

Andrzej Kublik

"Sriedniewiekowyj roman :
proischożdienije i kłassiczeskije
formy", Eleazar M. Mioletinskij,
Moskwa 1983; "Wwiedienije w
istoriczeskiju poetiku eposa i
romana", Eleazar M. Mioletinskij...:
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 79/4, 307-316

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tezę, iż proza Żeromskiego „była to zamierzona i sama siebie świadoma kontynuacja wielkiej linii realizmu polskiego” (s. 348), rozwija Hutnikiewicz w dalszych rozdziałach: *Struktura postaci i obrazów przestrzeni świata przedstawionego, Budowa i kompozycja, Formy podawcze, Język i styl*. Opisuje tutaj „artyzm i technikę”, tzn. charakteryzuje różne sposoby kreowania postaci literackich i budowania opisów, konstrukcję, a właściwie różne sposoby konstruowania fabuły, prowadzenia narracji i budowania dialogów. Nie chodzi przy tym wcale o wskazywanie tylko na cechy specyficzne pisarstwa Żeromskiego, na to, co jego dzieła odróżnia od płodów pióra innych twórców. Hutnikiewicz dokonuje dokładnego i systematycznego opisu warsztatu Żeromskiego, niezależnie od tego, czy charakteryzowane przezeń autorskie zabiegi i rozwiązania formalne są właściwe tylko Żeromskiemu, czy powieści w ogóle.

Podobnie jak poprzednie — i ta część książki nie jest baznamiętym studium; opisowi towarzyszą wyraziste, śmiało formułowane oceny. Hutnikiewicz nie jest przy tym bezkrytycznym apologetą twórczości Żeromskiego, wielokrotnie wypowiada sądy krytyczne, zwracając np. uwagę na banalność niektórych porównań w opisach wyglądu postaci. Wprowadziwszy rozróżnienie między budową a kompozycją w utworach literackich, przyznaje Żeromskiemu zręczność w budowie, wytyka mu natomiast usterki i niedowład w zakresie kompozycji. Chociaż znajduje w dorobku Żeromskiego utwory o kompozycji bezbłędnej (*Silaczka, Wierna rzeka*), to jednak w niektórych nowelach i w większości powieści dostrzega „Spustoszenia kompozycyjne, wynikające z braku dostatecznej kontroli nad nazbyt niekiedy ekspansywną energią wyobraźni pisarskiej” (s. 397).

Generalne sądy Hutnikiewicza na temat „artyzmu i techniki” Żeromskiego nie są szczególnie odkrywcze, bo podobne oceny formułowane były w przeszłości już niejednokrotnie. Jest to zupełnie zrozumiałe; o twórczości Żeromskiego napisano już tak wiele, analizowano ją na tak różne sposoby i w tak różnych aspektach, iż na nowe odkrycia niewiele pozostało miejsca.

Wartość tej części — jak i całej książki — polega głównie na tym, że stanowi ona nową próbę uporządkowanego i systematycznego opisu najpierw życia, potem sfery „treści”, wreszcie sfery „formy” dzieła Żeromskiego, zjawiska w dziejach naszej literatury niezwykle bogatego i skomplikowanego. Jest to próba nacechowana bardzo osobistym stosunkiem autora do tematu, próba polemiczna wobec wielu konstatacji i wobec wielu metod wykorzystywanych przez współczesne literaturoznawstwo. Z obu tych względów książka jest ważnym wydarzeniem polonistycznym.

Zdzisław Jerzy Adamczyk

Eleazar M. Mioletinskij: [1.] SRIEDNIEWIEKOWYJ ROMAN. PROISCHOZDIENIJE I KŁASSICZESKIJE FORMY. Moskwa 1983. Izdatielstwo „Nauka”, ss. 318. — [2.] WWIEDIENIJE W ISTORICZESKUJU POETIKU EPOSA I ROMANA. Moskwa 1986. Izdatielstwo „Nauka”, ss. 324.

Te dwie ostatnie książki Eleazara M. Mioletinskiego (ur. 1918), folklorysty i literaturoznawcy współpracującego z tartusko-moskiewskim kręgiem semiotyków kultury, w Polsce znanego szerzej głównie dzięki przekładowi jego *Poetyki mitu*¹, tworzą pewną całość. Pierwszą z nich, wcześniejszą, można potraktować wręcz

¹ E. Mioletinski, *Poetyka mitu*. Przełożył J. Dancygier. Przedmową opatrzyła M. R. Mayenowa. Warszawa 1981. (Oryginał ukazał się w 1976 roku.)

jako swego rodzaju „wprowadzenie” do drugiej, określonej w tytule właśnie jako „wprowadzenie”.

Są to książki różne: jedna jest bardziej „analityczna” i „synchroniczna”, druga natomiast bardziej „syntetyczna” i „diachroniczna”. Łączy je problematyka pochodzenia, kształtowania się i powstawania klasycznych form powieści. Przenosząc refleksję ich autora na obszary często nie tknięte lub jedynie muśnięte we wcześniejszych jego poszukiwaniach, kontynuują zarazem prowadzony przez niego program badawczy, demonstrując w nowych konfiguracjach wyniki poprzednich studiów.

