, zwłaszcza w przedstawieniu świata empirycznego. Prehistoria jej jest dosyć długa, ponieważ zaczyna się w drugiej połowie XVIII wieku, a kończy się wraz z pierwszą połową wieku XIX. Zapowiedzi jej występują w przedromantycznej i romantycznej literaturze europejskiej na tle ówczesnych zainteresowań magią, alchemią, mesmeryzmem, mistyką i wszelkim ezoteryzmem. Pojawiają się wówczas założyciele tajnych zakonów i organizacji analogicznych do masonerii, posługujących się rytuałem stopniowego wtajemniczenia w niedostępną dla laików wiedzę tajemną pochodzącą według twierdzeń adeptów od różokrzyżowców XVI i XVII wieku, templariuszy i kabalistów średniowiecza, starożytnych gnostyków i magów Chaldei i Egiptu. W 1757 r. Martinez Pasqualis (1715–1779) zakłada hermetyczny zakład martynistów, któremu nowy impuls daje uczeń Pasqualisa markiz Claude de Saint Martin (1743–1783), autor *Tableau naturel des rapports qui existent entre Dieu, l'homme et l'univers*. Współczesny mu hr. St. Germain twierdzi, że jest różokrzyżowcem, żyjącym dwa czy trzy tysiące lat dzięki eliksirowi życia, ale umiera koło 1784 r. Józef Balsamo zwany hr. Cagliostro (1743–1795) podaje się za jego ucznia i przypisuje sobie podobne właściwości wraz ze znajomością przemiany metali pospolitych w złoto. Postać jego spopularyzował i związał z masonerią w połowie XIX w. Aleksander Dumas.

Tajny charakter organizacji hermetycznych, ich doktryn i ich działalności nie pozwala na dokładną ich ocenę, ale należy przyjąć, że obok szarlatanów typu Cagliostra działali w nich ludzie łączący tradycję hermetyczną z racjonalnymi badaniami naukowymi, podobnie jak Izaak Newton i Robert Boyle, wieloletni poszukiwacze kamienia filozoficznego, a przecież wielcy uczeni.

Jednocześnie w literaturze niemieckiej i angielskiej daje się zauważyć znużenie suchym intelektualizmem i racjonalizmem XVIII wieku. Literatury te wchodzą w okresy przedromantyczne. Tęsknota za uczuciowością i fantazją wyraża się nie tylko w sentymentalizmie, lecz także w poszukiwaniu silnych emocji, tajemniczości, grozy i okropności. Powstaje więc powieść grozy (zob.), a pewne jej odmiany, niezależnie od pojawiania się w nich stereotypowych duchów, zawierają treści magiczne. Wywoływanie diabła, zawarcie z nim paktu i współżycie z nim pod postacią kobiety jest centralnym motywem w powieści *Le Diable amoureux* (1772) Jacques'a Cazotte'a (1719–1792), który oddawał się praktykom magicznym. Ten sam motyw występuje w sensacyjno-pornograficznym romansie Matthew Gregory Lewisa (1775–1818) *The Monk* (1795). Motyw wchodzenia w kontakt ze złym duchem przewija się później przez *Fausta* (1808, 1832) Goethego, *Die Elixiere des Teufels* (1815–1816) E. T. A. Hoffmanna, *Manfreda* (1817) Byrona i przez powieść grozy Charlesa Maturina (1782–1824)

Melmoth the Wanderer (1820), której tajemnicza postać tytułowa prawdopodobnie uzyskała długowieczność za cenę oddania duszy szatanowi.

Problem psychologicznych skutków przedłużenia ludzkiego życia za pomocą tajemnych sił występuje w powieści *St Leon* (1799) angielskiego filozofa racjonalisty Williama Godwina (1756—1836), autora żywotów czarnoksięskich (*The Lives of Necromancers*, 1834). Jego córce Mary Shelley (1797—1851), żonie poety, problematyka i tradycja magiczna były również znane. W jej powieści *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) wspomnienie doktryny Paracelsusa o sztucznym człowieku-homunculusie — zbiega się ze świeżym wówczas odkryciem przez Galvaniego „ożywiania" udek żabich prądem elektrycznym. Frankenstein jest jednocześnie „badaczem nieświętych sztuk" i anatomem, który buduje homunculusa-olbrzyma z ciał zmarłych i ożywia go prawdopodopodobnie elektrycznością. Tragiczne skutki tego czynu i pogłębiona psychologia nadały książce powagę filozoficzną. W przemieszaniu w niej tradycji magicznej z racjonalnym eksperymentem naukowym można dopatrywać się tendencji analogicznych do późniejszej myśli okultystycznej XIX wieku.

