

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

Kontynuując oświeclanie charakteru, początków i rozwoju wczesnych typów powieści europejskiej, podajemy dalsze materiały z tego zakresu.

Redakcja

BILDUNGSROMAN: tak określa się w literaturze niemieckiej romans, którego tematem jest przedstawienie duchowego rozwoju człowieka od wczesnej młodości aż do zdobycia dojrzałego poglądu na świat i życie oraz ostatecznego ukształtowania się charakteru. *Bildungsroman* styka się tedy z jednej strony z romansem pedagogicznym (*Erziehungsroman*), z drugiej zaś z romansem rozwojowym (*Entwicklungsroman*). O ile jednak ten ostatni przedstawia samorzutny rozwój danej jednostki w pewnym środowisku i na tle pewnej epoki, to w *Bildungsroman* na wykształcenie lub urobienie charakteru i światopoglądu bohatera oddziałują pewne świadome swego celu czynniki, często nawet bliżej nie znane danemu osobnikowi, i kierują nim stosownie do swych zamiarów.

Bildungsroman jest często romansem autobiograficznym, autorzy bowiem przedstawiają chętnie własne dążenia i błędy, wzloty i upadki. Dużo miejsca zajmują w nim też rozważania i dyskusje natury ideologicznej, ścieranie się różnych poglądów filozoficznych, społecznych, etycznych. Autor wplata w tok opowiadania fikcyjne, niekiedy nawet autentyczne pamiętniki, wspomnienia, listy, czasem całe rozprawy. Akcja ro-

mansu bywa zakrojona na szeroką skalę. Bohater wchodzi w coraz to inne środowisko, spotyka się z coraz to innymi ludźmi, ulega ich wpływom, ujemnym lub dodatnim, przechodzi wiele prób i zawodów. W ogniu tych wszystkich przeżyć hartuje się jego wola i kształtuje charakter. Bohater poznaje z wolna nie tylko świat i ludzi, ale dochodzi też do poznania siebie samego, swych zadań i celów życiowych, do których osiągnięcia zmierza teraz ze skrytalizowanym ostatecznie światopoglądem.

Bildungsroman jest *sui generis* specjalnością literatury niemieckiej. W innych literaturach reprezentowany jest słabo lub, jak np. w literaturze polskiej, prawie nie istnieje.

Już *Parsyfala* Wolframa z Eschenbach (początek XIII w.) uważać można za pewnego rodzaju *Bildungsroman*. Przedstawia on bowiem wewnętrzny rozwój bohatera od epoki wczesnego dzieciństwa aż do chwili, gdy po długiej tułaczce, po różnych błędach i rozczarowaniach, dochodzi do pełnej świadomości zarówno swego „ja”, jak i właściwego celu w życiu. Podobnie także napisany w drugiej połowie XVII w. *Simplicius Simplicissimus* Grimmelshausena przedstawia psychiczny rozwój człowieka od

okresu dzieciństwa spędzonego w tępo-
cie i zdziczeniu, przez burzliwe koleje
życia (epoka wojny 30-letniej), aż do
momentu, gdy świadomy swych win
i błędów przechodzi wewnętrzne przeo-
brażenie, rezygnuje z dalszej tułaczki po
świecie i zostaje pustelnikiem. Mamy tu
tedy do czynienia już z typem romansu
rozwojowego o wyraźnym podkładzie
autobiograficznym. Autor opowiada
w pierwszej osobie, na czym zyskuje
bezpośredniość jego narracji.

Właściwy *Bildungsroman* powstał jed-
nak w Niemczech dopiero w drugiej po-
łowie XVIII stulecia, jako wykwit ścię-
rających się wówczas prądów umysłowy-
ch — Oświecenia z racjonalistycznymi
tendencjami wychowawczymi oraz
pietyzmu z dążeniem do kontemplacji
i pogłębienia życia wewnętrznego.
Pierwszy romans tego typu to powieść
Geschichte des Agathon (Dzieje Aga-
tona, 1766/1767) Krzysztofa Marcina Wie-
landa. Zamiarem autora było przedsta-
wienie stopniowego formowania się
światopoglądu bohatera, ulegającego róż-
nym, celowo nań działającym wpływom.
W toku powoli, ale konsekwentnie roz-
wijającej się akcji, przeniesionej w świat
grecki z pierwszej połowy IV w. p.n.e.,
Wieland przedstawił, jak bohater pod
wpływem różnych przeżyć oraz dzięki
zestknięciu się z wieloma wybitnymi
osobistościami z wolna pozbywa się
egzaltowanego platońskiego idealizmu,
zyskując racjonalny, umiarkowany i har-
monijny pogląd na świat. Romans ten
miał tedy charakter wybitnie filozoficz-
ny, autor zaś zręcznie odnalazł w świe-
cie greckim odpowiedniki prądów umy-
ślowych nurtujących jego własną epokę,
jak idealistyczne marzycielstwo, racjo-
nalizm, materializm, eudajmonizm. Jed-
nocześnie otrzymaliśmy powieść o cha-
akterze autobiograficznym. Wedle wła-
snego wyznania Wielanda przedstawił
on w postaci Agatona siebie samego
i własne przemiany duchowe.

Pod wyraźnym wpływem pietyzmu
pisali swe romanse bezpośredni następcy
Wielanda — Tymoteusz Hermes i Zofia

La Roche (*Fräulein von Sternheim*,
1771).

Trzydzieści lat po *Agatonie* ukazał się
drugi niemiecki *Bildungsroman* w wiel-
kim stylu — *Wilhelm Meisters Lehrjahre*
(*Lata nauki Wilhelma Meistra*) Goethe-
go (1795/1796). Pierwotnie zamiarem poe-
ty było przedstawić „teatralne posłan-
nictwo” swego bohatera, tj. uczynić zeń
jakiegoś reformatora sceny niemieckiej.
Zamiar ten jednak poeta zarzucił. Jego
Wilhelm Meister współdziałał wprawdzie
przez czas jakiś z wędrowną trupą
aktorską, ale potem rezygnuje z tej dzia-
łalności i zwraca się ku innym celom.
Jego losami zaczyna kierować tajemni-
cze „Stowarzyszenie Wieży”, które pou-
cza go o obowiązkach wobec siebie sa-
mego, świata i ludzi, i pragnie wycho-
wać go na człowieka czynu, wyrzekają-
cego się wielkich, często nierealnych
aspiracji, działającego praktycznie i
owocnie w małym kręgu. Wychowawcze
tendencje romansu uwydatniają się
szczególnie w później napisanej drugiej
części pt. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*
(*Lata wędrówki Wilhelma Meistra*, 1829).
Goethe w przeciwieństwie do Wielanda
zrezygnował z ciągle jeszcze wówczas
modnego kostiumu greckiego i rozwinął
akcję powieści na tle współczesnym. Nie
wyrzekł się też przedstawienia ciem-
nych, irracjonalnych sił życia, uposta-
ciowanych w osobie starego tajemnicze-
go Harfiarza i dziwnej, młodocianej tan-
cerki Mignon. Natomiast pierwiastek
autobiograficzny gra tu znacznie mniej-
szą rolę niż w *Dziejach Agatona*.

