

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

Nazwy gatunków literackich powstają samorzutnie, najczęściej wśród ludzi, którzy nie są badaczami i teoretykami literatury. Dlatego nie zawsze są szczęśliwe, jak tego dowodzą określenia *powieść-rzeka* i *antypowieść*. Często nazwy takie ujmują tylko jeden z aspektów treściowych lub formalnych gatunku czy jego odmiany. Nie należy więc się dziwić, jeśli zdarzy się tak, że ten sam utwór można zakwalifikować jako odpowiadający kilku rozmaitym nazwom. Można również stwierdzić, że nazwa zmienia znaczenie zależnie od tego, w jakim okresie historii literatury występuje. Bieżący zestaw haseł jest skromną ilustracją nazw utworów o charakterze epickim, które mają bardzo płynne granice. Czytelnik zauważy np., że tak zdawałoby się dalekie sobie gatunki, jak *powiastka filozoficzna* i *podróż satyryczna*, mogą być użyte dla tego samego utworu.

Redakcja

CONTE PHILOSOPHIQUE (franc.): „powiastka filozoficzna”. Cechy gatunkowe *powiastki filozoficznej* kształtują się w ścisłym związku z cechami gatunkowymi powiastki.

Dictionnaire de Richelet z r. 1680 podawał następującą definicję powiastki (*conte*): *Aventure plaisamment imaginée et ingénieusement racontée ou écrite*, wiek XVIII dorzucił nowe sformułowania, przy czym próby opracowania definicji gatunku wyrażają się na zasadzie zestawień z bajką, nowelą i powieścią.

Termin „bajka” (*fable*) miał wtedy dwa znaczenia. Pierwsze z nich określało bajkę jako opowiadanie zmyślane i w tym wypadku powiastka stanowiła jedną z jej odmian. Tak m.in. definiują ją: I wyd. *Dictionnaire de Richelet*, *Dictionnaire de Furetière* (1690), a także *Dictionnaire de l'Académie française* (1694). W drugim znaczeniu „bajka” określana była jako

małe opowiadanie z morałem, którego bohaterami są zwierzęta. Diderot w *Encyclopédie* pojmuje bajkę według drugiego znaczenia terminu i próbuje ustalić różnicę między nią a powiastką. Różnica ta uwydatnia się na trzech planach:

1. Treść obu gatunków jest fikcyjna, ale zmyślenie jest bardziej oczywiste w bajce niż w powiastce (*Fable est un récit dont [...] la fausseté est souvent sensible, comme lorsqu'on fait parler des animaux. [...] Conte est une histoire fausse [...] qui n'a rien d'impossible*).

2. Celem bajki jest przekazanie jakiejś prawdy moralnej, podczas gdy powiastka w zasadzie ma się tylko podobać słuchaczowi (*son but est moins d'instruire que d'amuser*).

3. W bajce obowiązuje jedność miejsca, czasu i akcji, natomiast w powiastce jej nie ma i może ona pozwolić sobie na mnogość wątków (*Il y a cette différence*

entre le conte et la fable que celle-ci ne contient qu'un seul et unique fait renfermé dans un seul temps [...] au lieu qu'il n'y a dans le conte ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action).

Dość powszechne również było stosowanie zamienne terminów „powiastka” (*conte*) i „nowela” (*nouvelle*). *Dictionnaire de l'Académie française* definiował nowelę jako *certaines contes d'aventures extraordinaires, certaines petites histoires, comme les contes de Boccace*, co nie przeszkadzało zresztą pisać dalej o „*nouvelles de Boccace*”. Słowniki *Furetière'a* i *Trévoux* (1704) natomiast widzą między nowelą a powiastką pewną różnicę — *nouvelle: une histoire agréable et intrigüée, ou un conte plaisant un peu étendu*. Jednakże typologia powiastki sugeruje cenną wskazówkę umożliwiającą rozróżnienie między nią a nowelą. Rozpatrując następującą symetryczną serię:

conte galant / nouvelle galante
 conte historique / nouvelle historique
 conte moral / nouvelle morale
 conte plaisant / nouvelle plaisante
 conte de fée / —

widzimy, że *conte de fée* (lub *de féerie*) nie posiada odpowiednika w postaci *nouvelle de fée* (lub *de féerie*). Znaczyliby to, że różnicy między powiastką a nowelą należy szukać w treści, która w noweli musi być prawdopodobna (dlatego nie ma *nouvelle de fée*), w powiastce zaś może oddalać się, i to nawet znacznie, od reguł prawdopodobieństwa. Toteż w *Dictionnaire de Richelet* czytamy: *Le caractère des nouvelles doit être enjoué et naturel. Leur but, c'est d'être utiles et plaisantes.*

Ostatecznie jednak teoria powiastki kształtuje się na drodze przeciwstawienia jej teorii powieści.

Według *Dictionnaire de Richelet* powiastka różni się od powieści tym, że może występować w postaci pisanej lub ustnej, podczas gdy powieść tylko w postaci pisanej, treść powiastki może być zmyślona, treść powieści — nie, powiastka posiada jeden wątek, powieść ma ich kilka. Tę ostateczną różnicę dostrzega także *Dictionnaire de Trévoux*.

W *Encyklopedii* Diderota powiastka

i powieść zaliczane są do kategorii opowiadania (*récit*); obie mają podobną funkcję artystyczną (bawić, a nie uczyć) i obie posiadają podobną zawartość (wielorakość epizodów i zagadnień). Jedyna między nimi różnica wyraża się w ich rozmiarze; powieść jest długa, powiastka — krótka, przy czym jej krótkość pojmowana była początkowo jako cecha ujemna.

Jednakże definicja polegająca jedynie na uchwyceniu różnic między powiastką a nowelą, bajką i powieścią nie rozwiązuje problemu cech gatunkowych powiastki. Zdawano sobie z tego sprawę już wcześniej. Richelet pisał: *Les contes doivent être bien narrés, les fables bien inventées et les romans bien suivis et écrits avec beaucoup d'ordre et d'élégance*. Wynika stąd, że w powiastce najważniejszym elementem jest styl, podczas gdy dla powieści najważniejsza jest kompozycja. Z kolei autor artykułu z *Encyklopedii* charakteryzuje powiastkę jako *récit fabuleux, en prose ou en vers dont le mérite principal consiste dans la variété et vérité des peintures, la vivacité et la convenance du style, le contraste piquant des événements*. Wyróżniał więc w niej trzy podstawowe elementy: opisy (*peintures*), dowcip (*plaisanteries*) i wydarzenia (*événements*), których ujęcie uzależnione jest od stylu gwarantującego powiastce różnorodność i prawdopodobieństwo opisów (*variété et vérité des peintures*), lekkość dowcipu (*finesse de la plaisanterie*) i uderzający kontrast zdarzeń (*le contraste piquant des événements*).