Romantycy przyjęli przekonanie o istnieniu tajemnych związków między światem duchów i światem widzialnym jako zasadniczą część swego poglądu na świat. Nieprzypadkowo dobre i złe moce, aniołowie, święci i szatani walczą o człowieka w czołowych utworach poetów romantycznych — w *Christabel* S. T. Coleridge'a, w *Fauście* i w *Manfredzie*, w *Dziadach* i w *Irydionie*. Obecność i wpływ na człowieka niewidzialnego świata duchów nie była dla nich tylko zabiegiem artystycznym lub symbolem. A gdy w 1848 r. zaczęły się w Ameryce seanse spirytystyczne i gdy w Europie spopularyzował je niesamowitymi występami Daniel Douglas Hume, spirytystami zostali m. in. Théophile Gautier, autor *Le Roman de la momie* (1858), i George Sand, a wśród wielu Polaków — Aleksander Branicki, szwagier Zygmunta Krasińskiego, który razem z poetą urządzał seanse z Hume'em. Krasiński jako katolik przeżywał rozterki, raz posądzając Szkota o oszustwo, raz przypisując zjawiska mediumiczne działaniu diabła.

Wówczas także niektórzy lekarze, przyrodnicy i fizycy — m. in. A. R. Wallace i W. Crookes — poczynili pierwsze próby zastosowania naukowych metod badawczych do zjawisk hipnozy i mediumizmu.

Pierwszymi *powieściami okultystycznymi* były: *Zanoni* (1842) Edwarda Bulwera-Lyttona (1803—1873) i *Sędziwój* (1842) Józefa Bogdana Dziekońskiego (1816—1855). Obie powieści wprowadzają jako centralną postać maga i dramat utraty sił magicznych wskutek przywiązania do spraw ziemskich. Wyprzedzają one o kilka lat wybuch spirytyzmu i zachowują dużo z tradycji romantycznej, ale nowa w nich jest próba ze strony pisarzy zajęcia wobec wiedzy tajemnej — magii i alchemii — postawy analogicznej do postawy badacza w dziedzinie nauk doświadczalnych. Obie powieści są wyrazem przekonań ich autorów. Bulwer-Lytton znał jednego z najwybitniejszych okultystów XIX wieku, Éliphasa Lévi (Alphonse Louis Constant, 1809—1875), autora *Le Dogme et rituel de la haute magie* (1854—1856), *Histoire de la magie* (1860) i *Clef de grands mystères* (1861), i był wynalazcą pojęcia energii pośredniej między psychiczną a atomową i słowa *vril* (w utopii *The Coming Race*, 1870) — przyjętych przez niektórych okultystów do ich terminologii. Utwory Bulwera-Lyttona *The Haunted and the Haunters* (1859) i *A Strange Story* (1862) wyrażają przekonanie o możności nabycia za pomocą wiedzy tajemnej i odpowiednich ćwiczeń potężnej woli, która może w dobrych lub złych celach działać na odległość, koncentrować energię w magicznych przedmiotach, wywoływać zjawy i zjawiska zwane nadprzyrodzonymi, a nawet odbierać innym ludziom energię życiową i ich zabijać. Bulwer-Lytton racjonalizuje na sposób okultystyczny stare wierzenia magiczne, które w ówczesnej literaturze sensacyjnej występowały w popularnych powieściach typu *Varney the Vampire, or the Feast of*