Lata wędrówki Wilhelma Meistra zo-
stały z zachwytem przyjęte przez młodą
generację romantyczną, która z Fryde-
rykiem Schleglem na czele widziała
w tej powieści jedną z największych
„tendencji” stulecia i znajdowała się
przez długi czas pod jej sugestywnym
wpływem. Już w roku 1799 wystąpił
poeta romantyczny Fryderyk Harden-
berg, pisujący pod pseudonimem Novalis,
z własnym romansem tego typu, pt.
Heinrich von Ofterdingen. Rywalizując
świadomie z Goethem i gardząc utyli-

tarnymi celami jego *Wilhelma Meistra*, pragnął przedstawić wychowanie swego bohatera — legendarnego autora *Pieśni o Nibelungach* — na poetę. Dzieło Novalisa pozostało atoli fragmentem. Także inni romantycy pisali powieści tego typu, z reguły bohaterami czyniąc poetów lub malarzy. W ten sposób *Bildungsroman* stał się niebawem także rodzajem *Künstlerroman*, tj. romansu o artyście (*Franz Sternbalds Wanderungen* Ludwika Tiecka; *Maler Nolten* Edwarda Mörikego).

Tu wspomnieć też należy romanse Jana Pawła Richtera (Jean Paul), zbliżające się również do tego typu powieści.

W epoce „Młodych Niemiec” powieść niemiecka skierowana została na inne tory, polityczne i społeczne, którymi to zagadnieniami romantycy mało się interesowali. Dopiero w latach 50-tych ubiegłego stulecia, w dobie realizmu, powstał jeden z największych niemieckich romansów tego rodzaju, *Der grüne Heinrich* szwajcarskiego pisarza Gottfrieda Kellera. W przeciwieństwie do bohaterów powieści Goethego i romantyków nie jest Henryk Kellera fascynującym „geniuszem”, nie jest nawet interesującą osobistością. Przeciwnie, jest to człowiek przeciętny, który błędnie oceniając swe zdolności, usiłuje wykształcić się na malarza. Dopiero po wielu przejściach i rozczarowaniach, doprowadzony do skrajnej nędzy, wraca jako rozbitek do rodzinnego miasta, aby rozpocząć nowe życie jako urzędnik służący dobru społecznemu. Wpływ *Wilhelma Meistra* jest tu widoczny, ale Keller, zgodnie z duchem swego czasu, napisał raczej wielki romans rozwojowy i nakreślił dzieje bohatera od kolebki aż do wieku dojrzałego, przy czym zrezygnował z wprowadzenia czynników kierujących z ukrycia losami Henryka, jak to czynili Goethe, Novalis i inni. Henryk nie znajduje pomocnej ręki prowadzącej go przez manowce życia, sam dochodzi wreszcie do przekonania, że obrana przezeń droga jest błędna. Na poglądy

autora wywarła też wpływ ówczesna materialistyczna filozofia Feuerbacha, odrywająca człowieka od zagadnień metafizycznych i kierująca go wyłącznie ku realnym sprawom doczesnym.

W czasach najnowszych dwa wielkie romanse tego rodzaju stworzył Tomasz Mann. Są to *Der Zauberberg* (Czarodziejska Góra, 1924) i *Doktor Faustus* (1947). W pierwszym mamy nieudaną próbę wychowania bohatera w duchu pewnych idei, w drugim wielki romans rozwojowy, przedstawiający życie wybitnego muzyka od wczesnego dzieciństwa aż do śmierci. Pokrewny tematem jest też wielki francuski romans rozwojowy *Jan Krzysztof* Romain Rollanda, którego bohater — zresztą Niemiec z pochodzenia — to również wybitny muzyk. Oba ostatnio wymienione utwory są tedy także powieściami o życiu artysty (*Künstlerromane*).

Bibliografia: H. Keiter, I. Kellen, *Roman*, Essen—Ruhr, 1912; K. Rehorn, *Der deutsche Roman*, 1890; H. Mielke, *Geschichte des deutschen Romans* (Sammlung Götschen, Nr 229); H. Mielke, *Der deutsche Roman des 19. Jh.*, 1890; A. Jung, *Goethes Wanderjahre und die wichtigsten Fragen des 19. Jh.*, Mainz 1854; G. Lukács, *Thomas Mann*, Berlin 1949.

Zdzisław Żygulski

GOTHIC NOVEL albo **GOTHIC ROMANCE**: (ang. „powieść gotycka”) nazywa ta, używana zwykle wymiennie z nazwą *novel of terror* — „powieść grozy” — pozostaje w związku z wyobrażeniami XVIII w. o średniowieczu. „Gotycki” znaczyło wówczas: średniowieczny, po barbarzyńsku prymitywny, a jednocześnie romantyczny, interesujący co ponury, tajemniczy i chorobliwie fascynujący. *Powieścią gotycką* albo *powieścią grozy* nazywamy utwór, którego tłem jest zwykle, ale niekoniecznie, średniowieczny zamek, stare opactwo albo samotny i ponury dom, dzikie pustko-

wie i księżycowe albo burzliwe noce; bohatera, często arystokratycznego zbrodniarza, otacza atmosfera tajemniczości, a bohaterką najczęściej jest młoda i niewinna dziewczyna, otoczona intrygami, niebezpieczeństwami i grozą; akcja rozwija się w sposób niezwykle i niesamowity, przy współudziale, albo przynajmniej przy pozorach współudziału, sił nadprzyrodzonych. Innymi motywami powieści gotyckiej są: zemsta, romantyczna miłość z przeszkodami i odkrycie prawdziwego pochodzenia, które zmienia zupełnie sytuację. W zakończeniu dobro tryumfuje, albo przynajmniej zło zostaje ukarane.

Okres rozkwitu angielskiej powieści gotyckiej przypada na lata 1765–1820. Powstała ona na tle reakcji przeciw oschłości i nudzie racjonalizmu i wraz z powieścią *sentymentalną* jest objawem poszukiwania sztucznie wywołanych wzruszeń, poprzedzającego narodziny emocjonalizmu romantycznego. E. A. Baker upatruje jej źródeł w emocjonalności francuskich książek Prévosta i Bacularda d'Arnauld, którzy używali pewnych rekwizytów późniejszej powieści gotyckiej.

Pierwszą powieścią gotycką był *Castle of Otranto* (Zamek Otranto, 1765) Horacego Walpole'a. Książka została zamierzona przez autora jako próba odtworzenia średniowiecza, jego umysłowości i obyczajowości, i jako synteza średniowiecznego romansu oraz nowożytnej powieści. Dla dzisiejszego czytelnika jest to jednak absurdalny wyskok fantazji, budzącej raczej śmiech niż grozę.