Nie tylko więc rozmiar miałby decydować o rodzajowości powieści czy powiastki, ale przede wszystkim styl i kompozycja. Różnica wynika zapewne z faktu, że powieść zawsze należała do gatunków literatury pisanej (stąd waga kompozycji), podczas gdy powiastka wywodzi się z literatury ustnej, stąd znaczenie sposobu opowiadania, czyli stylu.

Z powyższych rozważań wynika, że powiastka to utwór narracyjny, napisany prozą, odznaczający się swoistym a decydującym o ujęciu treści stylem narracji, różniący się od noweli możliwością przekroczenia prawdopodobieństwa zda-

rzeń, od bajki — brakiem intencji moralizatorskich, od powieści — krótkością fabuły. Krótkość powiastki, pojmowana jako jej cecha ujemna, staje się ostatecznie jej zaletą.

Powiastka jest gatunkiem literackim bardzo starym. Jej ojczyzną był Wschód (*Baśnie z tysiąca i jednej nocy*). Już w średniowieczu spotykamy ją w literaturze europejskiej, m.in. w postaci *fabliaux*. We Francji rozwinęła się jednak dopiero w wieku oświecenia, kiedy pozostałe po XVII stuleciu zainteresowanie powieścią przegodową, awanturniczą i powiastkami orientalnymi oraz ożywienie życia towarzyskiego (salony) stworzyły pomyślną atmosferę dla „opowiadaczy” (*conteurs*) i dla gatunków wywodzących się z twórczości ustnej. Już pierwsza połowa wieku przynosi wiele odmian gatunku: powiastki swawolne A. F. de Moncrifa, powiastki dla dzieci Karola Pinau, powiastki moralizatorskie Marmonтеля, powiastki Crébillona, uznanego za mistrza gatunku, a także powiastki orientalne i satyryczne innych autorów. Sprzyjającą swemu rozwojowi atmosferę w salonach czasu regencji znajdowały szczególnie powiastki swawolne. Jakkolwiek treść ich ze względu na powtarzanie tych samych motywów stawała się monotonna, wykazywały jednak pewną dozę wnikliwej analizy psychologicznej, a co najważniejsze, legitymowały się niezaprzeczoną wartością, jaką był dowcipny, pełen wdzięku i lekkości styl narracji.

Do takiej właśnie formy literackiej Wolter wprowadza tematykę moralną bądź polityczną, każąc jej w ten sposób wyrażać poważne treści i czyniąc ją narzędziem propagandy ideologii oświecenia. Jemu też zawdzięcza powiastka filozoficzna swój rozwój, chociaż prototypem jej jako sposobu wyrażenia refleksji filozoficznej są *Listy perskie* Monteskiusza (1721).

Adaptując powiastkę do swoich celów, Wolter zaakceptował jej tradycyjne a typowe dla każdej odmiany elementy fabularne. Przede wszystkim zaś przejął charakterystyczny dla całego gatunku lekki, dowcipny styl narracji. Z romansu

awanturniczego i opowieści egzotycznej wziął więc motyw podróży bohatera połączony z jego biografią i schematyczne epizody fabuły, jak porwania, pościgi, zatonięcia statków, nieprzewidziane rozpoznania, nagle zgony, omdlenia itp. perypetie. Tempo akcji było zazwyczaj bardzo szybkie, wydarzenia wręcz nieprawdopodobne, motywacja nie zawsze konsekwentna, a konkluzja mało zaskakująca. Tak pomyślana zdarzeniowość dzieje się w różnych częściach świata: w Azji, w Ameryce, w Afryce, co stanowi egzotyzm powiastki. Możliwość przedstawienia różnych regionów świata i różnych cywilizacji, ukazywanych zresztą na zasadzie bardzo powierzchownej stylizacji kolorytu lokalnego, zaspokajała kosmopolityczne tendencje epoki oświecenia.

Uproszczony był również sposób przedstawiania postaci. Jednakże błędem byłoby mówić o zupełnym braku psychologii, aczkolwiek nie znajdziemy u Woltera analiz psychologicznych na miarę Racine’a. Wolter jest bardziej moralistą niż psychologiem i posługuje się jedynie pewnymi stereotypami psychologicznymi, aby tworzyć potrzebne mu typy. Jego psychologia nie jest więc psychologią analityczną, polegającą na analizie charakterów, lecz psychologią syntetyczną, ujawniającą się w naszkicowaniu typu osobowości ludzkiej. Typy te nie są zresztą całkowicie abstrakcyjne: Anglik jest anabaptystą, Niemiec — kalwinem, Turek — kupcem. To przyporządkowanie poszczególnych etykietek reprezentantom różnych narodowości uwydatnia cechy psychologiczne wynikające z przynależności narodowej.

Wszystkie elementy fabuły, jak postacie, konflikty, mniej lub więcej prawdopodobne bądź wręcz fantastyczne zdarzenia, są dla twórcy pretekstem do prezentowania własnych poglądów moralnych, filozoficznych czy do ostrej krytyki dyskredytowanych przez oświecenie pojęć i doktryn. Jednocześnie aby zapobiec uczuciowemu zaangażowaniu się czytelnika w fikcyjną rzeczywistość, autor traktuje wszystkie elementy fabularne powiastki z odpowiednim dystan-

sem, który wyraża się w ironicznym tonie narracji lub w ironicznym stosunku do postaci. Ironia w stosunku do zdarzeń wyraża się w relacjonowaniu spraw wstrząsających za pomocą terminów nieadekwatnych do ich istoty. Opowiedziane inaczej dzieje Kunegundy i Kandyda wystarczyłyby do skomponowania najbardziej ponurego romansu naturalistycznego bądź najbardziej brutalnej historii z serii opowieści pana de Sade. Opisując jednak w tej samej powieści bitwę, Wolter używa sformułowań, które odzierają wojnę i uczestniczących w niej żołnierzy z nimbu wielkości i bohaterstwa, co idzie w parze z jego zamiarem wydrwienia wojny, jej okrucieństw i jej tzw. „praw”. Ironia wobec osób działających przejawia się bądź w pośpiesznej, zawierającej nieistotne szczegóły ich prezentacji, bądź w absurdalnych na ich temat komentarzach. Tak np. Wolter pisze o baronie z *Kandyda*: *M. le baron était le plus puissant seigneur de la Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres*. Ironiczny dystans przejawia się już zupełnie wyraźnie w nieoczekiwanej konkluzji: *Ils l'appelaient tous monseigneur, et ils riaient quand il faisait des contes*. Tę samą ironię można dostrzec w prezentacji baronowej, która według autora cieszyła się dużym szacunkiem, ponieważ ważyła 315 funtów.