Blood (*Wampir Varney, czyli Krwawa uczta*, 1845) Jamesa Malcolma Rymera, a pod koniec wieku miały osiągnąć światową sławę w powieści o wampirach pt. *Dracula* (1897) Brama Stokera (1847—1912). Temat wampiryzmu poruszał także w zbiorze opowiadań i krótkich powieści *In a Glass Darkly* (1872) Joseph Sheridan Le Fanu (1814—1873), angielski odpowiednik Edgara Allana Poe'a jako epigon romantyzmu i prekursor powieści kryminalnej. Jego niesamowite utwory powstały pod wpływem okultyzmu swedenborgiańskiego i tym się poważnie różnią od niesamowitych utworów Poe'a — wyrazu artystycznej fantazji, a nie określonej doktryny ezoterycznej. W okultystycznej twórczości Bulwera-Lyttona widać ewolucję od romantycznego i słabego artystycznie *Zanoniego* do realistycznych dzieł późniejszych.

Po fali spirytyzmu, który reprezentuje według *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN* jedną z trzech tendencji w okultyzmie, w r. 1875 wezbrała fala drugiej tendencji — teozoficzno-mistycznej. Helena Bławacka, H. S. Olcott i inni założyli wtedy w New Yorku Towarzystwo Teozoficzne przeniesione następnie do Indii, a w 1903 r. rozszerzone na Europę, gdzie działała dr Annie Besant. Ruch teozoficzny przybliżył Amerykanom i Europejczykom wiele pojęć i terminów związanych z doktrynami jogi, które weszły do powieści okultystycznej. Prawie współcześnie z rozwojem tych ruchów, ale jakby niezależnie od nich, działają we Francji dwaj wybitni teoretycy i praktycy okultyzmu — wspomniany już Éliphas Lévi, znajomy Bulwera-Lyttona i mistrz Aleksandra Branickiego, i Gerard Anacléte Vincent Encausse (1865—1915) używający imienia Papus. Był on podobno doktorem dziewięciu fakultetów, lekarzem i przyrodnikiem, a jednocześnie założycielem okultystycznej szkoły, przewodniczącym martynistów i różokrzyżowców, redaktorem pisma „Initiation" i autorem *Le Traitement externe et psychique de maladies nerveuses, Traité élémentaire de science occulte, Traité méthodique de science occulte, Traité élémentaire de magie pratique* — książek, z których ostatnią po raz pierwszy wydano w 1924 r. W dziełach Papusa (z których przynajmniej jedno wyszło w Polsce w okresie dwudziestolecia) okultyzm wydaje się mieć najściślejsze związki z tendencją przyrodoznawczo-psychologiczną, której objawem w Polsce była działalność Juliana Ochorowicza i innych i z której narodziła się współczesna parapsychologia. Łączenie myśli pozytywistycznej z okultystyczną nie było pod koniec XIX wieku niemożliwością, jak to widać z magicznych scen w *Faraonie* Prusa.

Na okres rozkwitu trzech nurtów okultyzmu przypada twórczość Henry Ridera Haggarda (1856—1925), który zdobył publiczność angielską afrykańską powieścią przygodową *King Solomon's Mines* (*Kopalnie króla Salomona*, 1885), tworząc charakterystyczne postacie, które odżyły później w serii romansów, odkrywających nieznane cywilizacje i kulty w nie znanym wówczas sercu Afryki. Motywy czarów, przepowiedni przyszłości, telepatii i jasnowidzenia można spotkać niemal we wszystkich powieściach tego autora, ale *She* (*Ona*, 1887) i jej sekwencja *Ayesha, or the Return of She* (*Ayesha, czyli Powrót Onej*, 1905) zajmują w twórczości Haggarda pozycję wyjątkową. Ilustrują one światopogląd pisarza w sposób najbogatszy w motywy i problemy okultystyczne, a jednocześnie najbardziej naturalny i niepozbawiony obok tragizmu akcentów humoru. Równocześnie wprowadzają wyjątkowo tajemniczą kobietę-sfinksa. Ona, Ayesha, władczyni afrykańskiej krainy Kor, nieśmiertelna i tak piękna, że musiała nosić zasłonę, aby nie rozkochać każdego mężczyzny, który na nią spojrzał, uczona i władająca mocą magiczną tak potężną, że mogła uśmiercać samym aktem woli, a jednocześnie namiętnie zakochana w swym wybrańcu, którego niegdyś w starożytnym Egipcie zabiła w szalonym ataku zazdrości i na którego nowe wcielenie czekała cierpiąc przeszło dwa tysiące lat, aby znowu go utracić, łączy w sobie mit Kleopatry, mit nieosiągalnej Beatrycze i mit czarownicy w jednym