Zamek Otranto wskazał drogę innym pisarzom. Należy do nich Clara Reeve, autorka *The Champion of Virtue, a Gothic Tale* (Zapaśnika cnoty, powieści gotyckiej, 1777), romansu przemianowanego w 1778 r. na *Old English Baron* (Staroangielskiego Barona), w którym obok elementów nadprzyrodzoneści widać rzetelne, choć słabe w efekcie usiłowanie napisania powieści historycznej, pełnej umoralniających wzorów rycerskości. C. Reeve, autorka pierwszej an-

gielskiej historii beletrystyki (*The Progress of Romance*, 1785), napisała jeszcze kilka innych powieści gotyckich. Podobne założenia moralne widać u Anny Radcliffe, której *A Sicilian Romance* (Romans sycylijski, 1790), *An Italian Romance* (Romans włoski, 1791), *The Romance of the Forest* (Romans w puszczy, 1791), *The Mysteries of Udolpho* (Tajemnice zamku Udolpho, 1794) i *The Italian* (Włoch, 1797) przyniosły wielki rozgłos w Europie.

W powieściach pani Radcliffe występują: piękne tło przyrody obok umownych rekwizytów średniowiecza (stary zamek, opactwo); młode bohaterki i bohaterowie, wierni — wbrew intrygom i przeszkodom ze strony starszego pokolenia — romantycznej koncepcji miłości i małżeństwa z miłości, ale zaraził sentymentalizmem i ostentacyjną niewinnością dziewcząt; odgrywające wybitną rolę motorów akcji zbrodnicze typy; nieprawdopodobnie wymyślne efekty grozy i zjawiska mające wszelkie pozory nadprzyrodzoneści, które osiemnastowieczny racjonalizm autorki zawsze w końcu tłumaczy przyczynami naturalnymi, ale czasem w sposób budzący rozczarowanie z powodu trywialności tych przyczyn.

W gwałtownym kontraście do wymienionych powieści pozostaje odmiana powieści grozy pióra Matthew Gregory Lewisa pt. *The Monk* (Mnich, 1799), osławiona historia hiszpańskiego superiora kapucynów Ambrożego, uwiedzionego przez diabła wcielonego w piękną dziewczynę udającą nowicjusza. Ukazanie postępującego upadku poprzez pustkę, sadyzm, świętokradztwo i morderstwo aż do zdrady ze strony złego ducha ma pewne zalety studium psychologicznego i stylu, ale głównym celem autora jest wzbudzanie gwałtownych emocji za wszelką cenę, nawet za cenę rezygnacji z rozsądku, przyzwoitości i estetyki. Większość jego efektów polega na kombinacji perwersji seksualnej, sadyzmu i diabolizmu. M. G. Lewis pozostawał pod wpływem niemieckiej

i francuskiej literatury grozy i diabolizmu. Podobne akcenty, ale zmieszane z autoparodią, widać w powieści Williama Beckforda *Caliph Vathek* (1786), którą autor najpierw napisał po francusku i którą mimo orientalnego tła wymienia się zwykle wśród liczby powieści gotyckich. Wywarł zaś *Vathek* głębokie wrażenie na Byronie i wraz z powieściami p. Radcliffe (zwłaszcza *The Italian*) przyczynił się do ukształtowania bohatera, fabuły i nastroju bajronicznej powieści poetyckiej (zob.). Również i Shelley próbował, choć bez powodzenia, pisać powieści gotyckie (*Zastrozzi*, 1810, i *St. Irvyne or the Rosicrucian*, 1811).

Z kręgu młodego pokolenia wspomnianych tu romantyków wyszła jako wynik prywatnego konkursu jeszcze jedna odmiana powieści gotyckiej, o poważniejszych zamierzeniach artystycznych. Reprezentuje ją do dziś czytany *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (*Frankenstein, czyli nowożytny Prometeusz*, 1818) pióra Mary Shelley, która napisała również *The Last Man* (*Ostatniego człowieka*, 1925). Powieść M. Shelley wywodzi się z myśli filozoficznej jej ojca, filozofa-anarchisty Williama Godwina, który pisząc *St. Leon, a Tale of the Sixteenth Century* (*St. Leona, powieść z XVI w.*, 1799), chciał ukazać nieszczęścia i cierpienia człowieka obdarzonego nieśmiertelnością i pracującego dla ludzkości. W tej półsymbolicznej i półpolitycznej powieści akcent został położony na psychologię i wyobcowanie bohatera. Podobne cechy spotykamy we *Frankensteinie*, który stawia problem narodzin zła w człowieku. Poza tym powieść jest zapowiedzią literatury fantastyczno-naukowej. Sensacyjność i groza u M. Shelley nie wpływają z błahych założeń i zewnętrznych rekwizytów, lecz z wprowadzenia w ponurę głębie ludzkiej psychiki. Tę samą technikę stosuje pastor Charles Maturin w ostatniej godnej uwagi powieści gotyckiej tego okresu. *Melmoth the Wanderer* (*Melmoth tułacz*, 1820) łą-

czy w sobie cechy Fausta i Żyda Wiecznego Tułacza, a groza jego życia polega na bezskutecznym poszukiwaniu w ciągu wieków człowieka, który by uwolnił go od wiecznego potępienia przez przejście od niego umowy z szatanem, w wyniku której Melmoth otrzymał długowieczność i moc magiczną. Powieść ta ma budowę ramową, pozwalającą na wprowadzenie różnych indywidualnych historii cierpień i grozy, które miały nieszcześliwych skusić do przyjęcia darów od potępienia. Psychologiczna finiszja *Melmotha* fascynowała V. Hugo, H. Balzaca, E. A. Poe, amerykańskiego kontynuatora powieści grozy, D. Rossetiego, R. L. Stevensona, Baudelaire'a i in.

Zanim powieść gotycka zdążyła osiągnąć pewną wartość ideowo-poznawczą i artystyczną, sprzykrzyła się czytelnikom wskutek mechanicznego, a niekiedy absurdalnego powtarzania motywów i efektów. Nie wytrzymała konkurencji z powieścią regionalną, historyczną i obyczajową. Już w 1818 w *Northanger Abbey* (*Opactwie Northanger*) pióra Jane Austen doczekała się świetnej satyry ze stanowiska rozsądku. Dała jednak pewien impuls do rozwinięcia się powieści historycznej, sensacyjnej, tajemniczej (*a tale of mystery*), kryminalnej, okultystycznej i fantastyczno-naukowej, których załążki tkwiły w niej od początku. Wpływy powieści gotyckiej widać nawet w okresie wiktoriańskim, np. u sióstr Brontë. Pogrobowcem jej w tym okresie był Sheridan Le Fanu, autor *Uncle Silas* (*Wuja Silasa*, 1864) i *The House by the Churchyard* (*Domu przy cmentarzu*, 1863). Pochodzące od niej odmiany powieści sensacyjnej stały się lekturą szerokich mas czytelników w XIX i XX w. Wśród twórczości najbliższej powieści gotyckiej, a zasługującej na uwagę — można wymienić następujące tytuły: *Dracula* (1897) Bram Stokera (1847—1912), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) R. L. Stevensona (1850—1894) i *Dr. Fu Manchu* (1913) Sax Rohmera (1886—1959).