Innym przejawem dystansu, jaki autor pragnie zachować w stosunku do przedstawionej przez siebie rzeczywistości, jest takie kształtowanie toku narracji, żeby elementy fabularne były z wyraźną ostentacją podporządkowane ukazaniu poglądów autora, tworząc jedynie sytuację motywującą ich wyrażenie bądź też będąc aluzją do współczesnych autorowi wydarzeń. W rezultacie tak manifestowany dystans powoduje nawiązanie kontaktu między autorem a czytelnikiem nie na gruncie powieściowej iluzji, lecz na gruncie aktualnej rzeczywistości. Iluzja staje się pretekstem do przekazania poglądów autora lub ma za zadanie odsyłać czytelnika do rzeczywistych, współczesnych mu i współczesnych autorowi problemów. *Je voudrais* — precyzował zadanie opowiadki filozoficznej Wolter —

que, sous le voile de la fable, [le conte] laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire (*Le Taureau blanc*, rozdz. IX). Bez takiego porozumienia między autorem a czytelnikiem, wyrażającego się w ironicznym dystansie wobec fabuły, opowiadka filozoficzna (bądź powieść filozoficzna) byłaby nieczytelna — autor i czytelnik angażują się zazwyczaj w iluzję powieściową, tymczasem tutaj, według założeń gatunku, jest ona czymś drugorzędnym; staje się zrozumiała dzięki ciągłemu odnoszeniu jej do zamierzeń twórcy i do jego opinii na temat współczesnej mu rzeczywistości. W ten sposób dystans między autorem a iluzją powieściową jego opowiadania wydaje się być głównym determinantem rodzajowym, gdyż właśnie on odróżnia powiastkę bądź powieść filozoficzną od powiastki czy powieści moralizatorskiej, które również mają za zadanie przekonanie czytelnika o słuszności lub niesłuszności pewnych postaw lub poglądów, ale zakładają osiągnięcie tego celu poprzez możliwie największe przybliżenie fikcji literackiej czytelnikowi i przez możliwie najsilniejsze zaangażowanie go uczuciowe w losy bohaterów i dlatego z założenia nie operują dystansem między autorem a iluzją powieściową.

Jednakże, jak każda powiastka, także i *powiastka filozoficzna* nie tylko zawiera wielorakość epizodów i zagadnień, ale co ważniejsze, świat w niej przedstawiony nie jest bynajmniej alegorią. Elementy realistyczne łączą się w nim z fantastycznymi, tworząc spójną iluzyjną rzeczywistość, która dzięki stylowi, a konkretnie dzięki technice aluzji, karykatury, paradoksu itp. odsyła czytelnika do rzeczywistości realnej. W ten sposób *powiastka filozoficzna* łączy w sobie powieściową iluzję z filozoficzną aluzyjnością.

Propagując drogie autorowi idee, a dzieje się to często z wyraźną tendencyjną logiką argumentacji, atakując odrzucone przezeń poglądy i koncepcje, jedno i drugie w najściślejszym związku z aktualną rzeczywistością, *powiastka filozoficzna* stawała się potężną bronią ideologów oświecenia w ich walce z przesądami i skutecz-

nym narzędziem propagandy ich ideałów.

Bibliografia: Laffont — Bompiani, *Dictionnaire universel des Lettres*, S.E.D.E., 1961; M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, 1976; G. Lanson, *Voltaire*, 1909; A. Maurois, *Voltaire: Romans et contes*, [w:] *De La Bruyère à Proust*, Fayard, 1964; H. Coulet: *Le Roman jusqu'à la révolution*, A. Colin, 1967; *La Distanciation dans le roman et le conte philosophique*, [w:] *Roman et lumières au XVIII^e siècle*, Ed. Sociales, 1970; N. Gueunier, *Pour une définition du conte*, *ibidem*; J. van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, A. Colin, 1967; R. Godenne, *La Nouvelle française*, P.U.F., 1974; L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, A. Colin, 1898; J. Bédier, P. Hazard, *Littérature française*, Larousse, 1924.

Krystyna Antkowiak

DIENNIK PODRÓŻY: zob. **PODRÓŻ**
IMAGINARY VOYAGE: zob. **PODRÓŻ**

LAY: angielski wyraz identyczny z wyrazem *lai* (zob.) oznaczającym krótki romans średniowieczny pochodzenia bretońskiego, zawierający elementy iryczne i śpiewany na dworach. Cechy tu wymienione sprawiły, że w czasach nowożytnych w Anglii wyraz *lay* używano do oznaczenia „krótkiego lirycznego lub epickiego wiersza, który miał być śpiewany”, jak podaje *The Oxford Companion to English Literature*. W miarę oddalania się od średniowiecza wyraz *lay* mógł oznaczać trzy różne rzeczy: wiersz liryczny, krótkie opowiadanie wierszem lub pieśń. W tak luźny sposób używali określenia *lay* Szekspir, Milton, Gray, Wordsworth, Scott i Kipling. Pojawienie się w 1805 r. pierwszej drukowanej powieści poetyckiej (zob.) napisanej przez Waltera Scotta pt. *The Lay of the Last Minstrel* (Pieśń ostatniego minstrela) dało nowy impuls do tworzenia romantycznych *lays*. Zamierzając napisać balladę opartą na

legendzie, Scott stwierdził, że nie zdoła zamknąć opowiadania w krótkim utworze i napisał coś w rodzaju krótkiego romansu, wywołującego romantyczny obraz życia w średniowiecznej Szkocji. Narratorem-śpiewakiem jest w tym utworze ostatni minstrel z XVI w.

Powieść poetycka Scotta nadała nazwie *lay* nowe znaczenie, wiążąc ją z poetyckim odtworzeniem obyczaju i wydarzeń historycznych w dość dowolnym schemacie rytmicznym, z możliwością włączenia krótkich ballad i hymnów. W ślad za nią powstały: *Lays of Ancient Rome* (1842) historyka Thomasa B. Macaulaya, stanowiące rekonstrukcję historii rzymskiej z legend Liwiusza; *Lays of the Scottish Cavaliers* (1848) Williama E. Aytouna, które wyrażają sentymenty prostuartowskie; *Lays of the Western Gael* (1865) zbieracza starożytności sir Samuela Fergusona, które zapoznały czytelników brytyjskich z celtyckimi legendami epickimi Irlandii, i *Lays of France* (1872) Arthura O'Shaughnessy. Jako gatunek wszystkie te dziewiętnastowieczne angielskie *lays* przypominają trochę *Śpiewy historyczne* J. U. Niemcewicza. Na ich tle jako wyraźny wyjątek występuje *The Lay of the Labourer* Thomasa Hooda, napisana przed 1845 r. i przypominająca zaangażowaniem po stronie robotnika wiersze tzw. poetów-czartystów (*chartist poets*).

