

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

Kontynuujemy nasz przegląd różnych typów powieści. Zestaw w bieżącym numerze opiera się na materiale angielskim, francuskim i polskim. Można tu zaobserwować wielką plastyczność powieści jako gatunku. Kształtuje ją podłoże kulturowe określonej literatury narodowej, ale jakże łatwo staje się ono gatunkiem o zasięgu międzynarodowym! Jak łatwo z kolei, zapożyczona z obcej literatury, staje się odmianą narodową, ściśle związaną z problemami nowego rodowiska! Ile pracy badawczej wymaga jeszcze zagadnienie zapożyczenia, gdy uważnie czytamy artykuły o powieści regionalnej w Anglii i we Francji! Czy to, co nazywamy zapożyczeniem, zawsze nazywamy tak słusznie?

Zapoczątkowana jako odrębny typ, powieść potrafi rozwijać się przez całe pokolenia albo zakończyć byt w ciągu kilkunastu lat, jeśli impuls twórczy wypłynął z błażej tematyki dyktowanej przez przejściową modę. I jeszcze jedno: hasło *serial novel* wzbogaca naszą wiedzę o ciekawe zjawisko. Okazuje się, że czysto techniczne warunki, w których powieść powstaje, mogą wpłynąć na kształtowanie się kompozycji. I tutaj, jak zawsze, powieść jest tworem silnie uwarunkowanym społecznie.

Redakcja

DOUBLE-DECKER zob. **SERIAL NOVEL**

MAGAZINE SERIAL zob. **SERIAL NOVEL**

PART ISSUE zob. **SERIAL NOVEL**

POWIEŚĆ TENDENCYJNA: (pol.) jest nazwą odnoszoną do utworów powieściowych należących do literatury polskiej drugiej połowy XIX w., a ukształtowanych na gruncie koncepcji pozytywizmu i mających spełniać jego założenia. Powieści te uwarunkowane są

w jednakowej mierze przez krytykę literacką okresu, która była wykładnią określonej sytuacji historycznej w Polsce — a więc przez program rodzimy, jak i przez model powieści francuskiej (o którym dalej) przeszczepiony na grunt polski. Prototypu tej powieści należy szukać we francuskim *roman à thèse*. *Roman à thèse* miał swoje bezpośrednie źródła: ideowe w *pièce à thèse*, ideowe i konstrukcyjne w *roman idéaliste* i w *roman de passion*.

Dążenia ku reformie sytuacji społecznej

czno-obyczajowej we Francji XIX w. skierowały francuskich pisarzy do przeniesienia tej problematyki już to na scenę, już to do powieści. Jak stwierdzają francuscy historycy literatury, twórców ówczesnej komedii społecznej nie zadowalało już pisanie satyry i piętnowanie zła społecznego poprzez drwinę. Uznali oni za słuszne formułowanie skarg i żalów, które by bezpośrednio ze sceny i w sposób niedwuznaczny docierały do widza. Droga znacznych uproszczeń konstrukcyjnych — dla wyrażenia jednoznacznego sensu — powstawały sztuki zniekształcające w rezultacie rzeczywistość. Zachodziło wskutek tego zjawisko paradoksalne, polegające na tworzeniu „abstrakcyjnych” dramatów „wypierzanych” z życia, obliczonych na doraźne i niewątpliwe przekonanie widza o słuszności problemów w nich postawionych, dramatów, które przestawały wzruszać odbiorcę. Do *pièces à thèse* należały utwory B. Hervieu, E. Brieux, Th. Barrière'a, niektóre A. Dumasa, E. Augiera, O. Feuilletta, J. Sandeau.

Związek *roman à thèse* z *pièce à thèse* ma charakter nie tylko tematyczno-problemowy (krytyki społeczno-obyczajowej), ale i genetyczny w tym znaczeniu, że niektóre *romans à thèse* były przerabiane na *pièces à thèse* lub odwrotnie: z *pièces à thèse* powstawały *romans à thèse* (np. J. Sandeau).

Cechą o wadze podstawowej dla poetyki *roman à thèse* (a w pewnej mierze i dla *roman idéaliste*) i dla *powieści tendencyjnej* jest zasada przekazywania odbiorcy środkami teatralnymi lub literackimi tezy o charakterze publicystycznym, informującej o aktualnych kryzysach i konfliktach społecznych i o sposobie działania — reformie. Tego typu utwory powieściowe były jak gdyby literackimi reportażami, obliczonymi na szybkie i skuteczne działanie dzięki jednoznacznej, a więc ideologicznie bezspornej treści. Wśród wielu innych uproszczeń konstrukcyjnych zwraca w nich uwagę oparcie akcji na tzw. czarnych

i białych charakterach. Owe „białe” charakterzy w wypadku *roman à thèse* i w *powieści tendencyjnej* pochodzą z *roman idéaliste* (G. Sand), co niemało zaważyło na normatywnym charakterze *powieści tendencyjnej*. Sentymentalny charakter świata przedstawionego wywodzi się w znacznej mierze z lirycznych cech powieści Aurory de Dudevant (np. *Indiana*, *La petite Fadette* itp.). Nie odbiegają od tej manieri powieści G. Ohneta (*Chant du cygne*). Powieści te mimo powodzenia były przedmiotem częstej krytyki.

Zważywszy normatywny charakter *roman à thèse* i *powieści tendencyjnej* łatwo dostrzec, że w krytyce literackiej tej epoki pośród formułowania postulatów wskazujących zadania ideowe literatury powieściowej oraz jej tematykę i konstrukcję ma miejsce częste przywoływanie wzorów francuskich, a wśród tych najczęściej pojawiają się powieści G. Sand i E. Sue oraz komedie Augiera i Dumasa. Szczególnie powieści p. Sand zdawały się w mniemaniu pozytywistów wcielać najistotniejsze idee programu. Program to — oczywiście — różny od treści reform proponowanych przez pisarzy francuskich. Ale istotna cecha jest im wspólna, mianowicie idee reformatorskie, a nie rewolucyjne. I choć G. Sand wyraziła nawet aprobatę dla idei wywołania rewolucji przez klasy upośledzone, to jednak w twórczości swojej dała wyraz akceptacji raczej poglądów bliższych utopijnemu socjalizmowi.