Bibliografia: słowniki i bibliografie: J. T. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York 1953; H. A. Watt, W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; S. Barnett, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; M. Summers, *A Gothic Bibliography*, New York 1940; historie literatury i historie powieści: *Cambridge History of English Literature*, t. 10 i 11, Cambridge 1914; *Oxford History of English Literature*; I. Jack, *English Literature 1815—1832*, Oxford 1963; E. A. Baker, *The History of the English Novel*, t. 5, London 1934; W. Allen, *The English Novel*, Pelican Books, Harmondsworth 1958; S. D. Neill, *A Short History of the English Novel*, New York 1964; monografie: K. Clark, *The Gothic Revival*, 1928; K. K. Mehrotra, *Horace Walpole and the English Novel*, 1934; M. Summers, *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*, 1938; M. Summers, *The Gothic Spirit*, 1941; S. Klinger, *The Goths in England: A Study in Seventeenth and Eighteenth Century Thought*, 1952.

Witold Ostrowski

NOVEL OF TERROR: ang. „powieść grozy” — nazwa przeważnie używana wymiennie z nazwą *Gothic novel* (zob.), choć odnosi się także do wszelkiej powieści, której głównym celem jest wywołanie uczucia grozy lub lęku.

POWIEŚĆ HISTORYCZNA: zwana też, zwłaszcza w początkach istnienia, *romansem historycznym* (por. nazwy: ang. *historical romance* i *historical novel*, franc. *roman historique*, niem. *historischer Roman*, ros. *исторический роман*, jest obecnie wielopostaciowym gatunkiem, którego liczne odmiany łączy intencja przedstawienia prawdy dziejowej przeszłości. Materiałem, z którego buduje się treść powieści historycznej, są fakty historyczne połączone w różnych

proporcjach z fikcją literacką, przy czym wymaga się od pisarza możliwie ścisłej wierności wobec faktu w przedstawieniu materialno-przestrzennego i czasowego tła. Powinno ono wywierać wrażenie określonej minionej epoki na określonym obszarze geograficznym. Wpływa to na ukształtowanie bohaterów i akcji, ale nie przeszkadza w swobodnym komponowaniu całkiem fikcyjnych postaci i zdarzeń — pod warunkiem, że nie zniekształca one w powieści zasadniczego przebiegu znanej powszechnie historii. Daleko idąca swoboda w interpretacji sensu zdarzeń historycznych, w ich ocenie i ocenie postaci historycznych, posuwająca się nieraz nawet do zafałszowania ich obiektywnej roli w dziejach, należy do tradycyjnie przyjętych cech powieści historycznej, ponieważ powieść ta jest w wysokim stopniu przekątnikiem idei historiozoficznych autora, który może np. wykorzystać materiał historyczny do własnej interpretacji i oceny współczesności. Mimo tych swobód naturalną i właściwą dla powieści historycznej tendencją jest zdążanie ku realizmowi i prawdzie historycznej, i każda powieść tego rodzaju musi zawierać poważną proporcję realizmu w strukturze świata fikcji literackiej.

Różnice między poszczególnymi powieściami historycznymi i ich odmianami powstają jako skutek wyboru zakresu i sposobu przedstawiania przeszłości. Jeżeli autor, tak jak L. Tolstoj w *Wojnie i pokoju*, B. Prus w *Faraonie*, Z. Kossak w trylogii *Krzyżowcy*, A. Gołubiew w *Bolesławie Chrobrym* i M. Szolchów w *Cichym Donie*, stara się maksymalnie wykorzystać możliwości powieści historycznej, ukazując historię zarówno w mikroskopowym zbliżeniu życia jednostek, jak i w panoramicznej wizji wydarzeń międzynarodowych — otrzymujemy jakby powieść „totalnie historyczną” — powieść epopeję. Jeśli autor ześrodkuje uwagę na jednej postaci historycznej, możemy otrzymać *historyczną powieść biograficzną*. Koncen-

tracja uwagi na niedawno minionej przeszłości, z tendencją do ukazywania kontrastów między tym, co przeminęło, a nowym obyczajem — daje *powieść tradycyjną* (np. *Dwaj panowie Sieciechowie* J. U. Niemcewicza i *Waverley* W. Scotta). Sięgnięcie do przeszłości przekazanej tylko w podaniach i legendach daje *powieść legendarną*, jak np. *Stara baśń* J. I. Kraszewskiego.

Te odmiany nie wyczerpują możliwości powieściopisarstwa historycznego. *Powieść historyczna* może przedstawiać zupełnie fikcyjne przygody fikcyjnych osób w pewnym okresie historii, jak *Opowieść o dwóch miastach* Ch. Dickensa; może być osnuta na tle mniej lub więcej fikcyjnego wydarzenia, którego bohaterem jest fikcyjna postać (jak w *Quentin Durward* W. Scotta), ale stanowić pretekst do ukazania świetnego portretu prawdziwej i ważnej postaci historycznej (Ludwik XI we wspomnianej powieści Scotta); może udawać autobiografię, poprzez którą dostrzegamy dzieje wielkiego państwa w ciągu kilkunastu lub kilkudziesięciu lat (por. *Historia Henry Esmonda* W. M. Thackeraya oraz *Klaudiusz i Messalina* R. Gravesa); może być próbą odtworzenia wydarzeń historycznych o charakterze lokalnym (jak *Ostatnie dni Pompei* E. Bulwer-Lyttona lub *Old St. Paul's* W. H. Ainswortha) albo międzynarodowym (jak powstanie w *Waverley*, wojna domowa w *Przeminęło z wiatrem* M. Mitchell lub wojna między narodami, jak w *Potopie* H. Sienkiewicza, *Najeźdźcach* J. Dobraczyńskiego i *Dniach klęski* W. Żukrowskiego); może być również próbą ukazania, jak przemija jedna epoka rozwoju cywilizacji i jak się rodzi druga (por. *Przemija postać świata* H. Malewskiej lub cykl historyczny D. Mereżkowskiego).

Najczęściej przyjętymi formami podawczymi *powieści historycznej* są: forma opowiadania tzw. wszystko wiedzącego autora, forma pamiętnika lub forma listów (epistolograficzna). Z wyborem formy podawczej łączy się problem

języka używanego w dialogach i w toku opowiadania. W okresie prehistorii *powieści historycznej*, tzn. przed wydaniem *Waverleya* W. Scotta (1814 r.), albo nie zdawano sobie sprawy z potrzeby dostosowania języka dialogów do przedstawianej epoki, albo usiłowano odtwarzać go tak wiernie, że stawał się niezrozumiałym dla nowożytnego czytelnika (np. w powieści antykwarycznej Josepha Strutta *Queenhoo Hall*, dokończonej przez W. Scotta w 1807 r.). We wczesnych powieściach W. Scott ominął ten problem, wybierając bliskie, dopiero co minione XVIII stulecie jako odtwarzaną epokę. Rozwiązał go dopiero podczas pisania *Ivanhoe* (1820 r.), powieści z życia średniowiecznej Anglii, do której przedmowa ustaliła przyjmowaną do dziś konwencję stylistyczną *powieści historycznej*, polegającą na umiarkowanym archaizowaniu języka i unikaniu słownictwa oraz zwrotów jaskrawo nowoczesnych.