Dociekania Mielecinskiego skupiają się przede wszystkim na problemach genezy i struktury form narracyjnych, kwestiach wzajemnych stosunków pomiędzy mitem, folklorem i literaturą, zagadnieniach ujmowanej z dużym rozmachem poetyki historycznej. Ku problematyce klasycznych form powieści Mielecinski zbliżał się stopniowo i nie wprost. Jej teren wyznaczył, rzec można — wykadrował, przebieg poprzednich rozważań. Najważniejsze wczesne prace Mielecinskiego dotyczyły bajki i eposu². Powieści poświęcona została przede wszystkim ostatnia, trzecia część *Poetyki mitu*, zawierająca głównie analizy zjawiska „mitologizmu” (sposobów funkcjonowania odmian struktur mitologicznych) w powieści XX-wiecznej, w odniesieniu zwłaszcza do twórczości Manna, Joyce’a i Kafki. Nawrót ku klasycznym formom powieści wydaje się umotywowany potrzebą dopełnienia poszukiwań, gruntownego dopracowania poczynionych już obserwacji, usunięcia przerw, nieciągłości w rozwijanej koncepcji.

Adresowana do mediewisty i do teoretyka literatury praca *Sriedniewiekowyj roman. Proischożdienije i klassiczeskije formy* skomponowana jest jako tetralogia analityczna. Składa się ona z autonomicznego wprowadzenia (*Greko-wizantijskij roman. Antycznije nasledije w sriedniewiekowom romanie*) i trzech rozdziałów: *Zapadnojeuropiejskij „bretonskij” kurtuaznyj roman XII w.*, *Romaniczeskij epos Bliźniego Wostoka i Zakawkazja*, *Sriedniewiekowyj roman na Dalniem Wostokie. Japonskij kurtuaznyj roman XI w.* Zasadniczym przedmiotem analizy jest grupa klasycznych tekstów literatury europejskiej, irańskiej, azerbejdżańskiej, gruzińskiej i japońskiej (Thomasa, Béroula, Chrétiena de Troyes, Wolframa von Eschenbach, Gottfrieda ze Strassbourga, Nizamię, Gurganiego, Rustawelego, Murasaki Shikibu), napisanych pomiędzy XI a początkiem XIII wieku. Ich powstanie jest ukazane jako wynik trzech niezależnych, paralelnych procesów „powieściotwórczych”, które dokonały się z różnym natężeniem w odrębnych regionach kulturowych: w Europie, na Bliskim (Środkowym) Wschodzie i w Japonii. *Sriedniewiekowyj roman* zajmuje się rekonstrukcją źródeł tych tekstów (pierwotnym kontekstem występujących w nich motywów i schematów fabularnych) oraz kierunkami i sposobami transformacji owych źródeł na tle przesłanek kulturowych, które prowokowały do takich przekształceń. Konfrontacja powieści powstających w odmiennych okolicznościach prowadzi do ustaleń typologicznych, do ukazania różnych możliwości konkretyzacji podobnych tendencji oraz zbieżności różnie przebiegających procesów kształtowania się gatunku.

Książka przynosi jednocześnie sporo interesujących uwag o charakterze ogólniejszym, dotyczących udziału i roli gatunków folklorystycznych w tworzeniu tekstów literackich, a także swoistości powieści średniowiecznej jako wczesnej formy tego gatunku i jej usytuowania względem innych jego odmian.

Stanowisko Mielecinskiego określa wstępnie polemika z wywodzoną przez niego od Hegla tradycją (dys)kwalifikowania powieści średniowiecznej jako niedo-

² E. Mielecinski: *Gieroj wolszebnoj skazki. Proischożdienije obraza*. Moskwa 1958; *Proischożdienije gieroiczeskogo eposa. Rannije formy i archaiczeskije pamiatniki*. Moskwa 1963; „*Edda*” i *rannije formy eposa*. Moskwa 1968.

rozwiniętej, embrionalnej postaci powieści, formy „przedpowieściowej”. Wspierają tę tradycję dystynkcje terminologiczne: w literaturze anglosaskiej np. rozróżnia się „romance” (powieść średniowieczna) i „novel” (powieść nowożytna); podobne rozróżnienia są używane w polskiej terminologii. Nie podważając zasadności takiego rozróżnienia, autor omawianej książki usuwa jednak łączone z nimi wartościowanie. Jego zdaniem „klasyczne formy powieści dworskiej i eposu powieściowego [tj. dwu podstawowych odmian powieści średniowiecznej, wyróżniane przez Mioletinskiego — A. K.] odpowiadają w pełni współczesnej poetyce teoretycznej, jej wyobrażeniu o istocie gatunku powieści (może z wyjątkiem swej wierszowej formy), lecz w świadomości człowieka średniowiecza owe klasyczne formy nie były dostatecznie wyodrębnione spośród innych różnorodnych utworów, w stosunku do których termin »powieść« w jego znaczeniu współczesnym można zastosować jedynie z zastrzeżeniami” (s. 5).