Wśród problemów postawionych w powieściach przez G. Sand zwracają uwagę analogiczne do problemów występujących w powieściach E. Orzeszkowej, jak np. problem krzywdy społecznej, problem upośledzonej pozycji kobiety w społeczeństwie (por. *Valentine*, *Lélia* i *Marta*), problem kultu i apoteozy reprezentantów klas upośledzonych i problem wyzysku społecznego ze strony klas posiadających (por. *Le Compagnon du tour de France*, *Horace*, *Consuelo* i *Nad Niemnem*, *Z różnych sfer*, *Cham*). Współ-

ne u obu pisarek jest także rozczarowanie (u Orzeszkowej — do programu pozytywistycznego, u G. Sand wobec faktu restauracji cesarstwa po 1848 r.), powodujące powrót Orzeszkowej do spraw wsi (Niziny), a u G. Sand — przejście do twórczości lirycznej i pamiętnikarskiej.

Obok G. Sand przedstawicielami *roman idéaliste* i *roman à thèse* byli: G. Ohnet, J. Janin, O. Feuillet, G. Brunet. Do autorów cytowanych przez polską krytykę pozytywistyczną należeli głównie J. Janin (*Bibliophil*), spośród konkretnych utworów: *Tajemnice Paryża*, *Żyd, wieczny tulacz* E. Sue oraz *Pracownicy morza* W. Hugo.

Do klasycznych powieści tendencyjnych należą: *dzieci bez jutra* i *Dzieje ideału* J. Zacharyasiewicza, *Los-Opiekun* A. Niewiarowskiego, *Duch i krew* A. Piłgusa, *Brat i siostra* i *Na włóczędże* J. K. Gregorowicza, *Niecnota* M. Sadowskiej, *U ogniska* Niedźwiedzkiego, *Błędne ogniki* Rawity, *Hinda* i *Życie za marzenia* W. Przyborowskiego, *Żydówka* Bałuckiego, *Emancypowana* i *Po ciemku* T. T. Jeża, *Morituri*, *Resurrecturi* i *Szalona* J. I. Kraszewskiego, *Pan Graba* Orzeszkowej itp. Powieści te P. Chmielowski oceniał z pozycji ideowych pozytywizmu raczej ujemnie, jako nie spełniające wymagań artyzmu.

Jest rzeczą znamioną, że powieść tendencyjna kształtowała się przede wszystkim w oparciu o krytykę, której zadaniem było stworzenie wzorca tej powieści. Często wypowiadali się na ten temat tacy jej twórcy, jak np. Orzeszkowa czy Zacharyasiewicz. Jako podstawowe zadania dla literatury ówczesnej stawiano przejście od poezji do powieściopisarstwa, związanie go z aktualną problematyką społeczną w formowaniu i propagowaniu zadań określanych przez program pozytywizmu (szerzenie oświaty, praca organiczna, emancypacja kobiet itp.), apoteozę bohaterów wzorcowych, postulowanie rozwiązywania konfliktów społecznych przedstawianych w powieści

za pomocą środków prakseologii pozytywistycznej, maksymalnie pełne i szczegółowe kształtowanie obrazu postaci, pokazywanie ich w działaniu i w sytuacjach.

Drugim znamionym faktem w formowaniu powieści tendencyjnej było asymilowanie modelu *roman idéaliste* i *roman à thèse* i przyjmowanie ich za „dobrą monetę”.

A zatem w kształtowaniu powieści tendencyjnej decydowały trzy czynniki: 1. program ideowy, skonstruowany na gruncie Taine'owskiej estetyki organicznej i socjologicznych teorii Comte'a, 2. wypracowany przez krytykę literacką schemat poetyki powieściowej, dla utworzenia którego 3. wykorzystano importowany schemat — *roman à thèse*.

Bibliografia: J. Baculewski, J. Kulczycka-Saloni, *Historiografia polskiego pozytywizmu*, Warszawa 1951; S. Baczyński, *Losy romansu*, Warszawa 1927; J. Bédier, P. Hazard, *Histoire de la littérature française*, t. 2, Paris 1924; F. Bogacki, *Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa*, „Przegl. Tyg.” 1871, nr 22-38; J. Brandes, *Główne prądy literatury XIX stulecia*, t. 1-4, Warszawa 1882; N. Braunschwig, *La littérature française contemporaine*, Paris 1955; P. Chmielowski, *Nasi powieściopisarze*, Kraków 1887; P. Chmielowski, *Utylitaryzm w powieści*, „Niwa” 1872, nr 15; R. Doumic, *George Sand*, Paris 1909; K. Kaszewski, *Nowe studia estetyczne. Pozytywizm, jego metoda i następstwa* [b. m. i r. w.]; J. I. Kraszewski, *Gawędy o literaturze i sztuce*, Lwów 1857; F. Krupiński, *Szkoła pozytywna* [b. m. w.] 1868; J. Kulczycka-Saloni, *Krytyka literacka okresu pozytywizmu* (maszynopis); W. H. Lewestam, *Obraz najnowszego ruchu literackiego w Polsce*, Warszawa 1859; M. Mann, *Rozwój powieści polskiej od r. 1831 do naszych czasów*, Enc. pol. XII; J. Ochrowicz, *Wstęp i pogląd na filozofię pozytywną*, Warszawa 1872; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad po-*

wieścią, „Gaz. Pol.” 1866, nr 285-286; 288; E. Orzeszkowa, H. Sienkiewicz, B. Prus, *O literaturze*, Warszawa 1956; *Pozytywizm*, t. 1-2, Warszawa 1950; B. Prus, *Korespondencja z Warszawy*, „Kraj” 1885, nr 8, 16; 1887, nr 26; 1886, nr 44; B. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej*, „Kurier Codz.” 1896, nr 308-316; M. Rzętkowski (Florian), *Pogadanka o rzeczach literackich i artystycznych* [b. m. w.] 1871; L. Siemieński, *Przegląd piśmiennictwa*, „Czas”. Dod. mies. 1858, t. 9, s. 145; S. Skwarczyńska, *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, Łódź 1948; L. Sowiński, *Wstęp do przeglądu literatury*, „Wieniec” 1872, nr 1; K. Szajnocha, *Droga prostoty*, „Dz. Lit.” 1852, nr 16; J. Szczepański, *Pozytywizm i socjologia A. Comte’a*, „Przegl. Nauk Hist. i Społ.” 1950, t. 1, s. 209-262; A. Świętochowski, *Pasążyty literackie*, „Przegl. Tyg.” 1871, nr 29; H. Taine, *Filozofia sztuki*, Lwów 1911; A. Wiślicki, *Groch o ścianę*, „Przegl. Tyg.” 1857, nr 49; K. Wóycicki, *Walka na Parnasie i o Parnas*, Warszawa 1928; J. Zacharyasiewicz, *Bohaterowie i bohaterki w powieści*. *Studia. Pam. Nauk., Lit. i Art.* 1867, t. 1, s. 437-491.