Problem języka narracji rozwiązano podobnie. Jeżeli formą podawczą jest imitacja dokumentu z przeszłości, stosuje się w niej język wywołujący wrażenie języka epoki, z której ów rzekomy dokument pochodzi. Nie jest to zadanie łatwe i tylko świetni styliści, doskonale odczytani w stylu epoki, potrafią stworzyć dzieła żywe, a jednocześnie w pełni oddające dawny język — pod warunkiem, że nie jest on zbyt odległy od czytelnika. Jako wybitne przykłady pełnego uchwycenia języka epoki można przytoczyć *Henry Esmonda* ze sławnym naśladownictwem numeru „Spectatora” z początków XVIII w. i *Trylogię* Sienkiewicza jako zwierciadło języka XVII w., a z nowszych powieści *Wife to Mr Milton* R. Gravesa.

Konwencja wszechwiedzącego narratora, piszącego o przeszłości w języku współczesnym autorowi, z zachowaniem lekko archaizowanego dialogu — daje największą swobodę pisarzowi historycznemu, ale w XX w. niektórzy z nich (np. Lion Feuchtwanger i Robert Graves) osiągnęli godną uwagi świeżość

i zbliżenie starożytności klasycznej do nowoczesnego czytelnika przez śmiałe odrzucenie archaizacji w toku opowiadania i w dialogu, a także przez zmodernizowanie przyjętej terminologii klasycznej (np. Niemcy zamiast *Germania* pułkownik jako dowódca legionu itp.)

Istnieje pewna analogia między *powieścią historyczną* a *powieścią współczesną*, o ile ta ukazuje problemy społeczne i obyczajowe na szerokim tle. *Powieść współczesna* z biegiem czasu i odsuwaniem się wydarzeń w przeszłość staje się pewną odmianą *powieści historycznej* o krótkim czasie akcji. W ten sposób „zestarzały się” powieści W. Scotta *Guy Mannering*, *The Antiquary* i *St. Ronan's Well*, które odtwarzają wydarzenia z okresu życia autora. Zalicza się je zwykle do *powieści historycznych*. W Polsce podobny los czeka *Lalkę* Prusa i *Przedwiośnie* Żeromskiego, gdyż ukazują one przebieg pewnych przemian historycznych w życiu całego społeczeństwa w określonym okresie historii.

Powieść historyczna ma swoją prehistorię. Poprzedników jej można by szukać w greckiej i rzymskiej epopei (*Iliada* i *Eneida*); w romansie średniowiecznym osnutym dokoła historycznych wydarzeń i postaci (romansie o Karolu Wielkim, królu Arturze, Ryszardzie Lwie Serce); w tzw. *Brutach* francuskich i angielskich, czyli historiach Brytanii od bajecznego Trojanina Brutusa, swobodnie łączących romansową fikcję z legendą i historią; w elżbietańskiej *novelli* (zob.) Thomasa Nashe'a pt. *The Unfortunate Traveller or The Life of Jack Wilson* (1594) i w angielskiej *powieści gotyckiej* (zob.) drugiej połowy XVIII w. (zwłaszcza w *The Castle of Otranto*, 1765 Horacego Walpole'a i w romansach Klary Reeve). Powieści Jane Porter *Thaddeus of Warsaw* (1808) i *The Scottish Chiefs* (1810) były wynikiem świadomych usiłowań autorki, żeby stworzyć *powieść historyczną*, ale brak im wycucia epoki. *Queenhoo Hall* (1808) J. Strutta jest *powieścią historyczną* nieudaną z powodu przerostu materiału

antykwarycznego. Dopiero rok 1814, w którym W. Scott wydał *Waverley*, rozpoczyna dzieje pełnowartościowej *powieści historycznej*. Jest rzeczą godną uwagi i świadcząca o pewnej prawidłowości w historii literatury, że w Polsce J. U. Niemcewicz opublikował w roku następnym *Dwóch panów Sieciechów*, a w Niemczech A. Arnim zbliżył się do Scotta w powieści *Die Kronenwächter*, wydanej w 1817 r.

Rozkwit bowiem *powieści historycznej* związany jest z ewolucyjnymi i rewolucyjnymi zmianami w Europie i w Ameryce na przełomie XVIII i XIX w. Formy życia feudalnego, związanego z gospodarką wiejską i monarchią, zaczęły wówczas ustępować miejsca rewolucji przemysłowej, urbanizacji i demokracji mieszczańskiej. Skutkami rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich były masowe ruchy wielkich armii, które uświadomiły wszystkim odrębności i aspiracje narodowe na tle upadku i powstawania systemów państwowości, starć, ruchów politycznych i wpływów historii na losy jednostki. W połączeniu z rosnącą w ciągu XVII w. znajomością przeszłości, wyrażającą się w historiografii (Hume, Robertson, Gibbon), w antykwaryzmie (zbieranie ballad ludowych i antyków) i w modzie na dawność (imitacje architektoniczne zabytków i ruin w „arkadiach” oraz naśladownictwa literackie Macphersona i Chattertona), ta świadomość zależności jednostek od losów narodów, a losów narodów od stosunków międzynarodowych dała początek myśleniu historycznemu, którego w literaturze europejskiej pierwszym przedstawicielem był Walter Scott.

Znaczenie Scotta polega na tym, że w najlepszych jego dziełach występują niemal wszystkie istotne czynniki przemian dziejowych w układzie ukazującym przebieg historii zarówno w życiu jednostki, jak i w życiu narodu. Według Scotta historia jest procesem ścierania się masowych ruchów politycznych, kierowanych przez polityków, w łonie

narodu lub w stosunkach międzynarodowych. Zwycięstwo jednego ruchu nie unicestwia jednak zwolenników drugiego, tylko zmienia ich losy. W ten sposób życie następnego okresu dziejów jest pewnego rodzaju kompromisem między dawnym a nowym, z przewagą obozu zwycięskiego, co wyraża się w ostatecznych losach i świadomości bohatera tytułowego, najczęściej przeciętnego człowieka. Ta koncepcja historii znajduje odbicie w kompozycji powieści (por. *Waverley*, *Old Mortality*, *Ivanhoe*) analogicznej do *Pana Tadeusza*.