Powieść charakteryzuje jej pozycja w stosunku do innych gatunków epickich, zwłaszcza eposu, z którym powieść konkuruje w pewnych okresach historycznych i/lub regionach kulturowych, oraz bajki — potraktowanej jako „folklorystyczny ekwiwalent” powieści (termin „baśń” zachowany jest tu dla literacko opracowanych, rozwiniętych fabuł bajkowych). Cechuje ją — w odróżnieniu od mitu, dydaktycznych gatunków paremiologicznych, eposu — podkreślona, uświadomiona fikcjonalność, uznanie decydującego znaczenia indywidualnej inwencji fabularnej, przedstawianie zdarzeń i postaci raczej jako problemów niż jako społecznie akceptowanych, niekiedy sakralizowanych, wzorów. „W postaci powieści literatura narracyjna występuje po raz pierwszy jako twórczość czysto artystyczna, jako wytwór zmyślenia poetyckiego, nie pretendującego na serio do historycznej lub mitologicznej wiarygodności” (s. 3). Od eposu odróżnia powieść także skupienie się na przedstawieniu jednostkowego losu i przeżyć bohatera, co zbliża ją do bajki, w której jednak — według Mioletinskiego — nie występują elementy opisu psychologicznego. „Przedmiotem głównego zainteresowania powieści jest jednostkowy los [...] bohatera i przedstawienie jego wewnętrznych przeżyć, jego »prywatnego życia«, bardziej lub mniej wyodrębnionego ze społecznego, »epickiego« tła” (s. 3).

Odmienność powieści średniowiecznej od powieści nowożytnej jest określona z kolei negatywnie, przez brak w tej pierwszej „prozy życiowej”, a nie, jak to dzieje się zazwyczaj, pozytywnie, przez występowanie w niej pierwiastków fantastyki i cudowności.

Powieści średniowiecznej Mioletinski nadaje status formy „granicznej” gatunku, co sprawia, że staje się ona terenem szczególnie obiecującym dla poszukiwań teoretycznych. Otwiera linię rozwoju powieści psychologicznej, ujawnia „prateksty”, których transformacja doprowadziła do jej powstania, zmierza ku paradoksalnemu stanowi „powieści-mitu”. „Wykorzystując bogate dziedzictwo archetypowe bajek i legend — własnych, obcych, antycznych — stopniowo kształtuje coś w rodzaju własnej powieściowej mitologii artystycznej” (s. 8). Ten szczególny, „graniczny” — lecz nie „prześciowy” — status powieści średniowiecznej wyraża się również w jej nasyceniu semantycznym, podniesieniu wartości semiotycznej wszystkich składników jej struktury. „Postaci, zdarzenia i sytuacje powieści średniowiecznej mają charakter przede wszystkim symboliczny, znakowy, i wypełniają określone funkcje (często kilka na raz) w systemie całości. Bohaterowie powieści to nie tyle pełne, żywe charaktery, ile konstrukcje artystyczne; operując nimi autor rozwiązuje pewne problemy moralne, zwłaszcza problem jednostki” (s. 7—8). Odniesienie do idealnych wzorów pozwala mówić o „realizmie” powieści średniowiecznej w sensie raczej średniowiecznego realizmu filozoficznego niż w bardziej współczesnym znaczeniu: „prawdopodobieństwa względem rzeczywistości”. Mioletinski uznaje też raczej Auerbacha, Bachtina i Wehrlego, według których dla powieści charakterystyczne jest zderzenie różnych tradycji, różnorodnych „żywiółów artystycznych”,

uważa jednak, iż w powieści średniowiecznej „współuczestniczące żywioły stapiają się, unifikują dzięki wspólnej tonacji narracyjnej, która z reguły w niej rządzi” (s. 8).

Rozdział wstępny, poświęcony powieściom greckiej i bizantyjskiej oraz roli dziedzictwa antyku w powieści średniowiecznej, określa stosunek najwcześniejszych form powieści do powieści średniowiecznej i ukazuje tendencje, początkowo rozproszone, których współwystępowanie wyznacza później specyfikę średniowiecznej odmiany powieści.

Tzw. „powieść grecka” (utwory Charitonosa, Ksenofonta z Efezu, Achillesa Tacjusza, Longinosa, Heliodora) nie posiada jeszcze wszystkich cech gatunku. „Powieściowe” jest w niej powstanie z heterogenicznego tworzywa: helleńskiej poezji miłosnej, elegijnej i idyllicznej, nowej komedii, logografii, legend i mitów oraz elementów retoryki. Jednocześnie jednak bardzo wyraźne są znamiona folklorystyczne: sztywny schemat fabularny, ograniczony inwentarz motywów-*clichés*, podobna akcja. Powieść grecka powstaje jako gatunek peryferyjny wobec dominującego w starożytności eposu, odwołując się przy tym do odmiennego, „dopełniającego” jakby, modelu mitologicznego: mitologemu umierających i zmartwychwstających bóstw, biernych ofiar kultowych (modelem mitologicznym eposu jest mit bohatera). „W epickim micie bohaterskim i eposie bohaterskim bohater jest aktywny i agresywny, a w powieści pasywny i defensywny. W eposie działanie bohatera jest związane substancjalnie ze zbiorowym losem rodu, plemienia, miasta itp., w powieści zaś jego indywidualny los jest odizolowany atomistycznie od wszystkiego i sam w sobie stanowi dla czytelnika główny i, rzec można, jedyny przedmiot zainteresowania” (s. 11). Zapowiadając tematyką miłosną i wyborem typu bohatera („zwykły człowiek”) powieść średniowieczną, powieść grecka koncentruje się wokół wyobrażenia zewnętrznego „awantur i przypadków”, pokonywania przeszkód zsyłanych przez przeznaczenie, pomija opis doznań psychicznych, zwłaszcza konfliktów jednostki ze społeczeństwem, nie wyraża więc w pełni swoistości problematyki powieściowej.