Teresa Cieślukowska

REGIONAL NOVEL: (ang. „powieść regionalna”), zwana także *local colour novel* („powieść o kolorycie lokalnym”), a w wypadkach kiedy występuje w niej walka człowieka z przyrodą, określana jako *novel of the soil* („powieść o ziemi”). Jest to typ powieści, w której dominującym elementem struktury świata fikcji jest niepowtarzalny, w zasadzie rzeczywiste tło przestrzenne, wpływające na kształtowanie się związanych z nim postaci, ich problemów życiowych i akcji. Indywidualność i niepowtarzalność tła odróżnia powieść regionalną od powieści o życiu prowincjonalnym. Jego rzeczywiste istnienie wa-

runkuje realistyczną na ogół technikę przedstawienia, choć może również wprowadzać elementy romantyczne, ponieważ autor powieści regionalnej jest często zafascynowany regionem, jego atmosferą, swoistym pięknem, grozą lub osobliwością, które stara się odtworzyć silniej działając na wyobraźnię i uczucia. Powieść regionalna zakłada również w pewnym stopniu istnienie odrębnej lokalnej kultury i tradycji, dlatego przeważnie przedstawia typ życia społecznego nie dotkniętego przez cywilizację tzw. wielkiego świata — życie w odosobnionym regionie górskim, nadmorskim, puszczańskim lub w miasteczku o charakterystycznym stylu życia, choć regionem może być także okręg przemysłowy. Osią akcji powieści regionalnej bywa często konflikt między dawną tradycją a wpływami nowego, lepszego lub gorszego sposobu życia społecznego, wdzierającego się do regionu z zewnątrz. W wyniku tego i innych okoliczności powieść regionalna ma dość wyraźnie określone tło czasowe, co łączy ją z powieścią historyczną. Bywają też powieści historyczno-regionalne, jak np. *Lorna Doone* (1869) Richarda Blackmore z podtytułem „romans o Exmoor”.

Powieść regionalna zwykle zawiera wiele folkloru i stara się przekazać w dialogu albo — rzadziej — w języku opowiadania cechy dialektu używanego w przedstawianym regionie.

Początków powieści regionalnej w Europie należy szukać w pierwszej połowie XIX w., kiedy wytworzyła się dosyć jednolita kultura wielkomiejska i narastało poczucie odrębności narodowej i lokalnej. Powieści z elementami regionalnymi można jednak spotkać już w drugiej połowie XVIII w. Za przykład może służyć książka Tobiasza Smolletta *The Expedition of Humphry Clinker* (1771), w której w czasie podróży pewnej rodziny autor kontrastuje życie w Bath i w Londynie, w Anglii i w Szkocji, w Edynburgu i na szkockich Wyżynach. Za twórczynię powieści regionalnej w

Anglii i za autorkę, która dała impuls do tego rodzaju twórczości pisarzom irlandzkim, szkockim i innym (np. Turgeniewowi), uznaje się Marię Edgeworth (1767 — 1849), anglo-irlandzką ziemiankę, którą patriotyzm irlandzki skłonił do powieściowego przedstawienia całości problemów życia społecznego w Irlandii dla pozyskania życzliwej współpracy Anglików i irlandzkich ziemian w dziedzinie poprawy warunków i stosunków. Jej najbardziej charakterystyczną powieścią irlandzką jest *Castle Rackrent* (*Zamek Drzyjczyńsz*, 1800). *Ennui* (*Nuda*, 1809), *The Absentee* (*Absenteista*, 1812) i *Ormond* (1817) rozszerzają problematykę regionalną.

Wśród szkockich naśladowców M. Edgeworth — kronikarzy rodzimej obyczajowości — trzeba wymienić Susan Ferrier, autorkę *Marriage* (*Małżeństwa*, 1818), i Johna Galta, autora *The Annals of the Parish* (*Roczników parafialnych*, 1821), i *The Entail* (*Majoratu*, 1823) — kronik przemian przemysłowych i sagi rodzinnej na szkockiej prowincji, którym drogę na wydawniczy rynek otworzyło powodzenie W. Scotta. Powieści M. Edgeworth skłoniły autora *Waverleya* (1814) do przedstawienia problemów czysto szkockich już w tej pierwszej jego powieści, ale była to powieść historyczna. Natomiast *Guy Mannering* (1815) i *St Ronan's Well* (*Zdrój św. Ronana*, 1823) są niewątpliwie powieściami regionalnymi, w których czytelnicy rozpoznali określone miejscowości. Najbardziej organicznie regionalne są jednak krótkie powieści Scotta, *The Highland Widow* (*Wdowa po góralu*) i *Two Drovers* (*Dwaj handlarze bydła*), wydane w tomie pt. *The Chronicles of the Canongate* (*Kroniki Canongate*, 1827). Motywacja występujących w nich charakterów jest nierozzerwalnie związana z uwarunkowaniami regionu i prowadzi do tragicznej w skutkach akcji.

Podobne scalenie wewnętrzne cechuje romantyczno-realistyczną powieść Emily Brontë, *Wuthering Heights* (*Wichrowe*

wzgórza, 1847). Jest to wieloaspektowa powieść najwyższej rangi, w której miłość i nienawiść ludzka są społecznie ukształtowane przez wiernie odtworzone warunki życia w Yorkshire. Jest jednak w tej powieści coś więcej. Bohaterowie są zdeterminowani psychologicznie i ontologicznie przez siły natury manifestujące się w przyrodzie tego regionu w postaci konfliktu między żywiołem łagodnej ciszy dolin i dzikiej energii wyżyn. Dzięki temu postacie *Wichrowych wzgórz* są nie tylko ludźmi regionu, lecz także wyrazem odwiecznych sił Natury. Choć powieść tę rzadko nazywa się regionalną, regionalizm osiąga w niej pewnego rodzaju wymiary kosmiczne, co w późniejszej powieści angielskiej występuje tylko u Hardy'ego w *The Return of the Native* (*Powrocie do rodzinnych stron*, 1878).