Jedynie *The Lay of the Last Minstrel* i *Lays of Ancient Rome* odegrały ważne role: pierwsza jako model bogato później rozwiniętej romantycznej powieści poetyckiej, drugie jako utwory popularyzujące historię starożytną w angielskiej szkole wiktoriańskiej. Wraz z wiekiem XIX zamknęła się historia nowożytnej *lay* angielskiej.

Bibliografia: H. A. Watt, W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; A. C. Baugh ed., *A Literary History of England*, t. I—IV, London 1967; Marie de France, *Pieśni*, Warszawa 1959; W. Scott, *Poetical Works*, Oxford 1904; T. B. Macaulay, *Lays of Ancient Rome*, 1928; G. Sampson,

Historia literatury angielskiej w zarysie,
Warszawa 1967.

Witold Ostrowski

LISTY Z PODRÓŻY: zob. PODRÓŻ

PODRÓŻ lub **PODRÓŻE**: ang. *travels*, *journey* (jeśli na lądzie) i *voyage* (jeśli po wodzie lub w przestworzach), franc. *voyage*, niem. *Reise*, ros. *putieszestwie*. Nazwa określająca opisy podróży rzeczywistych i fikcyjnych (*imaginary voyage*, *voyage imaginaire*) o rozmaitym zakresie i charakterze, odbywanych po ziemi lub pod ziemią, po morzu lub pod jego powierzchnią, w powietrzu i przestrzeni kosmicznej za pomocą wszelkich środków komunikacji. Ponieważ istotną cechą podróży jest przenoszenie się z jednego miejsca do drugiego, znacznie odeń oddalonego, do podróży trzeba zaliczyć jeszcze wędrówki, pielgrzymki, objazdy turystyczne, wyprawy odkrywcze, handlowe i sportowe, ucieczki i pościgi oraz wszelkie tułaczki.

Jednym z niezwykle trudnych problemów jest włączenie do *podróży*, lub wyłączenie z nich, powieści o fabule opartej na schemacie podróży, takich jak powieść lotrzykowska, powieść podróżnicza, powieść morską i niektóre powieści o fantastycznych podróżach kosmicznych, ponieważ w przeszłości powieść zapożyczała wiele technik pisarskich od *podróży*, a w czasach najnowszych autorzy *podróży* zapożyczają techniki od powieściopisarzy. Widać to nie tylko na przykładach zawodowych literatów, jak Stefan Zweig, autor *Magellana*, lecz także uczonych żeglarzy, jak Tor Heyerdahl, autor *Wyprawy Kon-Tiki*.

Jednym z podstawowych celów opisu *podróży* jest przedstawienie zmieniających się charakterystycznych rysów geograficznych miejscowości i krajów, ukazanie sposobu podróżowania i zanotowanie zdarzeń. Przekazaniu informacji o tym wszystkim towarzyszy zwykle chęć podzielenia się z czytelnikiem wspomnieniami, wrażeniami i refleksjami,

których treść zależy od charakteru podróżnika, jeśli ten jest narratorem.

Zmienność tła i akcji oraz nowość i niezwykłość opisywanych miejscowości lub krajów stanowią potencjalną dynamikę *podróży*, ale *podróż* może być bardzo mało dynamiczna, jeśli autor kładzie nacisk na statyczny opis kraju zamiast zharmonizować ten opis z jakąś akcją. Przykładami takich statycznych *podróży* są *Opisanie świata* Marka Polo (1254? – 1324) i wiele dawnych utopii (zob.). Na przeciwnym krańcu znajdują się te *podróże*, w których obfitość nieoczekiwanych i niezwykłych incydentów, czyli przygód, sprawia trudność rozróżnienia, czy mamy do czynienia z *podróżami*, czy z przygodami. Ta różnica jest całkowicie zatarła w powieściach podróżniczych Jules Verne'a *20000 mil podmorskiej żeglugi* (1870) i *W osiemdziesiąt dni dookoła świata* (1873), ale zjawisko to występuje bardzo wyraźnie już w XVI w. w relacjach z wypraw odkrywczych u R. Hakluyta.

Stała zmiana sytuacji, której doświadczają podróżnicy wskutek stykania się z nowymi miejscami, warunkami i ludźmi, wprowadza coraz to nowe czynniki i powoduje płynność układu przyczyn i skutków w *podróży*. Możliwe są niespodzianki, zaskoczenia i szczęśliwe zbiegi okoliczności. Działanie zasady przyczynowości jest rozluźnione i przy pisaniu fikcji literackiej pozwala autorowi na dużą swobodę w uzasadnianiu zdarzeń, które mogą stanowić łańcuch bardzo luźno powiązanych incydentów. Dzieje się tak również w powieści lotrzykowskiej (zob.) lub innej opartej na schemacie podróży, jak *Joseph Andrews* (1742) Henry Fieldinga, w której wiele przygód bohatera wynika nie z pierwotnej przyczyny – ucieczki przed niebezpieczną Putyfarą – lecz z przyczyn lokalnych, jak napad bandytów, znalezienie nieprzytomnej ofiary przez pasażerów dyliżansu lub uwięzienie przez podejrzanego sędziego pokoju. Sprowadzenie zasady przyczynowości niemal tylko do następstwa czasowego zdarzeń wskutek zmiany miejsca występuje w romansach średniowiecznych o błędnych rycerzach, jak francusko-

-angielski *Guy of Warwick*, którego akcja pozwalała na nie kończące się dodawanie nowych przygód. Podobnie bywa w osiemnastowiecznej powieści morskiej, ponieważ ówczesny statek każdej chwili mógł zostać zaatakowany przez burzę, korsarzy i handlarzy niewolników, a niespodzianek w postaci nieznanych wysp i łądów było jeszcze sporo.

Jednym z czynników kształtujących kompozycję podróży jest jej cel — prawdziwy lub wybrany jako pretekst. *Pielgrzymka do Jasnej Góry* (1894) W. S. Reymonta wyraźnie określa religijny cel podróży grupy ludzi, wykluczając tym samym zainteresowania typu rozrywkowo-turystycznego lub naukowego. To samo widać w *Canterbury Tales* (po 1373) G. Chaucera, mimo że u angielskiego poety rama pielgrzymki stanowi tylko pretekst do zabawiania się pielgrzymów świeckimi opowieściami. W obu wypadkach formalny cel podróży wyklucza możliwość wprowadzenia wydarzeń tego rodzaju, jak porwanie i ucieczka, gdyż wówczas pielgrzymka zamieniłaby się w podróż z przygodami tego typu, co *Porwany za młodu* (1886) R. L. Stevensona lub *W pustyni i w puszczy* (1911) H. Sienkiewicza.