Bezpośrednią kontynuację powieści greckiej stanowi, w ujęciu Mioletńskiego, jedynie powieść bizantyjska w. XII, chronologicznie „średniowieczna”. Obserwuje się w niej nowe zjawisko resemantyzacji i refunkcjonalizacji nieaktualnych już motywów mitologicznych, przekształcania ich w język opisu uczuć, swoisty meta-język powieściowy. „Starogrecka mitologia pogańska w świecie chrześcijańskim traci już do końca treść religijną i staje się zestawem odkrytych motywów archetypowych jako terminów, w których opisywana jest czysto świecka »mitologia miłosna«, przyozdobiona wyobrażeniami neoplatońskimi” (s. 13).

Analizy prowadzą do wniosku, iż powstanie powieści w starożytności i w średniowieczu jest wynikiem dwóch niezależnych, odrębnych procesów, natomiast spuścizna kulturowa antyku jest tylko jedną spośród tradycji, z których czerpała tworzywo powieść średniowieczna.

Najobszerniejszą część książki *Sredniowiekowyj roman* wypełniają analizy europejskiej powieści dworskiej, przede wszystkim wariantów powieści o Tristanie i Izoldzie oraz cykli powieści o królu Arturze i rycerzach Okragłego Stołu. Rozległość obserwacji wynika z rzeczywistego ukonstytuowania się w Europie powieści średniowiecznej jako gatunku, który reprezentują liczne utwory.

Rolę pierwszoplanową w powieści średniowiecznej odgrywa tematyka miłosna; stanowi ona „specyficzny aspekt odkrycia człowieka »wewnętrznego« jako bohatera powieści” (s. 34). Przesłanki europejskiej powieści dworskiej to rozwój poezji lirycznej (trubadurzy, truverzy, minnesingerzy) i nowe koncepcje miłości (zwłaszcza w mistyce).

W planie gatunkowym europejska powieść dworska powstała wskutek regresji od eposu do bajki, dzięki wykorzystaniu przekształconych bajkowych motywów

i schematów fabularnych. Regresję tę tłumaczy to, że „indywidualistyczne i kosmopolityczne dążności powieści” (s. 81) były osiągane łatwiej za pomocą tworzywa postrzeganego jako zdezaktualizowane, bardziej neutralne i konwencjonalne od eposu. Panujący w bajce „żywiół awanturniczości” umożliwiał przy tym wprowadzanie szybkich, nagłych zwrotów fabularnych, stawianie bohatera w obliczu wielu sytuacji „prób”. Interesujące są w tym kontekście ogólne uwagi o „awanturniczości” jako „jednostce konstrukcji fabularnej”.

Mieletinski omawia szczegółowo różne koncepcje pochodzenia europejskiej powieści dworskiej i przyłącza się do poglądu przyznającego w jej genezie decydujące znaczenie tradycjom celtyckim: „książkowe i folklorystyczne tradycje celtyckie stanowią rzeczywiście główne źródło fabuł [siuzet] i motywów bretońskiej powieści rycerskiej, ale powieść zawdzięcza coś również innym tradycjom: antycznej, chrześcijańsko-hagiograficznej, tradycji francuskiej i międzynarodowej bajki” (s. 66). Pogląd ten, poparty analizami, które pokazują podobieństwa pomiędzy motywami i fabułami francuskiej powieści dworskiej a motywami i fabułami archaicznych gatunków irlandzkich oraz walijskich, wspiera także argument teoretyczny: „hipoteza celtycka umożliwia przedstawienie sobie twórczości francuskich powieściopisarzy dworskich nie jako raptownego wynalezienia fabuł »z głowy«, lecz jako procesu przyswajania i przepracowywania określonej tradycji fabularnej, która długi czas istniała zarówno w książkowej, jak i ustnej formie” (s. 66).

Bajka jest zarazem „ekwiwalentem folklorystycznym” powieści i „kanałem”, przez który przekazywane są do niej przedstawienia, motywy i fabuły folklorystyczne, w tym najbardziej archaiczne, mitologiczne obrazy. Wiele miejsca Mieletinski poświęca pokazaniu transformacji, jakim ulegają w powieści, możliwe do „wyczytania” z niej, motywy mitologiczne i mitologemy zdobywania magicznych i kultowych przedmiotów w innym świecie, porywania kobiety na mocy reguł egzogamii, świętych zaślubin z boginią ziemi, mity kalendarzowe (związane zwłaszcza z rytuałem noworocznym), walki bogów lub bohaterów ucieleśniających kosmos z demonicznymi mocami chaosu, mitologem króla-maga, motywy inicjacji wojownika i inicjacji intronizacyjnych (największe znaczenie w europejskiej powieści dworskiej Mieletinski przyznaje właśnie motywom inicjacyjnym). Wskutek transformacji motywy mitologiczne uzyskują czasem znaczenie przeciwne semantyce mitologicznej: np. druga Izolda jest genetycznie sobowtorem mitologicznym, natomiast w powieści jej postać służy wyobrażeniu sytuacji, która świadczy, iż zamiana obiektu miłości jest niemożliwa.