W powieści Elizabeth Gaskell *Cranford* (1853) pojawia się po raz pierwszy w angielskiej powieści regionalnej pełny obraz życia miasteczka, które wskutek bliskości uprzemysłowionego miasta-oblżyma stało się gniazdem zubożałych starych panien, dzielnie starających się utrzymać na powierzchni. Autorka umyślnie uniknęła wysunięcia na pierwszy plan wątków indywidualnych żywotów, aby stworzyć zabawny i melancholijny obraz całości — rzeczywistej miejscowości Knutsford pozbawionej materialnych podstaw bytowania przez Manchester.

Dwa lata później nowy wkład w rozwój powieści regionalnej wniósł Anthony Trollope, wydając książkę *The Warden* (*Kurator*, 1855), otwierającą cykl sześciu pełnych humoru „kronik hrabstwa Barse” stanowiących komediową panoramę życia duchowieństwa anglikańskiej diecezji w fikcyjnym ziemiańskim regionie o cechach południowej Anglii, której wówczas nie dotknęła jeszcze wyraźnie rewolucja przemysłowa. Barchester, stolica tego hrabstwa, jest syntezą cech miast katedralnych Salisbury, Winchester i Wells, a cała kraina Barse została drobniawo rozplanowana i zaludniona po-

staciami przechodzącymi z powieści do powieści w obrębie cyklu. Powieści Trollope'a są bardzo bliskie powieści o życiu prowincji. Jednak mimo swego syntetycznego charakteru świat Barsetshire jest tak zindywidualizowany jako całość, że nigdy nie mylono go z innymi rolniczymi krainami Anglii.

W podobny sposób stworzył swój Wessex Thomas Hardy, wcielając weń hrabstwa Dorset, Devon, Somerset, Wiltshire i Hampshire, wyznaczając w swoich powieściach całą mapę miast, miasteczek, rzek i pustkowi o nowych nazwach i nieco odmiennych, ale rozpoznawalnych cechach rzeczywistej topografii oraz — odmiennie od Trollope'a — wyposażając Wessex w autentyczną historię sięgającą czasów rzymskich i w bogate skarby autentycznego folkloru. W przeciwieństwie też do Trollope'a nie przenosił osób z utworu do utworu i nie wydobyl z regionu atmosfery słońca i pogody. Nawijając jakby do E. Brontë, Hardy uczynił swój region teatrem dramatycznego, a nawet tragicznego starcia się starej kultury rolniczej i nowej kultury uprzemysłowionych miast północy. Powieści Hardy'ego nie są jednak tylko regionalne. Zasadniczym ich tematem jest wzajemne oddziaływanie na siebie charakteru i otoczenia, mają więc także aspekt psychologiczny i społeczny. Otoczenie jednak jednostki stanowi właśnie określony region. Najważniejsze powieści Hardy'ego to *Far from the Madding Crowd* (Z dala od zgiełku, 1874), *The Return of the Native* (Powrót do rodzinnych stron, 1878), *The Mayor of Casterbridge* (Burmistrz Casterbridge, 1886), *The Woodlanders* (Leśnicy, 1887) i *Tess of the d'Urbervilles* (Tessa d'Urberville, 1891). Choć nie zostały one zamierzone jako cykl, wraz z innymi powieściami i opowiadaniem Hardy'ego posiadają to samo szczegółowo przedstawione rzeczywiste tło regionalne i w tym sensie, jako kronikę zbiorowego życia regionu, można je traktować jako cykl. Zewnętrznym znakiem tego faktu jest ta sama mapa

Wessexu dołączona do każdej z tych powieści w klasycznych wydaniach tego autora. Jako całość a) przedstawiają one bogato i autentycznie udokumentowaną geograficznie, historycznie i folklor poludniowo-zachodniej Anglii; b) starają się ukazać powiązanie między tłem, zwyczajami i zatrudnieniem ludności Wessexu a rozwojem akcji; c) ukazują tragiczny rozwój tej akcji jako wzajemne oddziaływanie charakterów i otoczenia; d) przedstawiają konflikt między regionem a dalej posuniętym w rozwoju światem zewnętrznym jako zjawisko historyczne, uwarunkowane obiektywną koniecznością, a tragiczne w jednostkowych sytuacjach wskutek nienadążania świadomości ludzkiej za zmianami społecznymi; e) w niektórych wypadkach przyroda Wessexu odgrywa w nich symboliczną rolę Natury, obojętnej lub wrogiej względem człowieka i wiecznotrwalej w porównaniu z jego przemijającym bytem.

Wieloplanowość i głębia powieści Hardy'ego nadały powieści regionalnej w Anglii wysoką rangę artystyczną. Podsunęły one wzory następcom pisarza, którymi byli: Arthur Quiller Couch (dla Kornwalii), Eden Phillpotts (dla Devonu), Sheila Kaye Smith (dla Sussexu) i Mary Webb (dla Shropshire). Natomiast Arnold Bennett poszedł odmienną drogą, odtwarzając życie przemysłowego regionu Pięciu Miast „okręgu garncarskiego” (*Pottery District*) północnej Anglii w powieściach takich, jak *Anna of the Five Towns* (Anna z Pięciu Miast, 1901), *Old Wives' Tale* (Dwie siostry, 1908) i *Clayhanger* (1910). Niepowtarzalne cechy regionu — wielomiasto, przemysł ceramiczny, drapieżne środowisko kapitalistyczne pochodzenia robotniczego, nominalny metodyzm i partykularz kulturalny wyraźnie odgraniczają utwory Bennetta od powieści prowincjonalnej i od powieści o problematyce przemysłowej (jak np. *Gwiazdy patrzą na nas* A. J. Cronina). Mimo że Dickens nie był pisarzem regionalnym w ścisłym znaczeniu, twórczość regionalna Bennetta została przygotowa-

na przez jego powieści o akcji zlokalizowanej w Londynie, bardzo plastycznie ukazany regionie miejskim. Także *Hard Times* (Ciężkie czasy, 1854) tego pisarza były utworem o tle podobnym do tła Pięciu Miast.