Cel podróży zamierzonej jako wyprawa odkrywcza może być dość szeroki (ogólne zbadanie kraju) lub zawężony do poszukiwania (ang. *quest*) tajemniczego miasta, góry, przedmiotu lub osoby, których istnienie zasygnalizowała legenda, przypadkowo znaleziony dokument lub pogłoska. Zawężenie celu podróży do *quest* daje większą wartość jej zapisowi, wprowadza do akcji podróży lub powieści pod różniczej napięcie między wolą dotarcia do celu a przeszkodami, między wiarą w jego istnienie a zwątpieniem, między możliwością potwierdzenia i sukcesu a całkowitym niepowodzeniem. *Journal d'un voyage à Tombouctou* (1830) M. Jomarda, *How I found Livingstone* (1872) H. M. Stanleya i *The Valleys of the Assassins* (1934) Freyi Stark opisują rzeczywiste poszukiwania: na pół mitycznego w XIX w. miasta Timbaktu, angielskiego misjonarza Livingstone'a i górskiego gniazda Starca z Gór, średniowiecznego przy-

wódcy perskiej sekty skrytobójców. Wśród powieści *Wyspa Skarbów* (1882) R. L. Stevensona, *King Solomon's Mines* (Kopalnie króla Salomona, 1885) H. R. Haggarda oraz *Zaginiony świat* (1912) i *The Maracot Deep* (Głębia Maracot, 1929) A. Conan Doyle'a należą do takich właśnie fikcyjnych opisów wypraw w poszukiwaniu ściśle określonych, lecz ukrytych i niedostępnych obiektów.

Podróże, których celem jest ucieczka, pościg lub wyścig, występują najczęściej w powieściach takich, jak *W osiemdziesiąt dni dookoła świata* i *Kurier carski* J. Verne'a lub *Stamboul Train* (Pociąg do Stambułu) G. Greene'a. Cechuje je napięcie wynikające z rywalizacji i wahań w przechylaniu się szansy na jedną lub drugą stronę z powodu różnic w wyzyskaniu czasu i okoliczności. W tych utworach główną sprawą jest szybkość podróży i umiejętność wykorzystania środków komunikacji.

To prowadzi do odmiany podróży, w której autorzy skupiają uwagę na jednym środku komunikacji. Żaglowiec, łódź podwodna, pociąg, samochód, balon, samolot, statek kosmiczny, a nawet zupełnie fantastyczny wehikuł czasu, jak w *The Time Machine* (1895) H. G. Wellsa, stanowi najważniejszy element podróży. Technika kierowania pojazdem, możliwości i konsekwencje jego wyzyskania stanowią zasadę organizacji fabuły. Widać to najczęściej w powieściach, często fantastycznych, jak *Podróż na księżyc* (1865) J. Verne'a, *Na srebrnym globie* (1903) J. Żulawskiego, ale także realistycznych, jak *Smuga cienia* (1917) J. Conrada. W każdej z tych powieści, mimo znacznych różnic, występują oprócz struktury podróży ludzkie problemy poznawcze, psychologiczne i moralne wynikające z ograniczeń i możliwości środków komunikacji w określonej sytuacji ludzkiej.

To, że podmiotem podróży jest człowiek, sprawia, iż mogą one odzwierciedlać nie tylko osobowość, lecz także najrozmaitsze postawy wobec świata i życia. Dlatego też autorzy podróży fikcyjnych wykorzystywali je do bardzo różnych celów ideowych i artystycznych. I choć

wiele z nich ma charakter informacyjno-rozrywkowy, jak *Dieci kapitana Granta* (1868) J. Verne'a, wyszukiwano je do propagandy jakiegoś ustroju społecznego (utopijne podróże) albo ośmieszenia utopijnych projektów, do skomponowania satyry (*Podróż Guliwera*, 1726, J. Swifta, *Podróż do Ciemnogrodu*, 1820, S. K. Potockiego i *Erewhon*, 1872, S. Butlera), do przemyśleń filozoficznych nad sensem życia (*Kandyd* Woltera i *Rasselas* S. Johnsona, 1759), do osobistych refleksji estetycznych (*Sentymentalna podróż*, 1768, L. Sterne'a) i refleksji na temat stanu społeczeństwa (*Podróż z Petersburga do Moskwy*, 1790, A. Radiszczewa). Łatwo też wyzyskać podróż jako przenośnię, czego dowodem jest alegoryczna podróż *The Pilgrim's Progress* (*Wędrowka pielgrzyma*, 1678) J. Bunyana, przedstawiająca życie chrześcijanina jako wędrowkę z Miasta Spustoszenia do Miasta Niebiańskiego. Jest rzeczą godną uwagi, że nawet autor *Robinsona Krusoe* utrzymywał, iż pierwsze dwie części jego podróży są alegorią jego własnego życia. Trzecia książka o Robinsonie była zbiorem esejów pt. *The Serious Reflections of Robinson Crusoe with His Vision of the Angelick World* (*Poważne refleksje Robinsona Krusoe z wizją anielskiego świata*, 1720). Fakt ten dowodzi przynajmniej tego, że podróż ma pewne cechy wspólne z życiorysem — rozciągłość czasową, zmiany miejsca i coraz to nowe wątki włączające się w doświadczenie jednej centralnej postaci. Łatwo może stać się metaforą lub alegorią treści odbiegającej bardzo od podstawowych celów podróży albo ulec przekształceniom, które czynią niemal nierozpoznawalnym jej pierwotny kształt. Tak jest w *Uliksie* (1922) Jamesa Joyce'a, w którym sytuacja między postaciami i epizody akcji zostały oparte na *Odysei*, ale w rezultacie dają obraz dwudziestodwugodzinnej „podróży” po Dublinie.

Historia podróży sięga odległej starożytności. W literaturze staroegipskiej w pierwszej połowie XX w. p.n.e. powstały bardzo poczytne realistyczne *Przygody Sinuheta*, oparte na tułaczce w różnych krajach urzędnika dworskiego, który

zbiegł z Egiptu w momencie zamachu stanu, i *Rozbitek* — fragment większej całości o fantastycznych rysach *Odysei* i *Podróży Sindbada Żeglarsza*. Wyprawa Wen-Amona z czasów arcykapłana Herkora (XI w. p.n.e.) ma charakter realistycznych, wywołanych sytuacją polityczną przygód w portach Lewantu.

Grecy i Rzymianie pisali podróże o wartości użytkowej i literackiej. Do pierwszych należał *periphes* (zob.) notujący topografię morskiej żeglugi przybrzeżnej (od V w. p.n.e. do XI w. n.e.) i *periegeza* — przewodnik po kraju lub miejscowości, jak *Wędrowka po Helladzie* Pausaniasza (II w. n.e.), którego średniowiecznymi odpowiednikami stały się *topografia* i *itinerarium*. Bardziej literacki, ale również realistyczny charakter miała rzymska *iter* (zob.), czyli wierszowany poetycki opis rzeczywistej podróży lądowej, której renesansowe naśladowania można spotkać m.in. w Polsce u Dantyszka i Sarbiewskiego. Ich romantycznym, ale oryginalnym odpowiednikiem były w Anglii *Descriptive Sketches* (1793) W. Wordswortha i *Wędrowki Childe Harolda* (1812–1818) G. Byrona, a w Polsce *Podróż do Ziemi Świętej* (1837) J. Słowackiego.