micie kobiety-bogini. Pióro Haggarda nadało jej konkretność fascynującą mężczyzn, a zwłaszcza pisarzy. Andrew Lang napisał o niej wiersz, Pierre Benoit naśladował ją na sposób francuski w postaci Antinei w *L'Atlantide*, Arthur Miller wspomina o jej uroku. Dla samego Haggarda stała się postacią tak realną, że po tragicznym odejściu jej w pierwszej powieści odczekał osiemnaście lat, żeby mogła w wieku dojrzałym w nowym wcieleniu ponownie spotkać kochanka w niedostępnych górach Tybetu. Twórczość Haggarda, mimo pewnych słabości stylistycznych, łączy z sensacją prawdziwy tragizm i wartości moralne. Stylowo można by ją określić jako romantyczno-realistyczną.

Zupełnie odmienna jest twórczość Hannsa Heinza Ewersa (1871—1943), którego powieści *Die Ginsterhexe* (1905), *Das Grauen* (1908), *Die Besessenen* (1909), *Alraune* (1911) i *Vampir* (1921) wprowadzają erotyzm i akcenty czarnej magii i satanizmu. Są one wyrazem nasilenia praktyk satanistycznych w zachodniej Europie, które już w r. 1908 zanotowała nieokultystyczna powieść J. H. Huysmansa *La-Bas*.

Na przeciwległym biegunie moralnym do Niemca Ewersa stoi austriacki pisarz Gustaw Meyrink (1868—1932), początkowo satyryk z „Simplicissimusa" i autor zjadliwie antypruskich opowiadań fantastyczno-satyrycznych, którego pierwsza dojrzała powieść okultystyczna nawiązująca do praskiej legendy o Golemie (*Der Golem*) wyszła w 1915 r. Meyrink łączył okultyzm z buddyzmem. W jego powieściach, np. w *Der weisse Dominikaner* (*Biały dominikanin*, 1921), daje się odczuć sympatia dla prostaczków, nędzarzy i upośledzonych umysłowo przy pogardzie dla burżuja, a jednocześnie zwątpienie w możliwość realizacji lepszego porządku duchowego i moralnego w skali społecznej. Indywidualne realizacje doskonalenia i szczęścia dokonują się u niego w świecie ducha. W *Das grüne Gesicht* (*Zielona twarz*, 1916), pisanej w czasie pierwszej wojny światowej, widać akcenty katastroficzne, a ostatnia jego powieść *Die Walpurgisnacht* (*Noc Walpurgii*, 1927) ma artystyczną formę koszmaru i mimo wezwania do radości duchowej pozostawia pamięć o nim.

W Polsce *powieść okultystyczna* po odosobnionym *Sędziwoju* rozwija się pod koniec XIX wieku na fali neoromantyzmu i okultyzmu przenoszonego z Zachodu. W rok po *Wampirze* W. Reymonta Antoni Lange (1861—1929), tłumacz *Filozofii Jogi i okultyzmu wschodniego* (1921) Rama Czaraki, wydaje w 1912 r. zbiór opowiadań *W czwartym wymiarze*, a w następnym roku wychodzi katastroficzny utwór o wtajemniczeniu *Xiądz Faust* Tadeusza Micińskiego (1873—1918). W 1919 r. debiutuje zbiorem opowiadań zatytułowanych *Demon ruchu* Stefan Grabiński (1887—1936). Pierwsza wojna światowa nie tylko nie wpływa na osłabienie zainteresowań okultyzmem, lecz je wzmacnia, ponieważ po zniszczeniu życia milionów ludzi wiele rodzin stanęło wobec problemu życia po śmierci i możliwości kontaktu z zaświatem. Dało to nowy impuls spirytyzmowi i bardziej rozsądnym formom okultyzmu. Grabiński pisze *Księgę ognia* (1922), *Salamandrę* (1924), *Cień Bafometa* (1926), *Klasztor i morze* (1928) i kończy życie wraz z napisaniem *Wyspy Itongo* (1936), powieści ciekawej, świetnie zaczętej, ale stylowo rozłamanej na dwie zupełnie odmienne części, z których druga wydaje się reminiscencją z lektury *Przez przepaść wieków* (*The Heart of the World*) Haggarda.