Bibliografia: prócz wymienionych w tekście utworów i odpowiednich ich opracowań w monografiach dotyczących ich autorów: E. A. Baker, *The History of the English Novel*, London 1934; W. Allen, *The English Novel*, Harmondsworth 1958; S. D. Neill, *A Short History of the English Novel*, New York — London 1964; M. Zieliński, *Maria Edgeworth i Walter Scott*, [w:] Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Seria I, z. 48, Łódź 1967; J. I. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York 1953; A. F. Scott, *Current Literary Terms*, New York 1967.

Witold Ostrowski

ROMAN PERSONNEL: powstanie tego gatunku wiąże krytyka francuska z epoką romantyzmu, romantyzm bowiem, czyniąc z osobowości ludzkiej zasadniczy temat literatury, faworyzował tę właśnie formę ekspresji. Choć jej istota rodzajowa od dawna nie uchodziła uwagi krytyków, do dziś dnia określa się ją jeszcze innymi terminami (*roman individualiste*, *roman de l'individu*, *roman intime*, *roman lyrique*, *roman sentimental*, najczęściej *roman autobiographique*) bądź stosuje się zwroty omowne (*oeuvre autobiographique*, *récit autobiographique* lub po prostu: *autobiographie*) odpowiadające tym samym pojęciom. Jako przykłady wymienia się zazwyczaj René Chateaubrianda, Delfinę i Korynnę pani de Staël, Obermanna Sénancoura, Adolfa B. Constant, *Spowiedź dziecięcia wieku* Musseta, *Volupté* Sainte-Beuve'a, *Lelię i Indianę* pani G. Sand oraz *Dominika Fromentina*, ale równocześnie podkreśla się mocno autobiograficzny podkład niektórych powieści A. de Vigny, V. Hugo,

Stendhala i Balzaca. Odmienność rodzaju tych tekstów przemawia zarówno przeciw zaliczeniu ich do tej samej kategorii, jak i przeciw utożsamianiu powieści autobiograficznej z *roman personnel*.

„Nous sommes persuadés — pisał Chateaubriand w *Geniuszu chrześcijaństwa* — que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages. On ne peint bien que son propre coeur, en l'attribuant à un autre, et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs”. Dla pani de Staël „l'histoire de chacun est, à quelques modifications près, un roman assez semblable à ceux qu'on imprime, et les souvenirs personnels tiennent souvent à cet égard lieu d'invention” (*De l'Allemagne*).

Uwagi te, raczej miarodajne dla teorii gatunku, bo piórem jego pierwszych twórców skreślone, upoważniają więc, by widzieć w *roman personnel* powieść o fabule transponującej dowolnie losy autora, bądź nawet zupełnie fikcyjnej — ale zawsze przepojonej autentyzmem przeżyć, wspomnień, myśli i problemów typowych dla jego życia wewnętrznego, a więc zawsze bardzo „osobistej”, „intymnej” i „liycznej”.

Chateaubriand wyselekcjonował więc i zmodyfikował w *Reném* fakty autobiograficzne, ale dając bohaterowi swoje rysy psychiczne (z pewnego przynajmniej okresu), stworzył równocześnie obraz człowieka dręczonego romantyczną „chorobą wieku”. Delfina i Korynna pani de Staël są „osobiste” przez typowość sytuacji bohaterki, kobiety niezależnej, skłóconej z poglądami społecznymi i moralnymi otoczenia, wybijającej się ponad przeciętność i strata osobistego szczęścia płacącej za niezależność i sławę — równocześnie są one manifestem romantycznego indywidualizmu i obrazem konfliktu romantycznej jednostki wyjątkowej z niezrozumieniem lub wrogością otoczenia. Indiana, Walentyna i Lelia nie przeżywają losów pani G. Sand, ale wyrażają jej protesty przeciw przesądom,

manifestują jej apotezę miłości i jej osobiste rozczarowania. Choć stanowią preludium do późniejszych romansów społecznych, te *romans passionnels*, jak je niektórzy nazywają, są tak samo osobiste, jak zdecydowanie autobiograficzne *Elle et lui*, *Lettres d'un voyageur* i *Journal intime*. Podobnie charakter romansu osobistego ma *Obermann*, luźny dziennik osobistych refleksyj autora, stanowiący rodzaj dziennika filozoficznego, reprezentatywna dla romantycznej poezji wyznań *Spowiedź dziecięcia wieku* Musseta, *Confidences* czy *Nouvelles Confidences* Lamartine'a jak i *Adolf Constanta*, bądź *Volupté* Sainte-Beuve'a, transponujące prawdę autobiograficzną i podporządkujące ją wymogom kompozycji powieściowej.

Forma wypowiedzi jest więc dla *roman personnel* sprawą drugorzędną: tok relacji powieściowej lub forma listu, bezpośrednia wypowiedź w kategorii pierwszej osoby i identyfikacja autora z podmiotem mówiącym bądź możliwość ukrycia się autora pod maską wymyślonych postaci, co szczególnie zbliża ten gatunek do powieści psychologicznej.

Cechą wyróżniającą romans osobisty jest stopień zawartego w tekście liryzmu, ale że osobowość twórcy w najrozmaitszy sposób może wyrazić się w dziele, rozpoznaje się Alfreda de Vigny w ryszach jego *Cinq-Marsa*, bohatera powieści historycznej, Stendhal każe wyżywać swym bohaterom własne potencjalne metamorfozy, Balzac nie stroni od rodzaju *souvenirs d'enfance*, zapoczątkowanego przez J. J. Rousseau, ale który Chateaubriandowi najwięcej zawdzięcza.

Skoro rzeczywistość rodzajową *romansu* osobistego odnaleźć można w innych gatunkach powieści, nie nie wyklucza jego przerzutów poza epokę romantyczną; równocześnie wskazuje to, iż jego źródła szukać można dalej niż w *Nowej Heloizie* czy *Wyznaniach* J. J. Rousseau; wyprzedzają go również w czasie takie teksty, jak *Angoisses douloureuses* Helisenny de Crenne, *romanse* pani de

La Fayette lub *Manon Lescaut* i takie udane mistyfikacje, jak *Fiammetta* Boccaccia i *Listy zakonnic portugalskiej*.

Ostatnio określenie *roman personnel* bywa używane w innym odniesieniu, a mianowicie — synonimicznie do określenia *roman de la 1^{ère} personne* — jako odpowiednik niem. *Ich-Roman* (por. Fr. Jost, *Essais de litt. comparée*, Fribourg, Suisse, 1968, s. 100).