Odyseja (przed VII w. p.n.e.) jest wyjątkowym poematem epickim opartym na morskiej wędrowce do ojczyzny z wplecionymi motywami bajecznymi. Wyraźne rysy powieściowe mają: romantyczna hellenistyczna *Historia Apoloniusza władcy Tyru* z VI w. p.n.e. i biblijna *Księga Tobiasza* z IV–III w. p.n.e. Pierwsza z nich jest historią tułaczki rozbitej rodziny po morzach i lądach, druga opowieścią o podróży młodego Żyda z Niniwy do Medii w sprawach rodzinnych. Obie cechuje kult harmonijnego życia rodzinnego opartego na czystości seksualnej z bardzo mocnym podkreśleniem w *Tobiaszu* motywów religijnych i opieki Opatrzności. *Historia Apoloniusza* poprzez różne wersje średniowieczne i renesansowe stała się podstawą dramatu Szekspira *Perykles*. Nie brak było także w starożytności podróży fantastycznych — utworów Euhemera (IV/III w. p.n.e.) i Lukiana z Samosat (II w. n.e.) — saty-

rycznej *Historii prawdziwej* o wizycie na księżycu i *Ikaromenippa*.

Wymienione utwory są dowodem, że już w starożytności podróże rzeczywiste i fikcyjne występowały obok siebie i że istniały jeszcze inne zróżnicowania między nimi. Należy się jednak dorozumiewać, że pierwotnie fikcja literacka wzorowała się na opisach lub ustnych przekazach podróży rzeczywistych jako na modelu, a więc była twórczością wtórną. Autorzy zaś podróży opartych na autentycznych wyprawach korzystali z techniki opisów geograficznych tego rodzaju, co *Germania* (97–98 r. n.e.) Tacyty lub średniowieczna *Topographia Hibernica* Walijczyka Giraldusa de Barri, lub podobne *Itinerarium Cambriae* tego samego autora z XII w. n.e.

Itinerarium (ang. *itinerary*) było zapiskiem albo planem podróży, a więc czymś w rodzaju przewodnika turystycznego, opartego na osobistych spostrzeżeniach. Podobnie statyczny opis terenu, przez który podróżnik przejeżdża, występuje w innych podróżach średniowiecznych, np. w sławnym *Opisaniu świata* Wenecjanina Marka Polo z XIII w., po raz pierwszy drukowanym w 1559 r. Opisy podróży brata Odoryka de Pordenone i Williama de Boldensele stały się materiałem podobnie statycznych, ale fascynujących średniowiecze *Podróży* *Sir Johna Mandeville* (*Mandeville's Travels*, 1356), francusko-angielskiego półfantastycznego *itinerarium* do miejsc świętych wraz z równie bajecznym opisem egzotycznych krajów Azji.

Fantastyczność w połączeniu z dynamiką pełnej przygód podróży jest cechą celtyckich podróży Maelduna, Brana i św. Brendana, które powstawały od VII do XI w. Są one równie nieprawdopodobne jak nieco późniejsze *Podróże* *Sindbada Żeglarza* w świecie Islamu.

W 1516 Tomasz More po raz pierwszy w czasach nowożytnych zużytkowuje prawdziwe opisy podróży Ameriga Vespucci do Ameryki jako punkt wyjścia opisowego przedstawienia fikcyjnego wzorowego kraju i społeczeństwa utopijnego w *Utopii* (zob. utopia i antyutopia), co ustanawia nową konwencję podróży uto-

pijnej. Prawie wszystkie podróże utopijne (np. polska *Podróż do Kalopei* Wojciecha Gutkowskiego, napisana w 1817, drukowana w 1956) są raczej statycznym opisem krajów i społeczeństw niż pełnym dynamiką opowiadaniem o ruchu w przestrzeni. Dynamikę akcji dało utopii dopiero przyjęcie kompozycji powieściowej w XIX i XX w.

Podróże odkrywcze XVI i XVII w. wprowadziły do podróży dynamizm walki z oceanem, wichrem, arktycznym mrozem, głodem i innymi niebezpieczeństwami. Podróż staje się przede wszystkim wyprawą morską pełną hazardu i niespodzianek wynikających ze słabości ówczesnych statków i nieznajomości nie zbadanych dotąd mórz i lądów. Dlatego np. w dziełach sławnego Richarda Hakluyta (1552?–1616), takich jak *Divers Voyages Touching the Discovery of America* (*Różne podróże dotyczące odkrycia Ameryki*, 1582) i *Principall Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation* (*Główne nawigacje, podróże i odkrycia narodu angielskiego*, 1589), występuje mocny element przygodowy, który sprawił, że księgi te, powiększone do trzech tomów do 1600 r., stały się na wiele wieków ulubioną lekturą Anglików i wzorem używania języka dla wielu fikcyjnych podróży pochodzenia czysto literackiego, a później powieści morskich, podróżniczych i przygodowych. W Anglii to przejście jest najbardziej widoczne na przykładzie związku między *A Cruising Voyage round the World* (*Kaperska podróż dookoła świata*, 1712) Wodesa Rogersa a *Robinsonem Kruzoe* (1719), którego autor czerpał z Rogersa nie tylko materiał, lecz także opisowy realizm, przyjęty wkrótce również przez Jonatana Swifta w *Podróżach Guliwera* (1726), które z kolei dały mocny impuls tego rodzaju podróżom satyrycznym, jak *Podróż do Ociemnogrodu* (1820) S. K. Potockiego. W *Robinsonie Kruzoe* mamy także początek później rozwiniętej realistycznej powieści morskiej, którą po części stanowi *Roderick Random* (1748), powieść łotrzykowska (zob.) Tobiasza Smolleta. Powieści emerytowanego kapitana Fredericka Marryata (1792–1848), jak *Mr*

Midshipman Easy (1836) i *Masterman Ready* (1841), prowadzą nie tylko do młodzieżowej powieści Ch. Kingsleya *Westward Ho! (Na podobę świata, 1855)*, lecz także do marynistycznej twórczości J. Conrada (*Młodość, Smuga cienia, Tajfun*).