Na kształt powieści średniowiecznej wpłynęły dwa przeciwbieżne procesy: „demitologizacji” archaicznych motywów (np. smoka zastępuje wrogi rycerz) i „remitologizacji” (przykładem nowej „mitologii powieściowej” jest temat Graala).

Powstanie europejskiej powieści dworskiej ujęte jest zatem jako proces, który dokonał się w dwóch „krokach” — w pierw od eposu ku bajce, ku zaakcentowaniu jednostkowego losu i motywów awanturniczych, a następnie od bajkowych „przygadków” ku przedstawieniu, za pomocą doświadczeń liryki i nowych koncepcji miłości, konfliktów w życiu duchowym jednostki. Rola folkloru w przygotowaniu powieści jest nieznacząca, swoją specyfikę powieść otrzymuje pod wpływem, nieraz pośrednim, liryki.

Proces kształtowania francuskiej powieści dworskiej, w którym Mieletinski wyróżnia dwa stadia, odwzorowuje jej struktura.

Pierwsze stadium reprezentują różne wersje *Tristana i Izoldy*. Ich istnienie świadczy o niestabilizowanym charakterze inwencji fabularnej, która oscyluje między modelem bardziej folklorystycznym (tworzenie wariantów jednej struktury) a modelem bardziej literackim (semantyczna modyfikacja struktury). „W powieściach o Tristanie i Izoldzie najbardziej godna uwagi jest sama ich fabuła, wyrażająca bezpośrednio cud indywidualnej miłości [...] jako tragicznego żywiołu,

który odsłania człowieka »wewnętrznego« w bohaterze epickim i rozwiera przepaść pomiędzy żywiołem uczuć a normami zachowania społecznego, pomiędzy osobowością a społeczną »personą«, jednostką a uznanym powszechnie [...] porządkiem społecznym» (s. 91). Powieści te dzielą się strukturalnie na dwie główne, antytetyczne części, z których pierwszą można opisać jako nieco przekształconą bajkę bohaterską, natomiast druga, „powieściowa”, powtarza jakby pierwszą uwypuklając plan psychologiczny.

Drugie stadium reprezentuje twórczość Chrétiena de Troyes, nastawiona polemicznie względem modelu świata wyrażonego w utworach Béroula i Thomasa. Całość twórczości Chrétiena de Troyes Mioletinski opisuje i interpretuje synchronicznie jako pewien system realizowany w strukturze syntagmatycznej poszczególnych tekstów. System ów tworzą wariacje na podstawowy temat kolizji miłości i rycerstwa (zasady „powieściowej” i „epickiej”, uczucia i obowiązku), kolizji uściślonej za pomocą dopełniających opozycji: 1) miłość płciowa (*eros*) i dworska / miłość-współczucie (*agape*), chrześcijańska, 2) miłość małżeńska / zdrada i 3) rycerstwo świeckie, formalne / rycerstwo prawdziwe, wynikające z moralności chrześcijańskiej. W utworach Chrétiena ujawniona jest też zasadnicza dychotomia kompozycyjna, określona jako „swoiste podwojenie fabuły z racji interioryzacji konfliktu” (s. 108). Utwory te dzielą się na dwie części, z których pierwsza — przekształcona bajka — kończy się przedstawieniem sytuacji konfliktowej, kryzysu spowodowanego przez naruszenie równowagi pomiędzy miłością a rycerstwem. W drugiej części ponowione jakby zostają zdarzenia z pierwszej i kończy się ona „harmonizacją”, usunięciem konfliktu pomiędzy „powieściowym” uczuciem a „epickim” obowiązkiem.

Niemieckie wersje francuskich powieści dworskich pogłębiają tendencje „demitologizacyjne” i analizę psychologiczną.

Podobny jak w Europie dwukrokowy proces kształtowania powieści średniowiecznej przebiegał na Bliskim (Środkowym) Wschodzie i Zakaukaziu. Przesłankami kulturowymi były w tym wypadku neoplatonizm i gnostycyzm oraz, a nawet przede wszystkim, sufizm (oprócz Gruzji, gdzie najważniejszą rolę odegrały koncepcje chrześcijańskie). Powstanie powieści łączy się tu ze zislamizowanymi kulturami języka perskiego, ale wśród źródeł duże znaczenie mają teksty arabskie. Powstanie powieści (eposu powieściowego) w tym regionie kulturowym ujęte jest jako proces „upowieściowienia” („*romanizacja*”) narracji o bohaterach i epizacji na poły folklorystycznych narracji o poetach (arabskie siraty, perskie dastany). Również tutaj sprzegają się tendencje „de-” i „remitologizacji”, przy czym występują różnice w dominacji niektórych motywów mitologicznych (ważniejsze niż w Europie są np. transformacje zespołu przedstawień związanych z mitologemem króla-maga). Można także wyodrębnić dwa stadia kształtowania powieści, jednak motywy bajkowe są nieliczne, ich przekształcenia nie pełnią istotnych funkcji strukturalnych. Pokrewna jest problematyka europejskiej i bliskowschodniej powieści średniowiecznej. „Z różnorodnych źródeł w procesie kształtowania gatunku na Zachodzie i na Wschodzie krystalizuje się ta sama specyfika: konflikt potępianej lub wysławianej namiętności jednostki z zasadą epicką, z wyobrażeniem bohatera” (s. 164).