O ówczesnym nasileniu zainteresowań okultyzmem świadczy to, że w 1924 r. obok *Salamandry* wyszło *Il Regno Doloroso* S. Przybyszewskiego i *Miranda* Langego — propozycja utopijnego ustroju opartego częściowo na ideach Campanelli, a po części na okultyzmie. W roku *Cienia Bafometa* — 1926 — Mieczysław Jarosławski, pozostający, zdaje się, pod wpływem Meyrinka, wydał ekspresjonistyczną powieść *W mocy Kabbały*, a M. H. Szpyrkówna, autorka *Gwiazdy Lucyfera*, *Niesamowitych* i *Diabliczki, córki diablicy*, krążąca na pograniczu okultyzmu, wydała *Tajemnicę masońskiego zegara*. Prócz tego wyszło sporo przekładów.

Natomiast na tle lat trzydziestych XX wieku *The Winged Pharaoh* (*Uskrzyd-*

lony faraon, 1937) angielskiej pisarki Joan Grant wydaje się w Europie zjawiskiem izolowanym i wyjątkowym jako wyraz okultyzmu i jako rzadka powieść okultystyczna w stylu, który można by nazwać klasycznym ze względu na monumentalność, przejrzystość i równowagę emocjonalną.

W 1941 r. Robert Heinlein, znany amerykański autor powieści fantastyczno-naukowych, pisze długie opowiadanie *Lost Legacy* (wydane w zbiorze *Assignment to Eternity* w 1953), w którym tworzy mit amerykańskiej świętej góry, na której szczycie w niedostępnym sanktuarium czuwa kolegium magów, rozprawiające się w krytycznym momencie z antyhumanistycznymi siłami współczesnej nauki i techniki, za którymi ukrywają się czarni magowie. Jest to przykład zbliżenia między powieścią okultystyczną i fantastyczno-naukową. Spekulacje intelektualne autorów powieści fantastyczno-naukowych na temat czasu, przestrzeni, istot żyjących na innych planetach i możliwości spotęgowania ludzkich władz psychicznych przez mutację lub ćwiczenia zbliżyły ich w niektórych wypadkach do pozycji okultystów. Widać to w angielskich powieściach Johna Wyndhama (*The Chrysalids*, *The Midwich Cuckoos*), Arthura Clarke'a (*The Childhood's End*) i Dana Morgana (*The Mind Trap*, *The New Minds*), a nawet w niektórych radzieckich opowiadaniach braci Strugackich, pisanych w latach powojennych. Mało przekonująco usiłuje łączyć nowoczesną naukę z nieco mglistym i romantycznym okultyzmem indyjskim radziecki pisarz Ołeś Berdnyk (ur. 1927), autor *Serca Wszechświata* (1962), *Dzieci bezkresu* (1964) i przełożonego na polski *Pucharu Amrity* (1968).

Bibliografia (z wyłączeniem tytułów podanych w tekście): *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1963; *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, Warszawa 1966; *Encyclopaedia Britannica*, 1973; *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, 1960; J. L. T. C. Spence, *An Encyclopaedia of Occultism*, London 1920; A. K. Gleic, *Glossariusz okultyzmu*, Kraków 1936; É. Lévi, *Le Grand arcane ou l'occultisme dévoilé*, Paris 1921; J. A. S., *Droga w światy nadzmysłowe* (*Radżajoga nowoczesna*), Kraków 1936; G. Meyrink, *U Progów Zaświata*, Warszawa b.r.; A. Daraul, *Secret Societies*, London 1961; S. Wasylewski, *Pod urokiem zaświatów*, Lwów 1923; F. Engels, *Przyrodoznawstwo w świecie duchów*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 20, Warszawa 1972; *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Warszawa 1971; *Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich*, Warszawa 1965; *Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*, Warszawa 1973; *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, Warszawa 1967—1968, t. 1—2; J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890—1918*, Wrocław 1971; K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*, t. 1—2, Lwów 1934, t. 3, Warszawa 1936; G. Sampson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1966; A. Tretiak, *Literatura angielska epoki romantyzmu*, Lwów 1926.