Drugi ciąg rozwojowy podróży zaczynał się od siedemnasto- i osiemnastowiecznego zwyczaju wysyłania synów arystokratycznych rodzin w Wielką Podróż (*Grand Tour*) po Europie w celach wychowawczo-rozrywkowych. W czasie zwiedzania krajów prowadzono *dziennik podróży*, jak to np. robiły dwa pokolenia Sobieskich, notując fakty, zdarzenia i wrażenia. W 1768 r. Lawrence Sterne wydał *A Sentimental Journey through France and Italy (Sentymentalna podróż przez Francję i Włochy)*, która stanowi ogniwo przejściowe od *dziennika podróży* do artystycznego eseu-powieści. Stała się ona wzorem *Podróży z Petersburga do Moskwy* Aleksandra Radiszczewa, której oryginalność polega na połączeniu sentymentu z odkryciem nieludzkiej brutalności i zdeprawowania właścicieli chłopów pańszczyźnianych, a więc z protestem społecznym. Czterdzieści lat później William Cobbett użył tej subiektywnej formy podróży do analizy życia społecznego pisząc *Rural Rides (Podróże wiejskie konno, 1830)*.

Inną formą zapisywania wrażeń z podróży były *listy z podróży*, wysyłane, gdy zaprowadzono dyliżanse pocztowe. I znowu mamy przykład ich ewolucji w kierunku fikcji literackiej. Angielski pisarz Tobias Smollett, autor *Travels in France and Italy (Podróże po Francji i Włoszech, 1776)* pisze powieść *Expedition of Humphry Clinker (Wyprawa Humphry'ego Clinkera, 1770)*, w której rodzina podróżująca po Walii, Anglii i Szkocji pisze listy pełne wrażeń i refleksji, bogate w świetne charaktery i dość ciekawą intrygę powieściową.

Trzecim ciągiem rozwojowym podróży jest inspiracja, wywodząca się od Lukiana, do tworzenia podróży pozaziemskich za pomocą niezwykłych środków komunikacji. Bodźcem do podjęcia tych tematów był rozwój astronomii i mechaniki w XVII

i XVIII w. i dyskusje nad problemami wielości zamieszkałych planet. Impuls do powstania i bogatego rozwoju w Anglii i Francji tych *fantastycznych podróży* (ang. *imaginary voyages*, franc. *voyages imaginaires*) dało ukazanie się książki bpa Francisca Godwina *The Man in the Moone (Człowiek na księżycu, 1638)*, której rzekomy autor i bohater Domingo Gonzales nie tylko opłynął kawał świata, lecz także w statku powietrznym, unoszonym przez ptaki zwane *gansas*, doleciał do księżyca i opisał księżycowe społeczeństwo. Książka Godwina osiągnęła 25 wydań do 1768 r. Jednocześnie z nią ukazało się *Discovery of a New World in the Moon (Odkrycie nowego świata na księżycu, 1638)* Johna Wilkinsa. Był to popularny esej naukowy w żartobliwym tonie wysuwający różne satyryczne projekty podróży międzyplanetarnych, oparte na rzetelnej znajomości ówczesnych nauk. Obie te książki stały się modelem dla nowej odmiany podróży, które pisali tacy autorzy, jak Savinien Cyrano de Bergerac (*Histoire comique ou voyage dans la Lune, 1650*), Duńczyk Ludwig Holberg (*Podróż do świata podziemnego, 1741*), Anglik Robert Paltock (*The Life and Adventures of Peter Wilkins, 1751*) i Wolter (*Micromégas, 1752*).

Były to, jak trzecia księga *Podróży Guliwera* (1726), albo satyry na ówczesne pomysły naukowe, albo fantastyczno-naukowe opowieści o charakterze satyryczno-filozoficznym. Spośród tych utworów *Życie i przygody P. Wilkinsa* R. Paltocka wprowadziły takie motywy, jak wyprawa do bieguna południowego, latający ludzie i opis fantastycznego kraju podziemnego. U Nicolasa Restif de la Bretonne natomiast w *La Découverte australe par un homme-volant (Odkrycie australskich ziem przez człowieka latającego, 1781)* widać scalenie podróży i opisów z romansową akcją zakończoną małżeństwem, po uprzednim porwaniu panny w powietrze. Jest to znowu przejście do powieści.

Z tej odmiany podróży w drugiej połowie XIX w. powstała *powieść podróżnicza* oparta na wyzyskaniu niezwykłych wynalazków, charakterystyczna dla Jules

Verno'a, który napisał 50 utworów tego rodzaju, ściśle opartych na teoretycznych możliwościach ówczesnych nauk technicznych. W Anglii następcą Verne'a stał się H. G. Wells jako autor *The Time Machine* (*Wehikul czasu*, 1895) i *The First Men in the Moon* (*Pierwsi ludzie na księżycu*, 1901). W powieściach Wellsa głęboka refleksja filozoficzna na temat człowieka wzbogaca nowoczesną myśl techniczną, do której wyzyskania ograniczał się Verne. Obaj pisarze stali się pionierami *science fiction*, w której podróż kosmiczna lub nawet podróż w czasie (jak w *Wehikule czasu*) jest tylko wygodnym wprowadzeniem do problemów pozatechnicznych.

Odkrycie Australii i wielu wysp Oceanu Spokojnego pod koniec XVIII w., próby dotarcia do wnętrza Afryki prowadzone aż do końca XIX w. oraz wyprawy polarne do obu biegunów dały okazję do napisania ogromnej masy *podróż* odkrywczych lub *dzienników podróży* przez wielkich podróżników, jak J. Cook, La Perouse, M. Beniowski, M. Jomard, Richard Burton, S. Rogoziński, S. Wiśniowski, D. Livingstone, H. Stanley, F. Nansen, R. Scott i wielu innych. Od czasów Aleksandra Humboldta (1769 – 1859), badacza kontynentu amerykańskiego, wyprawy odkrywcze były poświęcone ściśle określonym celom naukowym i wyzyskiwane przez wielkie mocarstwa do ekspansji kolonialnej. Koncentracja na dotarciu do określonych celów, takich jak źródła Nilu, Góry Księżycowe, niedostępna dla chrześcijan Mekka itp., nadawały sprawozdaniom z podróży strukturę poszukiwania (*quest*), co odbiło się w powieści podróżniczo-przygodowej wielu wcześniej już przytoczonych autorów. Jednym z najbardziej oryginalnych utworów tego rodzaju jest *Jądro ciemności* (1902) J. Conrada. Spełniając młodzieńcze marzenia o podróżach odkrywczych, autor tej krótkiej powieści odbył wyprawę w głąb Konga, pisząc *dziennik podróży*. Następnie przekształcił doświadczenia podróży w egzotyczną *novel of quest*, zawierającą głęboką krytykę kolonializmu i cywilizacji europejskiej, a jednocześnie stanowiącą metaforę poszukiwania rze-

czywistych wartości ludzkich i ludzkiej słabości.