Pierwsze stadium reprezentuje tu *Wis i Ramin* Gurganiego. Mioletinski analizuje szczegółowo strukturę tego utworu, porównywanego często do *Tristana i Izoldy*. Zestawienie struktur obu powieści (sumarycznie różnych wersji *Tristana i Izoldy*) uchyla obiegową tezę o zapożyczeniach: „zbieżność pomiędzy *Wis i Raminem* a *Tristanem i Izoldą* jest, oczywiście, nieprzypadkowa, lecz typologiczna, [...] wspólny schemat fabularny idealnie wyraża rozumienie tematu miłosnego na pierwszym etapie rozwoju powieści średniowiecznej aż do wprowadzenia idealizujących i harmonizujących (dworskich albo sufickich) teorii miłości” (s. 174—175). „Odkrycie i przedstawienie demonicznej, fatalnej namiętności jednostki do obiek-

tu miłości, którego nie da się zastąpić, konkretyzuje odkrycie wewnętrznego duchowego życia jednostki, człowieka »wewnętrznego« tam, gdzie wcześniej (w eposie bohaterskim, bajce itp.) była opisywana wyłącznie jednostka społeczna (rycerz-wasal, książę, król lub cesarz, królowa itp.)» (s. 173).

Drugie stadium — wprowadzenie koncepcji „harmonizujących”, rozwiązujących konflikt — reprezentuje w tym regionie twórczość Nizamięgo.

W Gruzji z kolei jedyną powieścią średniowieczną (eposem powieściowym) jest *Witeź w tygrysiej skórze* Rustawelego, w którym „warstwa powieściowa” opisu przeżyć jest niejako „nadbudowana” nad akcją epicką.

Inaczej przebiegał proces powstawania powieści średniowiecznej na Dalekim Wschodzie — przedstawia ją tu tylko jeden tekst japoński: *Genji-monogatari* Murasaki Shikibu, określony w przybliżeniu jako „powieść dworska”. Powieść w Japonii powstała w wyniku wzajemnego oddziaływania narracji bajkowych (opowieści fantastycznych gatunku *denki-monogatari*) i liryki, bez udziału eposu, który nie istniał w Japonii w XI wieku. Przesłanki kulturowe tego procesu to budyzm, shintoizm i częściowo konfucjanizm.

Genji-monogatari nie dzieli się na dwie części, motywy bajkowe pojawiają się tylko na wstępie, w toku zaś powieści są czasem jakby parodiowane. Bohater jest prawie całkowicie „zdepolityzowany”, święci tryumfy jedynie na polu erotyki. Namiętność indywidualna wywołuje chaos społeczny (oddawany najwyraźniej za pomocą metaforycznych incestów — nie rzeczywistych, lecz sugerujących je przez związki partnerów Genji — typu „syn/matka” i „ojciec/córka”), ale jest zarazem traktowana, zgodnie z panującymi koncepcjami, jako najwyższy przejaw uczuciowości, sposób poznania istoty rzeczy i źródło harmonii estetycznej. Elementami strukturalizującymi w powieści są rytuały kalendarzowe, zmiany na urzędach dworskich, cykle pór roku i faz księżycy, charakteryzowanie kochanek księcia Genji za pomocą naturalnych klasyfikatorów (kwiaty i barwy). Tworzy to skomplikowany system leitmotiwów, przypominający w swojej budowie symfonię. W kompozycji utworu istotną rolę odgrywa jednocześnie cykliczny model życia. Przedstawiane jest całe życie bohatera, we wszystkich jego fazach — inaczej niż w Europie, gdzie dominuje model linearny: powieść kończy się w chwili osiągnięcia przez bohatera dojrzałości duchowej. W powieści bliskowschodniej występuje natomiast model mieszany, linearno-cykliczny. Dodatkowe znaczenie dla kompozycji *Genji-monogatari* ma koncepcja karmy, „bilansowania” przewinień i zasług moralnych w przypisanych jednostce cyklach inkarnacji. Za jej sprawą wyobrażane są dzieje potomków, powtarzających za karę czyny przodków.

Wiele cech zbliża *Genji-monogatari* do *Księżnej de Clèves* Marie-Madeleine de La Fayette, arcydzieła europejskiej powieści analitycznej XVIII wieku. Jedyna japońska powieść średniowieczna — utwór najdawniejszy spośród omawianych — osiąga w jakimś sensie stan literackiego, powieściowego przedstawienia przeżyć jednostki, który w Europie zaistnieje dopiero pod koniec rozwoju klasycznych form narracji. Kompozycja analiz w książce *Sredniowiekowyj roman* prowadzi więc do paradoksalnego spostrzeżenia: w wyniku poszukiwań przemieszczanych w przestrzeni z zachodu na wschód, natomiast w czasie od drugiej połowy XII w. wstecz do w. XI stwierdza się w punkcie dojścia (Japonia) stan odpowiadający przesuniętemu w czasie przestrzennemu punktowi wyjścia (Europa). Okazuje się, że gatunek podlega własnym, immanentnym prawom rozwoju, jego kształtowanie się nie jest zdeterminowane przez tworzywo ani okoliczności powstania; można też mówić o regularności, lecz nie konieczności i uniwersalności schematów rozwojowych (np. typu następstwa: epos → powieść).