Witold Ostrowski

ZUIHITSU (jap. „podług pędzla", łac. *silva rerum*, ang. *stray notes, an essay, a miscellany*): japoński gatunek prozy eseistycznej odznaczający się brakiem jednolitej kompozycji całości utworu i wyrazistej myśli przewodniej. Jest on natomiast ciągiem luźnych notatek, szkiców, zasłyszanych historii i zdarzeń, aforyzmów, anegdot, przelotnych myśli, a nawet nazw rzeczy czy zjawisk, które zwróciły z jakiegoś powodu uwagę autora. Jest to więc forma przypominająca szkicownik literata utrwalającego na gorąco spostrzeżenia i myśli. Najpierw formę tę nazywano *manroku* lub *mampitsu*, lub *manki*, co znaczy „luźne notatki", „zapiski", później natomiast — *zuinkanroku* lub *zuisōroku* (luźne notatki, impresje, eseje). Natomiast nazwa *zuihitsu* w tytule dzieła pojawiła się w XV w. w utworze Ichijō Kanera pt. *Tōsai-zuihitsu*.

Pierwszym w literaturze japońskiej zupełnie dojrzałym przykładem *zuihitsu* jest *Makura-no sōshi* (*Notatnik spod wezgłowia* lub *Notatnik osobisty*, po ang. *The Pillow Book*, pocz. XI w.), który stał się wzor-

cem dla późniejszych dzieł tego gatunku. Autorką jest dama dworu, Sei Shōnagon. Cały utwór składa się z 326 szkiców (z których najdłuższy liczy ok. 12 stron, a najkrótszy — kilka słów) znakomicie rejestrujących szczegóły z życia dworskiego w szczytowym okresie rozwoju klasycznej kultury japońskiej. Zawiera anegdoty, liryczne opisy przyrody zmieniającej się w toku pór roku, spostrzeżenia o zachowaniu ludzi podczas rozmaitych uroczystości dworskich, o drzewach, kwiatach, ptakach i owadach itp. Autorka wylicza tytuły dzieł literackich, nazwy pałaców, gór, świątyń, wysp, przedmioty domowe. Są też u Sei Shōnagon specyficzne typy szkiców dotyczących tego, co miłe czy niemiłe, rzeczy przyjemnych, wzruszających lub też wywołujących zniecierpliwienie. Sei Shōnagon posługuje się więc formą wyliczania i opisu rzeczy i zjawisk, formą krótkich opowieści anegdotycznych *setsuwa* (zob.) i lirycznych obrazków prozą. Włącza do tekstu stare wiersze — rozmyślania nad zachowaniem ludzi i nad sobą, patrzy z subtelnym humorem na wady i nierzadko je wykpiwa. Daje się poznać jako osoba przenikliwego umysłu i dość ciętego języka.

Większość wyżej wymienionych cech *Notatnika osobistego* występuje w późniejszych reprezentatywnych utworach tego gatunku. *Hōjōki* (*Zapiski z szałasu*, 1212) Kamo-no Chōmei są również zbiorem luźnych szkiców. W części pierwszej przeważają zapiski o kataklizmach, jakie nawiedzały stolicę Heian-kyō w XII w., w drugiej natomiast — wyznania osobiste o rodzinie, okolicznościach zostania pustelnikiem itp. Całość natomiast utrzymana jest w tonie przygnębienia; wnioski z opisów wyciąga autor raczej buddyjskie, sprowadzające się do stwierdzenia, że nie warto zabiegać o dobra tego świata, gdyż są one nietrwałe. Wykładnię tej postawy stanowi wstęp do *Zapisków z szałasu* rozpoczynających się zdaniem: „Prąd rzeki rwie bez przerwy, więc i woda nie jest tu nigdy ta sama".