Bibliografia: P. Morillot, *Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours*, 1894; E. Gilbert, *Le roman en France pendant le XIX^e siècle*, 1896; A. Le Breton, *Le roman français au XIX^e siècle*, 1901; J. Merlant, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, 1905; J. Hytier, *Les romans de l'individu*, 1928; J. Giraud, *L'école romantique française*, 1927; Ph. van Tieghem, *Le romantisme français*, 1944; A. Monglond, *Le Journal intime d'Obermann*, 1947; W kręgu zagadnień teorii powieści (red. J. Sławiński), Wrocław 1966; A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, wstęp do *Korynny*, B.N. Seria II, nr 131, Wrocław 1962, oraz wstęp do *René*, B.N. Seria II, nr 148, Wrocław 1964.

Kazimierz Kupisz

ROMAN RÉGIONALISTE: terminem tym krytyka francuska określa powieść wyrosłą z zainteresowania życiem i krajobrazem prowincji, związaną z rozwojem regionalizmu w ostatnich trzydziestu latach XIX w., ale mającą swoje antecedenсы w powieści pani G. Sand i rozwijającą się również w wieku XX. W tym znaczeniu spotyka się zresztą inne jeszcze terminy: *roman régional*, *roman provincial*, *roman paysan*, *roman du terroir*. Jednak powieści wiejskie G. Sand określa się zwykle jako *romans champêtres* (Lanson, Des Granges, Bédier-Hazard, Giraud) bądź *romans idéalistes* (Braunschvig), przeciwstawiając je w ten sposób powieści realistycznej Balzaka, z któ-

razem stanowić mają jedną grupę *romans de mœurs contemporaines*. Te rozróżnienia terminologiczne wskazują nie tylko wyraźne dostrzeganie odmiennych okresów, ale i pewnych odmienności rodzajowych w rozwoju gatunku.

Termin *roman idéaliste* w odniesieniu do powieści wiejskich pani G. Sand (*La mare au diable*, 1846; *La petite Fadette*, 1848; *François le Champi*, 1850) ma poniekąd swoje uzasadnienie, bo istotnie charakteryzuje je idealizacja życia wiejskiego, będąca logicznym następstwem teoretycznych założeń autorki. Uznając, że powieść winna być w równym stopniu dziełem poezji, jak i analizy, za przedmiot jej uznawała rzeczywistość wyidealizowaną, pisała do Balzaka: „Vous faites la Comédie humaine et moi, c'est l'élogue humaine que j'ai voulu faire”. Kształtowaniu upiększonych portretów wieśniaków z Berry i apologii ich życia towarzyszyła skrupulatność obserwacji, mająca na swe usługi niezwykłą zdolność odtwarzania wiernie najdrobniejszych szczegółów: „j'aime avoir vu ce que décris; n'eussé-je que trois mots à dire d'une localité, j'aime à la regarder dans mon souvenir et à me tromper le moins que je peux”. W rezultacie sielankowa wizja prowincji ma rysy realnej rzeczywistości, nie zdeformowanej poetyzującymi zabiegami autorki.

Gdy G. Sand malowała w swoim czasie tylko ukochane Berry, przy końcu XIX i w XX w. niezliczone powieści regionalne odtwarzały psychikę i malowniczą geografie innych prowincji francuskich: Alzacji (Erckmann-Chatrian, M. Barrès, R. Bazin), Lotaryngii (A. Theuriet, M. Barrès, E. Moselly), Bretanii (P. Loti, A. le Praz, Ch. le Goffic), Normandii (G. de Maupassant, La Varende), Owernii (J. Ajalbert, H. Pourrat), Langwedocji (F. Fabre), Sabaudii (H. Bordeaux), Prowansji (Giono), Wandei i Poitou (R. Bazin), by ograniczyć się tylko do najważniejszych regionów i nazwisk, a dodać trzeba również zainteresowanie zamorskimi posiadłościami Francji (np. A. Gide

L'Immoraliste; I. Eberhardt, *Dans l'ombre chaude de l'Islam*; P. Loti, *Le roman d'un spahi*; E. Nolly, *Gens de guerre au Maroc*, *La barque annamite*; L. Hémon, *Marie Chapdelaine* i in.). Powieść regionalna rozwijała więc w pełni swą formułę, wyrażającą się w postulacie malowniczego odtwarzania konkretnego regionu, jego krajobrazu i życia zbiorowego, w którym charaktery i obyczaje zabarwiają się kolorytem środowiskowym i jego wpływem się tłumaczą. Często, zwłaszcza w powieści regionalnej XX w., przyroda i psychologia prowincji schodzą na drugi plan, ustępując miejsca konstrukcji dramatycznej fabuły, skoncentrowanej wokół wydarzeń rodzinnych (stąd takie tematy, jak motyw „przekletej ziemi”, konfliktu dwóch rodzin, córki zeszelej na złe drogi, marnotrawnego syna) lub wydarzeń ogólniejszych, np. wojny jako dramatu zbiorowego całej społeczności. Takie czy inne intencje ideowe autorów stawiają powieść regionalną obok powieści społecznych lub na skrzyżowaniu z innymi gatunkami powieści. Jeśli np. mieszaniną fantazji i satyry jest powieść *Monts et merveilles* H. Poerratt, to R. Bazin w *La terre qui meurt* opowiada o dramatycznym opuszczaniu ziemi dla miasta, w *Les Oberlé* zaś rozwija motyw tragedii narodowej Alzackczyka dezercerującego z armii niemieckiej. Tragedię narodową Lotaryngii opisywał M. Barrès w *Colette Baudoche*, nieszczęścia dziewczyny z nieślubnym dzieckiem kreślił H. Bachelin w *Juliette la Jolie*, apoteozie rodziny i cnót prowincji poświęca swe powieści H. Bordeaux (*La maison*, *Neige sur les pas*, *Le Roquevillard* i in.). Zresztą celem artystycznych zabiegów pisarzy regionalistów jest zachowanie równowagi między dramatyczną fabułą i regionalnym tłem, między intrygą i dekoracją, na której intryga ma się rozwijać; uważali oni — jak pisze G. Roger — że powieść regionalna winna „unir indissociablement la connaissance des coeurs et la présence de la nature ambiante, en faisant du milieu

régional non son object unique, non un simple décor, mais un principe actif des drames qui s'y déroulent" (op. cit., s. 45).