Druga z omawianych tu książek, *Wwiedienije w istoriczeskiju poetiku eposa i romana*, jest bardziej ogólna od poprzedniej. Ukazuje kolejne fazy dziejów epickich form narracyjnych, rozumianych jako formy manifestacji różnych typów

myślenia „artystycznego”, od mitu do klasycznych form powieści XVIII wieku. Książka ta jest swoistym podręcznikiem dziejów epiki. Rozwija ona, najpełniej chyba, projekt poetyki historycznej Mieleńskiego, której przedmiotem są „przede wszystkim formy i kategorie poetyckie (»język« literatury pięknej w najszerszym rozumieniu tego terminu), ich powstawanie i historyczna logika ich rozwoju” (s. 3). W projekcie Mieleńskiego znaczenie kluczowe mają początkowe i wczesne formy gatunków, etapy przejściowe przenikania się lub raptownej zmiany tendencji, czego konsekwencje ujawniają się w toku dalszego rozwoju pod wpływem różnorodnych, czasem przypadkowych czynników, wreszcie utwory nowatorskie pod względem genologicznym. W zarysowywanym modelu rozwoju form narracyjnych synchronia i diachronia nie są ostro rozgraniczone, kolejne formy powstają dzięki przełożeniu wcześniejszych, uporządkowaniu ich według nowych reguł, w innym „kodzie”. Jest to też model rekurencyjny, dynamiczny, w którym istotną rolę odgrywają retroakcje, wdzieranie się „diachronii w synchronię”, rozwidlanie się i krzyżowanie dróg rozwoju różnych form gatunkowych.

Okolo połowy objętości *Wwiedienija* zajmuje rekapitulacja wyników wcześniejszych analiz autora, łącznie z pochodzącymi z pracy *Sriedniewiekowyj roman*. Porządek wykładu sugeruje, iż prowadzona jest „oddolna” rekonstrukcja rozwoju klasycznych form powieści, z intencją ukazania ich jako ostatniego elementu w ciągu przekształceń różnych form, które wywodzą się z mitu.

Prezentację własnych koncepcji poprzedza omówienie prac poprzedników w istotnym dla autora wyborze: autorów rodzimych (Wiesielowski, Żyrmunski, Propp, Frejdenberg, Bachtin) i obcych (m.in. szkoła z Cambridge, Saintyves, Bowra, Lord).

Źródło sztuki narracyjnej Mieleński widzi w pozaobrzędowym opowiadaniu mitów, jednej z odmian synkretycznej (synkretyzm formalny i „ideologiczny”) „sztuki pierwotnej”. „Właśnie po micie sztuka odziedziczyła właściwy sobie synkretyzm: obrazową metaforyczność, skłonność do symboli i uogólnień przy zachowaniu zmysłowej konkretności, przy słabym odróżnieniu myślenia logicznego od pierwiastków afektywnych, emocjonalno-wartościujących. Specyficzną właściwością mitów jest to, że pokrywają się w nich światopogląd i narracja, fantastyczne wyobrażenie otaczającego świata (»model świata«) z opowiadaniem o bogach i bohaterach” (s. 19). Szczególne znaczenie przypisane jest mitom o praprzodkach-demiurgach-bohaterach kulturowych. Jest to klasa mitów o tworzeniu, mitów *par excellence*, modelujących wspólnotę pierwotną, ludzi, a nie naturę. Stanowią one ośrodki cyklizacji różnych opowieści, załączki eposów.

Dwa główne szeregi transformacji mitu to bajka — mitologiczna (magiczna, bohatera, zwierzęca), a następnie klasyczna — oraz epos, powstający dzięki przekształceniu mitu i bajki bohatera. Bajka mitologiczna pojawia się jako rodzaj mitu dla niewtajemniczonych. Jej ewolucja związana jest z mechanizmami rozwoju syntagmatycznego: dramatyzacją, sumowaniem motywów, inwersją zwierciadlaną, negatywną paralelą, identyfikacją, „schodami” (zawieranie się w sobie motywów), transformacjami „metaforycznymi” i „metonimicznymi”. Dwa główne procesy to dołączanie nowych motywów i reinterpretacja starych „kosztem zamiany archemotywów” (s. 48) — np. motyw walki z wężem przechodzi z klasy motywów mitologicznych „ukosmiczniania chaosu” do klasy „inicjacji”, a później do klasy „trudnych zadań przed ożenkiem”. Największe znaczenie przy przejściu od mitu do bajki mają demitologizacja, przeniesienie uwagi z losów zbiorowości na los jednostki, zastąpienie kodu kosmicznego społecznym, zmiana pryncypium mitycznego na nieokreślony czas bajkowy, przekształcenie zakończenia etiologicznego w morał lub ramę stylistyczną. Wprowadzane są też ograniczenia strukturalne: szczęśliwe zakończenie i hierarchiczna struktura dwóch albo trzech prób. „Na tym, że główny wyczyn dokonywany jest za pomocą gotowych środków uzyska-

nych w wyniku wstępnego wypróbowania i działających czynnie w głównej próbie, polega swoisty paradoks bajki magicznej” (s. 60).