Tsurezuregusa (*Notatki z wolnych chwil*, 1330—1331) mnicha Kenkō składają się z 243 szkiców również o najrozmaitszej tematyce. Głównie są to impresje, rozważania, eseje, notatki na temat spraw ludzkich, np. przyjemności picia wina, jedzenia, mieszkania, różnych sposobów prowadzenia życia etc. Kenkō zapisuje po prostu wszystko, co przyjdzie mu na myśl (por. szkic wstępny tego dzieła). Przytacza sentencje aforystyczne, wylicza też fakty i przedmioty. W rezultacie wyróżnić można trzy rodzaje szkiców: wyliczeniowy, dydaktyczny i opisowo-narracyjny. Źródła ich znajdują się w tradycji chińskiej (*Li Szang-ing*, *Hung Mai*) i rodzimej (*Ise-monogatari*, *Genji-monogatari*, *Makura-no sōshi*). Zmiany tematyczne, skoki asocjacyjne, humor, celne spostrzeżenia o życiu człowieka i przyrody — to cechy wszystkich tych *zuihitsu*, nie tylko tomu *Tsurezuregusa*.

W epoce Edo (XVII—XIX w.) również powstały zbiory *zuihitsu*. Pisali je filozofowie, poeci i badacze literatury rodzimej i chińskiej, jak np. konfucjanista Muro Kyūsō (1658—1734) czy Matsudaira Sadanobu (1758—1828).

Od końca XIX wieku w związku z rozwojem dziennikarstwa następuje wzrost roli społecznej *zuihitsu* i rozszerzenie zainteresowania tą formą pisarstwa. Znajdują w niej odzwierciedlenie główne problemy nurtujące inteligencję japońską. Np. w *zuihitsu* Narushimy Ryūhoku (1837—1884) odzwierciedla się jeszcze ideologia konfucjańska oraz postawa autorów opowieści humorystycznych i komicznych poprzedniego okresu. Z czasem forma *zuihitsu* znajduje zastosowanie w propagowaniu idei oświeceniowych (Fukuzawa Yukichi, 1834—1901). Duży wpływ na zmianę formy wywarła eseistyka europejska (Tokutomi Sohō, 1863—1957); nowe *zuihitsu* zaś wpływa na kształt powieści, np. na *Wagahai-wa neko-de aru* (*Jestem kotem*) pisarza Natsume Sōseki. Na początku XX w. rozkwita *zuihitsu* o tematyce literackiej (Mori Ōgai, Tsubouchi Shōyō, Chikamatsu Shūkō i in.). W rezultacie *zuihitsu* przybliża się do formy eseju oraz felietonu europejskiego. Większość wybitnych pisarzy (od okresu Taishō, 1912—1926) uprawia tę formę ubocznie. Znajdujemy wśród nich takich, jak Akutagawa Ryūnosuke, Tanizaki Jun'ichirō, Satō Haruo,

Kikuchi Hiroshi, Kume Masao i Uchida Hyakken. Pojawia się *zuihitsu* na tematy wyspecjalizowane, a plotka i wspomnienia literackie stają się poczytną dziedziną tego gatunku. Po II wojnie światowej *zuihitsu* uprawiają nie tylko wyspecjalizowani w tym gatunku pisarze, lecz także poeci, powieściopisarze i krytycy literatur oraz zawodowi badacze literatury, naukowcy, politycy, biznesmeni i artyści. *Zuihitsu* odgrywa więc ważną rolę we współczesnej publicystyce i literaturze pięknej Japonii.

Bibliografia: W. Kotański, *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, Warszawa 1961; I. Morris, *The Pillow Book of Sei Shōnagon*, przekład (t. 1) i komentarze (t. 2), New York 1967; *Essays in Idleness — The Tsurezuregusa of Kenkō*, przekł. D. Keene, New York—London 1967; Kenko-hosi, *Zapiski ot skuki*, przekł., wstęp, komentarze W. N. Goreglad, Moskwa 1970; *Makura-no sōshi*, [w serii:] *Nihon-koten-bungaku-taikei*, t. 19, Tokio 1964; *Hōjōki. Tsurezuregusa*, tamże, t. 30.

Mikołaj Melanowicz