W XIX i XX w. powieść podróżniczo-przygodowa rozwinęła się niezmiernie bogato, zarówno z przeznaczeniem dla młodzieży (Mayne Reid, R. Ballantyne, R. L. Stevenson, Karl May, W. Umiński), jak i dla dorosłych (H. R. Haggard, Pierre Loti, Jack London). Ścisły jej związek z własnymi doświadczeniami podróżniczymi autorów widać także w czasach nowszych, w twórczości takich pisarzy, jak H. Sienkiewicz, W. Sieroszewski, F. Goettel, A. Malraux, a nawet Graham Greene, którego artystyczne reportaże podróżnicze: *Journey Without Maps* (*Podróż bez map*, 1936) i *The Lawless Roads* (*Drogi bezprawia*, 1939) stały się podstawą do napisania *Mocy i chwały* (1940) i *Sedna sprawy* (1948). Inne jego powieści są mocno wbudowane w realia i sytuacje krajów egzotycznych dla Europejczyków.

W drugiej połowie XX w. wszelkie odmiany zarówno rzeczywistych, jak i fikcyjnych *podróż* oraz powieści opartych na strukturalnej podróży są tak liczne, że wymienienie tylko najważniejszych wymagałoby osobnego studium.

Bibliografia (oprócz tytułów wymienionych w tekście hasła; stanowi zaledwie zarys wyboru):

A. Teksty *podróż* i *powieści podróżniczych*: *Opowiadania egipskie*, red. T. Andrzejewski, Warszawa 1958; *Księga Tobiasza*, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1965; M. Polo, *Opisanie świata*, Warszawa 1954; *Historia o Apollonie królu tyńskim i Tarsyjej królowie*, [w:] *Historie rzymskie (Gesta Romanorum)*, red. J. Bystron, Kraków 1894 (por. też W. Ostrowski, *Romans i dramat*, Warszawa 1970, rozdz. „Władca Tyru w Polsce i w Anglii”); *Mandeville's Travels*, [w:] *Fourteenth Century Verse and Prose*, ed. K. Sisam, Oxford 1959; R. Hakluyt, *The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation*, ed. J. Masfield, 10 vols, 1927 – 1923; *Dwie podróże Jakuba Sobieskiego, ojca króla Jana III*, odbyte po krajach europejskich w latach 1607 – 13, wyd. E. Raczyński, Poznań 1833; *Dziennik podróży po Eu-*

ropie Jana i Marka Sobieskich, wyd. S. Gawarecki, Warszawa 1883; L. A. de Bougainville, *Podróż Bougainville'a dookoła świata*, Warszawa 1962; A. Humboldt, *Reise in Aequinoctial*, Stuttgart 1874; H. Melville, *The Works*, 16 vols, 1922–1924 (w tym *Typee*, 1846, i *Omoo*, 1847); G. Nansen, *In Nacht und Eis*, Leipzig 1897; A. Ballantyne: *Bohaterowie morza*, Warszawa 1949; *Marlin Rattler or a Boy's Adventures in the Forests of Brazil*, London 1930; T. Mayne Reid: *Młodzi żeglarze, czyli przygody myśliwskie w Ameryce Północnej*, Warszawa 1920; *Dolina bez wyjścia*, Warszawa 1956; J. Slocum, *Samotny żeglarz*, Warszawa 1958; K. May, *Gesammelte Werke*, Radebeul b/Dresden 1931–1939 (65 tomów, wśród nich: *Przez dziki Kurdistan*, *Przez kraj Skipetarów*, *W kraju Mahdiego*, *W kraju srebrnego lwa*); W. Niewskij, *Wokrug swieta pod russkim flagom*, Moskwa 1963; H. Sienkiewicz: *Listy z podróży do Ameryki*, t. I–II, Warszawa 1950; H. R. Haggard: *King Solomon's Mines*, London 1897; *Święty kwiat*, Warszawa 1926; *She, a History of Adventure*, London 1961; J. London: *Na szlaku*, Warszawa b.r.; *Odyseja północy*, Warszawa 1947; *Żegluga na jachcie „Snark”*, Warszawa 1949; *Wilk morski*, Warszawa 1957; W. Umiński: *Podróż bez pieniędzy*, Warszawa 1953; *Balonem do bieguna*, Warszawa 1947; *Samolotem dookoła świata*, Warszawa 1926; *Na drugą planetę*, Warszawa 1956; W. Sieroszewski, *Na daleki Wschód. Kartki z podróży*, Kraków 1911; S. Lagerlöf, *Cudowna podróż Nilsa Holgersona*, Warszawa 1957; J. Makarczyk: *Przez Palestynę i Syrię. Szkice z podróży*, Warszawa 1925; *Przez morza i dżungle. Powieść dla dorastającej młodzieży*, Lwów 1931; A. Fiedler: *Kanada pachnąca żywioł*, Warszawa 1947; *Ryby śpiewają w Ukajali*, Warszawa 1955; A. Gerbault, *Journal de Bord*, Paris 1929; S. Kosko, *Przez trzy oceany. Notatki z podróży „Daru Pomorza” dookoła świata*, Warszawa 1936; F. Chi-

chester, *Along Clipper Way*, London 1966; L. Teliga, *Samotny rejs „Opty”*, Gdańsk 1973.

B. Opracowania historii podróży:

M. Cary and E. W. Warmington, *The Ancient Explorers*, Harmondsworth 1963; P. Herrman, *Pokażcie mi testament Adama*, Warszawa 1968; O. W. Maśłowa, *Obzor russkich putieszestwii i ekspediciij w Sriedniuju Aziju*, t. I–III, Taszkient 1935–1971; J. Pertek, *Po-lacy na szlakach morskich świata*, Gdańsk 1957.

C. Informacje i opracowania literatury:

M. H. Nicolson, *Voyages to the Moon*, New York 1960 (bogata bibliografia); P. B. Gove, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and a Guide for Its Study, with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800*, New York 1941; I. Watt, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth 1963; *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, t. I, Warszawa 1977; G. Sampson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967; Z. Żygulski, M. Szyrocki, *Geschichte der deutschen Literatur*, t. I–IV, Wrocław 1958–1962.

Witold Ostrowski

PODRÓŻ ALEGORYCZNA: zob. **PODRÓŻ**

PODRÓŻ FANTASTYCZNA: zob. **PODRÓŻ**

PODRÓŻE FIKCYJNE: zob. **PODRÓŻ**
PODRÓŻ SATYRYCZNA: zob. **PODRÓŻ**

PODRÓŻ UTOPIJNA: zob. **UTOPIA**
i **PODRÓŻ**

POWIASTKA FILOZOFICZNA: zob. **CONTE PHILOSOPHIQUE**

POWIEŚĆ PODRÓŻNICZA: zob. **PODRÓŻ**

POWIEŚĆ MORSKA lub **MARYNISTYCZNA:** zob. **PODRÓŻ**

QUEST: zob. **PODRÓŻ**

VOYAGE IMAGINAIRE: zob. **PODRÓŻ**