Choć nie brakło w powieściach regionalnych brutalnego naturalizmu bądź symbolizmu, tonem uczuciowym w nich dominującym nie jest ani surowy obiektywizm Zoli, ani sielankowa poetyczność G. Sand, ale „une sympathie d'artiste pour la vie, pour la beauté de l'effort humain déployé dans la beauté du monde — (Lanson), cet amour qu'un homme, et même un écrivain un peu conventionnel malgré lui, peut ressentir très réellement envers une région, envers un complexe géographico-humain qu'il voudrait amoureusement saisir, traduire, exprimer entièrement" (Albérès).

Do odnotowania jest również współudział pisarzy belgijskich w rozkwicie powieści regionalnej (np. C. Lemonnier: *Happe-Chair, L'hystérique*; G. Eekhoud: *Kees Doorik, Libertins d'Anvers* i in.).

Bibliografia: J. Giraud, *L'école romantique française*, 1927; L. Vincent, *G. Sand dans les romans champêtres*, 1916, *G. Sand et le Berry*, 1919; R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, 1941; Cl. E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, 1949; G. Roger, *Situation du roman régionaliste français*, 1951; R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, 1962; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*; Bédier-Hazard, *Histoire de la littérature française*.

Kazimierz Kupisz

SERIAL NOVEL: (ang. „powieść odcinkowa”), określenie używane w Anglii dla oznaczenia powieści drukowanej częściami, w miesięcznych odstępach. Chociaż nazwa powieści odcinkowej odnosi się do techniki wydawania, sygnalizuje ona pewne odrębne cechy treściowo-formalne, wynikające z warunków społecznych, w których pisano i wydawano powieści w XIX w. w Anglii. Już w pierwszej

ćwierci stulecia wydawcy, zależni od wypożyczalni publicznych, zmuszali autorów do rozciągania powieści na trzy tomy w oprawie, liczące razem co najmniej od 450 do 500 stron druku i kosztujące przeszło 30 szylingów. Ten zwyczaj pisania *three-deckers* (dosł. trójpokładowców) tłumaczy słabość fabularną ostatnich partii wielu powieści W. Scotta. W okresie wiktoriańskim zwyczaj wydawania powieści trzytomowych sprzyjał stosowaniu konstrukcji epickiej i odpowiadał potrzebom całych rodzin czytających powieści wieczorami przy kominu. Rodziny te żyły z bohaterami i nie chciały się z nimi rozstać. Nie brak było więc i powieści liczących tysiąc stron. Rzadsze były *double-deckers* (powieści dwupokładowe), czyli utwory dwutomowe, jak np. *Mary Barton* (1848) pani E. Gaskell. Powieści jednotomowe były stosunkowo rzadkie i spotykały się z trudnościami ze strony wydawców. Chęć znalezienia większej liczby nabywców dzięki obniżaniu ceny książki wyraziła się w ukazaniu się dwóch postaci powieści odcinkowej. Jedną z nich, zwaną *magazine serial* (powieścią odcinkową w miesięczniku), pojawiła się w miesięcznikach zawierających również inne utwory. W tej postaci powieść Charlesa Kingsleya *Yeast* (*Zaczyn*) wyszła w 1848 r. w sześciu dość długich częściach we „*Frazer's Magazine for Town and Country*” kosztującym 2 i pół szylinga. Drugą postaci powieści odcinkowej nazywaną *part-issue* (wydanie w częściach) była jeszcze tańsza. Składała się ona z odcinków zawierających trzy lub cztery rozdziały wydawane co miesiąc w osobnej szylingowej broszurce. W tej postaci doszedł do rąk najszerzych mas czytelników *Klub Pickwicka* (1836-1837), w pierwszych odcinkach wydawany w nakładzie 400 egzemplarzy, a w końcowych sięgający 40 000. W ten sam sposób wydawano wiele innych powieści Dickensa i innych poważnych autorów wiktoriańskich (np. *Vanity Fair* W. M. Thackeraya, 1847-1848).

Ta technika wydawnicza w praktyce wymagała od pisarza: 1. tworzenia powieści w miarę jej drukowania, 2. komponowania jej akcji w partiach liczących kilka rozdziałów w taki sposób, żeby każda z nich kończyła się akcentem pełnego emocji oczekiwania (*suspense*), 3. dbałości o wprowadzenie pewnej dozy sensacji w fabule, 4. uwzględnienia w czasie pisania życzeń czytelników nadsyłających prośby i żądania dotyczące dalszych losów bohaterów i bohaterek, 5. uwzględnienia w czasie pisania spadku zainteresowania czytelników, wyrażającego się w niższej liczbie sprzedanych egzemplarzy odcinka. Wymienione tu czynniki wyjaśniają pochodzenie pewnych cech powieści wiktoriańskiej, jak jej częściowo przypadkowa kompozycja, naginanie losów postaci do wymagań popularnej moralności lub sentymentu, jej komunikatywność, atrakcyjność i popularność.

Koło roku 1860 powieść w broszurze zanika na rzecz *serial novel* w miesięcznikach dzięki obniżeniu cen tych czasopism. Pod koniec stulecia wychodzą w tym trybie np. powieści Thomasa Hardy'ego.

Bibliografia: K. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford 1961; D. Cecil, *Early Victorian Novelists*, Harmondsworth 1948; A. F. Scott, *Current Literary Terms*, New York 1967.

Witold Ostrowski

SILVER-FORK NOVEL: (ang. „powieść o srebrnym widelcu”) — nazwa ukuta przez krytyka literackiego okresu romantyzmu, Williama Hazlitta, który wyśmiewał powieściopisarza Theodore'a Hooka. Oznacza powieść z życia arystokracji i modnego towarzystwa, popularną w Anglii w latach 1826-1849. Do najwcześniejszych powieści o tej tematyce należą *Vivian Grey* (1826-1827) Benjamina Disraeli i *Pelham, or the Adventures of a Gentleman* (Pelham czyli przygody