Świadomość historyczna i znajomość historii znalazły wyraz w powieści historycznej Scotta dzięki patriotyzmowi autora, gdyż troska o zachowanie szybko zanikającej szkockiej tradycji narodowej jako najpewniejszy sposób przekazania potomnym podyktowała mu zamknięcie jej w kształcie artystycznym. Ten impuls ideowy spotykamy w początkach powieści, poezji i dramatu historycznego także w innych krajach, które utraciły niepodległość (np. w Polsce u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, później w Czechach u A. Jiráska), lub tam gdzie rosło poczucie odrębności narodowej (w Holandii). Wpływ Scotta w pierwszej połowie XIX w. na rozwój powieści historycznej jest dwójaki. Wyraża się nie tylko w dość mechanicznym naśladowaniu jego powieści (tzw. walterskotacja), lecz także w dążeniu do stworzenia literatury o problematyce głęboko narodowej. Scott również podsunął swoim uczniom i następcom stosowane do dziś rozwiązania problemów narracji i dialogu w powieści historycznej.

Mimo że powstające odrębnie narodowe nurty powieściopisarstwa historycznego w Europie nie pozostawały w izolacji, wzbogacając się przez przemówienie pomysłów tematycznych i formalnych o sławie międzynarodowej, to jednak każdy z nich ma odrębną, politycznie uwarunkowaną historię. Dlatego przedstawienie rozwoju powieści

historycznej jako europejskiego gatunku może być tylko ogólne i szkicowe.

Dzieje powieści historycznej w Europie można by podzielić z grubsza na trzy okresy: pierwszą i drugą połowę XIX w. i wiek XX. W pierwszym okresie powieść historyczna jest romantyczna bierze tematy z historii ojczystej autorów, opiera się na słabej znajomości historii epok odległych w czasie i na ogół podąża za Scottem jako za wzorem, który porywa za sobą i tych, którzy są lub chcą być od niego odrębni. W Anglii do najbardziej znanych uczniów Scotta należą: W. H. Ainsworth, czerpiący również natchnienie od V. Hugo (*Old St. Paul's*), i E. Bulwer-Lytton, którego *Ostatnie dni Pompei* (1834) dały później początek powieściom o pierwszych wiekach chrześcijaństwa (amerykański *Ben Hur* (1880) L. Wallace'a i *Quo vadis* (1889) H. Sienkiewicza). We Francji początki powieści historycznej stanowią: *Cinq-Mars* (1826) A. de Vigny, *La Chronique du règne de Charles IX* (1829) P. Merimee i *Notre Dame de Paris* (1831) Victor Hugo, który w ciągu XIX w. osiąga sławę i wpływ w całej Europie. W Niemczech A. Arnim, T. Fontane i Willibald Alexis (*Walladmor* (1825) i *Schloss Avalon* (1827)) przygotowują drogę powieści historycznej. W Polsce ze Scottem rywalizuje lub spleta się tradycja gawędy szlacheckiej. Pionierami są: J. U. Niemcewicz (*Dwaj panowie Sieciechowie* (1815) i *Jan z Tęczyna* (1825)), Klementyna Hoffmanowa (*Listy E. Rzeczyckiej* (1824) i *Dziennik Franciszki Krasińskiej*, 1825), F. Bernatowicz (*Pojata*, 1826), A. Bronikowski (*Mysza wieża*, 1827), F. Wężyk (*Władysław Łokietek*, 1828) i Z. Krasiński (*Władysław Herman*, 1830). W Rosji pod wpływem Scotta tworzy A. Puszkina (*Córka kapitana*, 1836), we Włoszech A. Manzoni (*I promessi sposi*, 1827), a w Holandii Van Lennep, Bosboom-Touissant i Van der Hoop pracują nad odrodzeniem literatury narodowej przez sięgnięcie do przeszłości.

W połowie XIX w. rozwija się technika narracji, rośnie wiedza historyczna, a jednocześnie *powieść historyczna* staje się narzędziem dyskusji i walki ideowej. W zakresie techniki dominuje A. Dumas (ojciec), tworząc cykle popularnych historycznych romansów przygodowych (z epoki *Trzech muszkieterów* (1844) i *Józefa Balsamo* (1848)), w których historia zostaje sprowadzona niemal wyłącznie do intrygi miłosno-politycznej. Oddziaływanie Dumasa znać nawet na dziełach późniejszych pisarzy tej miary, co H. Sienkiewicz i B. Prus (w *Faraonie*), a tym bardziej na mniejszych pisarzach, jak Emma Orczy w Anglii (cykl *The Scarlet Pimpernel* (1905) o rewolucji francuskiej). Jako przykłady pogłębionej wiedzy historycznej mogą służyć w Anglii *Henry Esmond* (1852) Thackeraya, we Francji *Salammbô* (1869) G. Flauberta i *Quatre-Vingt Treize* (1874) V. Hugo, w Polsce powieści J. I. Kraszewskiego, w Niemczech Wilhelm H. Riehla, opowiadania Gustawa Freytaga (*Die Ahnen* (1872—1888)) i Ekkehard (1862) Josefa W. Scheffela. W dziedzinie tendencji jako antykatoлицcy protestanci występują w Angli Charles Kingsley (*Hyppatia* (1853), *Westward Ho!* (1855)) i Charles Reade (*The Cloister and the Hearth*, 1861), jako znacznie późniejszy apologeta katolicyzmu pisze Robert H. Benson (*By What Authority* (1904), *The King's Achievement* (1905) i in.), w Polsce jako reakcyjny konserwatysta pisze Henryk Rzewuski (*Listopad*, 1845).

W drugiej połowie XIX w. coraz silniej dochodzi do głosu nie tylko realizm techniki, lecz także krytyczny realizm spojrzenia na historię, wyrażający się albo w epickim dystansie wobec historii, albo w ironicznym stosunku do niej. Przykładem pierwszego jest *Wojna i pokój* (1865—1869) Lwa Tołstoja, przykładem drugiego *Henry Esmond* (1852). Obaj pisarze potępiają wojnę. Zanim jednak dojdzie do powstania wielkich powieści epickich i dzieł ironistów

w krajach zagrożonych wynarodowieniem *powieść historyczna* dokonuje obrachunku z przeszłością, potępia błędy i chwali cnoty narodowe. Należą tutaj: Kraszewski, popularyzujący historię Polski w 29 powieściach napisanych do r. 1885 i w powieściach saskich, Walery Przyborski z podobnym cyklem młodzieżowym, Alois Jirásek w Czechach (*Psiogłowcy* (1884) *Wśród przodków* (1887—1890), *Mroki* (1914)) i Sienkiewicz piszący "ku pokrzepieniu serc" swego narodu *Trylogię* (1883—1888) i *Krzyżaków* (1887—1899). Sienkiewicz połączył tradycję Scotta i Dumasa z polskim patriotyzmem. Jest polskim pisarzem historycznym o sławie i wpływie światowym.

W drugim okresie powstały także godne uwagi odosobnione utwory o oryginalnej formie lub tematyce, jak powieść poemat historyczny Dickensa *Opowieść o dwóch miastach* (1859), powieść o formie eseistycznej Waltera Patara *Mariusz the Epicurean* (1885) i *Faraon* Prusa — wielka panorama cywilizacji starożytnego Wschodu, służąca głębokiej interpretacji życia, rozkwitu i upadku społeczeństw i państw.

W trzecim okresie, tj. w XX w., rozwija się nadal epicki i krytyczny realizm, tendencja do filozofowania na temat historii i zastosowanie nowoczesnej psychologii w przedstawianiu postaci historycznych.

W Anglii *powieść historyczna* kwitnie, ale głównie w postaci literatury dla dzieci i młodzieży. Jako lektura dla dorosłych nie jest popularna, być może dlatego, że pisma zawodowych historyków i biografów angielskich dzięki artystycznym walorom potrafią zastąpić powieść. Wyjątkiem o światowej sławie jest kontynuator krytyczno-ironicznego spojrzenia na historię, Robert Graves (*I, Claudius* oraz *Claudius the God*, 1934), piszący równocześnie z niemieckim historykiem ironistą, Lionem Feuchtwangerem, którego trylogia o wojnie rzymsko-żydowskiej (*Der jüdische Krieg*

(1932), *Die Söhne* (1935), *Der Tag wird kommen* (1936) zbliża czytelnikom starożytność dzięki zastosowaniu zupełnie nowoczesnego języka w dialogach i opisach.

Obok Feuchtwangera pisze w Niemczech Thomas Mann, autor cyklu opartego na psychologicznej analizie dziejów biblijnych patriarchów (*Die Geschichte Jakobs* (1933), *Joseph und seine Brüder* (1933), *Der junge Joseph* (1935), *Joseph in Ägypten* (1936), *Joseph der Ernährer* (1943)). I w tych dziełach widoczna jest ironia.

Do przedstawicieli katolickiego realizmu i psychologizmu w niemieckiej powieści historycznej należy Gertrud von le Fort (*Die Magdeburgische Hochzeit*, 1938).

W Polsce w XX w. powieść historyczna stanowi nadal sposób obrachunku z przeszłością, udzielając wskazówek dla teraźniejszości i przyszłości. Ta tendencja do aktualizacji oraz wysoką wartość artystyczną zapewniła jej ważną rolę poznawczą i polityczną. Element rozrywkowy jest tu zawsze podporządkowany poważniejszej, humanistycznej idei. Mimo osobistego zaangażowania polscy powieściopisarze są świetnymi epikami—realistami, którzy umieją — idąc śladami Tolstoja — pogodzić widzenie jednostek z przedstawieniem wielkich panoram dziejowych (S. Żeromski w *Popiołach* (1904), Z. Kossak w trylogii *Krzyżowcy* (1900), *Król trędowaty* (1900), *Bez oręża* (1900), A. Gołubiew w cyklu *Bolesław Chrobry* (1940—1955)). Polacy są również świetni w opisach batalistycznych i wojna stanowi częsty temat ich powieści. Również wybór epok i cywilizacji mają dość szeroki. Przykładem pisarza o wielkiej, ale nie wyjątkowej wiedzy w tym zakresie jest Teodor Parnicki (*Aecjusz ostatni Rzymianin* (1937), *Srebrne orły* (1943), *Zgoda narodów* (1955) i in.), który od *Nowej baśni* (1961—1965) wykazuje tendencje do tworzenia powieści historyczno-fantastycznej na kanwie kultury światowej.

W Rosji na dalszy rozwój powieści

historycznej wpłynęły dwa czynniki: artyzm i głębia *Wojny i pokoju*, książki, która stała się źródłem inspiracji europejskich epików historycznych, oraz Rewolucja Październikowa. Zarówno w *Piotrze I* (1929—1945) Aleksego N. Tolstoja, jak i w *Cichym Donie* (1934) M. Szołochowa widać podbudowane ideologią marksistowską dążenie do epickiego przedstawienia dziejów mas ludowych. Innym objawem, wynikającym po części z postawy marksistowskiej, a po części z ogólnej nowoczesnej tendencji, jest sięganie po bardzo niedawne tematy historyczne przez Ilję Erenburga w *Upadku Paryża* (1941—1942), powieści o latach 1938—1940, i w *Burzy* (1947), która też mówi o drugiej wojnie światowej.

Bibliografia: wydawnictwa encyklopedyczne: J. I. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York 1953; *Cassell's Encyclopaedia of Literature*, London 1953; Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1959; Laffond-Bompiani, *Dictionnaire universel des lettres*, Paris 1961; J. Nathan, *Encyclopédie de la littérature française*, Paris 1952; *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1958; *Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert*, Freiburg 1960; *Dizionario della letteratura contemporanea*, Luglio 1960; *Encyclopaedia Britannica*; książki i rozprawy: J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Wrocław 1966; M. Głowiński i in., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1967; A. Kettle, *An Introduction to the English Novel*, 1953; J. Nield, *Guide to the Best Historical Novels and Tales*, 1929; E. A. Baker, *Guide to Historical Fiction*, 1932; C. Firth, *Historical Novels*, 1929; A. T. Sheppard, *The Art and Practice of Historical Fiction*, 1930; H. Butterfield, *The Historical Novel*, 1924; J. Marriott, *English History in English Fiction*, 1940; R. du Moulin-Eckhart, *Der historische Roman in Deutschland und seine Entwicklung*, 1905; M.

Wehrli, *Der historische Roman, Versuch u. Übersicht*, „Helicon” 3: 1940; G. Lukács, *Der historische Roman*, 1955; W. Ostrowski, *Zagadnienie języka u Waltera Scotta*, *Rozprawy Komisji Językowej ŁTN*, t. 8; 1962; D. Davie, *The Heyday of Sir Walter Scott*, 1961; I. Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique*, 1898; H. Vissink, *Scott and His Influence on Dutch Literature*, 1922; J. Krzyżanowski, *Z dziejów walterskotyzmu polskiego*, „Przegląd Współczesny” 1932 nr 130; W. Ostrowski, *Walter Scott w Polsce 1816—1830*, *Zeszyty Naukowe U. Ł.*, Seria I, zesz. 29, 1963; W. Allen, *The English Novel*, 1958; S. D. Neill, *A Short History of the English Novel*, 1964; *Istorijsa ruskoi literatury*, t. 9 i 10; 1954—1956. Akademiya Nauk SSSR.