dżentelmena, 1828) Edwarda Bulwera Lyttona. Pelham jest młodym dowcipnym dandysem, który zajmuje się czynnie polityką, kocha się w siostrze przyjaciela-arystokraty, ratuje go od podejrzeń o morderstwo, wykrywając prawdziwego sprawcę. Ten luźny wątek dostarcza autorowi sposobności do ukazania zajmujących scen z życia towarzyskiego i politycznego. Do tych powieści Disraeli dodał jeszcze *The Young Duke* (Młodego księcia, 1831) i *Henriette Temple* (1837), przechodząc później do powieści politycznej, która zyskała większe uznanie niż wcześniejsze, dowcipne, ale sztuczne utwory na temat życia klasy, której autor, jak Bulwer Lytton, dobrze nie znał. Do innych twórców *silver-fork novel* należeli: Catherine Gore, która napisała *Manners of the Day* (Modne obyczaje, 1830), *School for Coquettes* (Szkółę kokietek, 1831), Cecil, *or the Adventures of a Coxcomb* (Cecila czyli przygody fircyka, 1841) i in., wspomniany już T. Hook, autor *Maxwella* (1830), *Fathers and Sons* (Ojców i synów, 1842) i in., oraz Marguerite Power hr. Blessington, autorka wielu utworów tego rodzaju. Ta powieść salonowa, służąca snobizmowi mieszczańskich czytelników była bezlitośnie atakowana i wyśmiewana za brak głębszych treści i słabość artystyczną przez mieszczańskich krytyków i pisarzy. Ch. Dickens sparodiował ją w *The Lady Flabella*, powieści czytanej w XXVIII rozdziale *Nicholasa Nickleby* (1838-1839), W. M. Thackeray w burleskowej serii *Punch's Prize Novelists* (Powieściopisarze nagrodzeni przez Punch, 1847), której część pt. *Lords and Liveries, by the Authoress of Dukes and Dejeuneurs, Hearts and Diamonds, Marchionesses and Milliners etc., etc.* („Lordowie i liberia” autorki „Książątek i śniadanek”, „Kierów i kar”, „Markiz i modystek” itd., itd.) miała na celu przede wszystkim panią Gore. Dzięki tej kampanii i w miarę ekspansji wartościowej powieści realistycznej z obrazem życia klas uprzywilejowanych (np. *Vanity Fair*, 1848), *silver-*

fork novel zaczęła tracić pisarzy i czytelników.

Bibliografia: W. Allen, *The English Novel*, Harmondsworth 1958; K. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Nineties*, Oxford 1961; M. Sadleir, *Bulwer and his Wife, A Panorama 1803-1836*, London 1933; M. W. Rosa, *The Silver-Fork School: Novels of Fashion Preceding "Vanity Fair"*, New York 1936.

Witold Ostrowski

THE NEWGATE NOVEL: angielska odmiana dziewiętnastowiecznej powieści przestępców (nazwa urobiona od dawnego, osławionego więzienia londyńskiego Newgate Prison założonego w XII w., plastycznie przedstawionego przez Daniela Defoe w *Moll Flanders* (1722), a zburzonego w 1902 r.). Wyróżnikiem treściowym dla *the Newgate novel* było sympatyczne przedstawienie przestępców widoczne w kilku powieściach napisanych w Anglii w latach 1830-1840, na przełomie od romantycznego rewolucjonizmu do wiktoriańskiego reformizmu, który objął także sądownictwo i więzennictwo. Powieść ta wyraża w melodramatyczny sposób romantyczne współczucie, a nawet uznanie dla bohatera ściganego przez prawo (por. *Zbójców* F. Schillera i korsarzy Byrona). Wyraża również i wiktoriańskie dążenie do reformy systemu sprawiedliwości. Dobrym jej przykładem jest *Paul Clifford* (1830) Edwarda Bulwera Lyttona — historia znajdy wychowanego przez oberżystę, niewinnie uwięzionego wśród zatwardziałych zbrodniarzy, który ucieka z więzienia, staje się highwaymanem, czyli dżentelmenem-bandytą kierującym napadami na gościńcach. Clifford kocha się w siostrzenicy surowego sędziego, ratuje towarzyszy kosztem ran i więzienia i zostaje skazany na śmierć przez wspomnianego sędziego, który tuż przed ogłoszeniem wyroku otrzymał kartkę z

wiadomością, że podsądny jest jego synem. Spełniwszy swój sędziowski obowiązek, sędzia rozdarty sprzecznymi uczuciami umiera. Wyrok śmierci zostaje zamieniony na zesłanie do kolonii karnej. Clifford jednak ucieka z narzeczoną-kuzynką do Ameryki.

Eugene Aram (1832), druga powieść Bulwera Lyttona, przedstawia postać rzeczywistą — nauczyciela, który z nędrzy zgadza się na morderstwo, cierpi wyrzuty sumienia, zostaje przez współnika — faktycznego mordercę — wydany w ręce sprawiedliwości i ponosi karę śmierci. Powodzenie romantycznego bohatera tego typu zachęciło Williama H. Ainswortha do napisania powieści *Rookwood* (1834) o Dicku Turpinie, dzielnym bandycie północnego Londynu, i *Jack Sheppard* (1840) o innym highwaymanie, którego życiorys opisał już Daniel Defoe i który występuje w *Operze żebraczej* (1728) Johna Gaya jako kapitan Macheath.

The Newgate novel wzbudziła protesty krytyków i powieściopisarzy. Z intencją odarcia świata przestępczego z niebezpiecznego uroku wystąpili Ch. Dickens, pisząc *Olivera Twista* (1837-1839), i William M. Thackeray, wydając *Catherine* (1839). Thackeray dopatrzył się jednak sentymentalnego traktowania przestępców nawet w powieści Dickensa, który musiał się bronić w przedmowie do wydania *Twista* z 1841 r. W 1844 r. Thackeray nawiązał do surowego naturalizmu i satyrycznej ironii widocznych w powieściowym traktowaniu przestępców przez H. Fieldinga w *Jonathan Wild the Great* (1743) i przez T. Smolletta w *Ferdinand Count Fathom* (1753), pisząc *Luck of Barry Lyndon* (Szczęście Barry Lyndona). Ataki Thackeraya położyły kres istnieniu *the Newgate novel* około 1846 r., ale surowość jego wymagań, żeby „w imię rozsądku nie rozciągać naszych sympatii na rzezimieszków”, zmusiła go samego do milczenia, gdyż pełny realizm w przedstawieniu świata przestępczego

nie był do przyjęcia dla ówczesnej publiczności.

Bibliografia: P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; S. D. Neill, *A Short History of the English Novel*, London 1964; K. Tillotson, *Novels of the Eighteen-*

-Forties, Oxford 1961; I. Watt, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth 1963.

Witold Ostrowski

THREE-DECKER zob. **SERIAL NOVEL.**