Witold Ostrowski

SENTIMENTAL NOVEL: (ang. powieść sentymentalna) rodzaj powieści w najwcześniejszej fazie rozwoju, którego pionierem był pisarz angielski Samuel Richardson (1689—1761), autor powieści w formie serii listów: *Pamela* (1740—1741), *Clarissa* (1747—1748) i *Sir Charles Grandison* (1753—1754). Dzięki formie wyznań osobistych w listach — autor wprowadził czytelnika w świat wewnętrznych przeżyć bohaterów (i bohaterek) oraz pozwalał mu śledzić akcję jakby w trakcie jej rozwoju, zwiększając w ten sposób osobiste zaangażowanie czytającego, zaś przez uproszczenie akcji do jednego romantycznego wątku miłosnego — główną uwagę skoncentrował na uczuciach, apelując równocześnie do uczuć czytelnika. Już pierwsza powieść Richardsons, *Pamela*, w której bohaterka drobniawo odmalowuje swoją rozterkę uczuć, miotanych między silnie wpojona, chociaż ciasną i powierchowną, purytańską moralnością a nieuświadomionym pociągami zmysłowymi i budzącą się miłością do uwodziciela — zaspokajała sentymentalne

upodobania epoki. W *Klarysie* sentymentalizm osiąga szczyt, gdy autor, przeprowadziwszy swoją bohaterkę przez wszystkie cierpienia moralne zawiedzionej miłości w połączeniu z utratą czci niewieściej, każe jej przygotowywać się na śmierć i umierać przez ok. 1/3 ośmiotomowej powieści. Wzruszająca historia cnotliwej a nieszczęśliwej Klarysy, wyiskając łyżę z oczu czytelników, miała na celu umoralnianie ich poprzez obudzenie i rozwijanie wzniosłych uczuć. Purytański sentymentalizm powieści Richardsona jest także w dużej mierze odbiciem współczesnych poglądów filozoficznych, reprezentowanych przez takich myślicieli, jak Shaftesbury, Hutcheson i biskup Butler, według których nie sądy, ale uczucia są źródłem moralności. Pogląd rozwinięty w filozofii Dawida Hume'a, że poczucie sprawiedliwości i życzliwości dla innych są uczuciami wrodzonymi człowiekowi, oraz optymistyczne twierdzenie Jana Jakuba Rousseau, że człowiek jest z natury dobry, kształtowały — obok przykładu Richardsona — dalszy rozwój powieści sentymentalnej.

Sentymentalizm, wynikający z przesłanek filozoficznych, a wyrażający się w przekonaniu, że „dobre serce” i szczodrość są największymi cnotami i mogą nawet okupić wiele słabostek, znajdujemy w przedstawieniu takich postaci, jak proboszcz Adams czy dziedzic Allworthy — a nawet sam Tom Jones — w powieściach Henryka Fieldinga (1707—1754). W tym sensie postacią sentymentalną *par excellence* jest tytułowy bohater powieści Oliviera Goldsmitha (1728—1774), *The Vicar of Wakefield* (Pleban z Wakefieldu, 1766). Dr Primrose jest ucieleśnieniem prostodusznej dobroci i łatwowiernej życzliwości. Czułość i tkliwość, łatwo rozpliwające się we łzach, podniesione są w jego domu do rangi zasady rządzącej całym życiem rodzinnym i promieniują stąd na wszystkich, którzy znajdują się w jego zasięgu.

Wśród przedstawicieli powieści senty-

mentalnej w Anglii ważne miejsce zajmuje Laurence Sterne (1713—1768), dla którego sentymentalizm oznacza czułość, tj. świadomie kultywowaną wrażliwość na najdrobniejsze bodźce emocjonalne, i towarzyszącą jej szczególną przyjemność wypływającą ze wzruszenia. Czułość ta stanowi jedyny możliwy pomost między odrębnymi i zamkniętymi w sobie światami świadomości odrębnych jednostek, a zatem ma znaczenie moralne, bo, umożliwiając wczucie się w sytuację innych, skłania do życzliwości, a równocześnie wyostreza swoiste poczucie humoru. Sentymentalizm i humor składają się na ogólny ton autora w *Trystamie Shandy* (1759—1767). W drugiej jego powieści, *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768), sentymentalizm Sterne'a nabiera cech uczuciowego ekshibicjonizmu w popisywaniu się własną szlachetnością i zdolnością do współczucia. Stosując daleko posuniętą metodę introspekcji, autor jakby z lubością przygląda się własnej jaźni. Świat powieści Sterne'a to przede wszystkim wewnętrzny świat jego świadomości, który powstał na drodze swobodnej asocjacji myśli. Pod tym względem można uważać Sterne'a za odległego prekursora powieści psychologicznej "strumienia świadomości". Powieść sentymentalna XVIII w. zarówno w wersji Richardsona, jak i Sterne'a położyła zatem podwaliny pod rozwój współczesnej powieści psychologicznej.

Sterne miał także swoich bezpośrednich naśladowców, których najwybitniejszym przedstawicielem był Henryk Mackenzie (1745—1831). Jego pierwsza powieść, *The Man of Feeling* (Człowiek uczuciowy, 1771), była zamierzonym naśladownictwem *Podróży sentymentalnej*, chociaż widać w niej też wyraźny wpływ Rousseau. Po niej nastąpiły *The Man of the World* (Człowiek światowy, 1773) i *Julie de Roubigné* (1777), łzawa historia w formie listów, w której autor nawraca do tradycji powieści Richardsona. Wpływ Richardsona oddziałwał także na rozwój powieści w innych krajach

Europy. We Francji wszystkie powieści Richardsona ukazały się bardzo szybko w tłumaczeniu Prévosta: *Pamela* w 1742, *Klarysa* w 1751, *Grandison* w 1755—1758, i natychmiast zdobyły wielką popularność. Wielbicielem talentu Richardsona był Rousseau, który do swojej powieści *Nowa Heloiza* (1761) przejął od niego formę serii listów. Podobnie jak w *Klarysie* śmierć bohaterki jest ukoronowaniem tragicznych i łzawych dziejów miłości.

W Niemczech naśladowcą Richardsona był Gellert, autor powieści *Das Leben der schwedischen Gräfin von G.* (1746) oraz tłumacz *Pameli* i *Grandisona*. Za przykładem Gellerta poszli Hermes w *Geschichte der Miss Fanny Wilkes* (1766) i Sophie La Rosche w *Geschichte des Fräulein von Starheim* (1771), lecz największym osiągnięciem i najbardziej wpływową niemiecką powieścią sentymentalną były *Cierpienia młodego Wertera*, napisane w 1774 przez Goethego pod wpływem lektury *Nowej Heloizy*.

Pod wpływem zarówno powieści Rousseau, jak i Goethego powieść sentymentalna przeszczepiona została do innych literatur europejskich, m.in. do polskiej. Na początku XIX w. powstały w Polsce takie powieści, jak Kropińskiego *Julia i Adolf*, czyli *nadzwyczajna miłość dwojga kochanków* (1810), Bernatowicza *Nierozsądne śluby*, *Listy dwojga kochanków na brzegach Wistły mieszkających* (1820) i najbardziej znana *Malwina*, czyli *domyślność serca Marii Czartoryskiej* (1816).

Bibliografia: E. A. Baker, *The History of the English Novel*, t. 4 i 5, London 1929 etc.; E. Légouis, E. L. Cazamian, *A History of English Literature*, London 1947, cz. 2, ks. 3, rozdz. 3: "The Novel of Sentiment"; *Cambridge History of English Literature*, t. 10, rozdz. I, III i IX; D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, London 1960, t. 2, rozdz. 4; I. Watt, *The Rise of the Novel*, London 1957.

Halina Biedrzycka