Mieletinski wyróżnia formę wczesną i klasyczną eposu. Cechą charakterystyczną eposu klasycznego jest potraktowanie zdarzeń historycznych jako języka opisu, choć zostają jednocześnie zachowane — co najmniej częściowo — struktury i modele mitologiczne. Proces powstawania eposu klasycznego ujęty jest fakultatywnie jako wynik „uhistorycznienia”, włączenia bohatera mitycznego bądź bajkowego w ramy podania historycznego, albo jako skutek obrastania motywami bajkowymi postaci z podania historycznego. Odrębną, pośrednią formę pomiędzy eposem a powieścią autor widzi w powieści bohaterskiej, której przykładem są sagi islandzkie.

Analizy powieści antycznej i średniowiecznej zostały omówione powyżej, w związku z książką *Sriedniowiekowyj roman*.

Nowe analizy otwiera obszerny, „dygresyjny” rozdział poświęcony noweli jako poprzedniczce powieści obyczajowej. „Małe gatunki narracyjne [...] z jednej strony stanowią miniaturowe prawzory dużych gatunków narracyjnych, a z drugiej uczestniczą bezpośrednio w ich kształtowaniu. Tak więc śpiewana bajka bohatera poprzedza i uczestniczy w rozwoju cykli epicko-bohaterskich i dużych epei, bajka magiczna i magiczno-bohaterska jest w taki sam sposób związana z powieścią typu średniowiecznego (ang. *romance*), a nowela — z nowożytną powieścią obyczajową (ang. *novel*). Jest to podstawowy fakt lub prawo poetyki historycznej” (s. 168). Nowela jest przed-, mikro- i częściowo antypowieścią. Wywodzi się z anegdoty. Tak jak bajka dąży do wyobrażenia życia prywatnego, nie symbolizuje jednak, jak ona, losu w całości. Zwraca się ku niezwykłym zdarzeniom, podczas gdy bajka — jak Mieletinski podkreśla ów paradoks — mimo „magiczności” zajmuje się nie niezwykłym i wyjątkowym, lecz typowym (zrytualizowane kształtowanie się bohatera), które tylko przedstawiane jest za pomocą niecodziennych obrazów.

Bardzo interesujące są analizy noweli wschodniej, zwłaszcza chińskiej z epoki Tan. Genezę noweli w Europie autor łączy z francuskimi *fabliaux*, niemieckimi *Schwänke*, niską „przednowelistyką” wieków średnich, która „stanowiła biegunowe przeciwieństwo literatury dworskiej, z powieścią rycerską łączył ją stosunek dopełnienia, jako taka zgodnie z nią współżyła we wspólnym systemie i nie stawiała sobie za cel walki z powieścią dworską o odnowę literatury. Równocześnie jednak antycypowała te ewolucyjne czy nawet »rewolucyjne« zmiany, które nastąpiły później w losach powieści” (s. 205).

Przejście od *romance* do *novel* dokonuje się dwiema drogami: przez *Don Kichota* Cervantesa i przez powieść łotrzykowską. *Don Kichot* jest tekstem, w którym dokonuje się transformacja gatunku: „na »wejściu« mieliśmy powieść rycerską, a na »wyjściu« powieść obyczajową nowożytności [...]” (s. 215). Nowa forma powieści „jest stworzona przez Cervantesa przez nałożenie urojonej historii błędnego rycerza (którą tworzy świadomość Don Kichota i częściowo odgrywają inne osoby), tj. parodii powieści-*romance*, na historię obyczajową popadającego wiecznie w tarapaty dziwaka-idealisty, który przeciwstawia się prozaicznej rzeczywistości życiowej, tj. na powieść-*novel*” (s. 224). Znaczenie *Don Kichota* polega na oryginalnej fabule, wprowadzeniu wielości „punktów widzenia”, oddzielaniu autora od narratora w celu rozwarstwienia punktów widzenia, a nie dla odwołania do autorytetu.

Inną odnogę rozwoju powieści obyczajowej stanowi powieść łotrzykowska, która jest „nie tyle [...] satyrą [...] wzbogaconą historycznie świeżym typem łotra, ile archetypem łotra zrealizowanym w warunkach rozpadu stosunków patriarchalnych [...]” (s. 231). Najważniejszą innowacją w powieści łotrzykowskiej jest jednak koncepcja kształtowania człowieka przez życie, wyobrażenie charakteru

i postępów bohatera jako wytworu środowiska (dzięki czemu staje się ona poprzedniczką powieści realizmu społecznego XIX wieku). Inną nowością jest zastosowanie dużej formy epickiej dla „niskiej”, obyczajowej fabuły. Powieść łotrzykowska to przeciwieństwo, choć nie parodia, powieści rycerskiej, swego rodzaju antypowieść. Jej paradoks polega na tym, że chociaż bohater jej jest postacią z marginesu społecznego, wyrzutkiem, to jednocześnie jest to typowy przedstawiciel nowego społeczeństwa.

Dalsze rozdziały omawiają rozwój powieści psychologicznej (analitycznej — M.-M. de La Fayette), wzajemnych oddziaływań pomiędzy powieścią psychologiczną a tradycją powieści łotrzykowskiej (Prévost, Marivaux), aż do powstania klasycznej powieści obyczajowej, czemu sprzyjało dodatkowo wykorzystanie doświadczeń dramatu.

Osobny rozdział jest poświęcony wschodnim (przede wszystkim chińskim) paralelom w procesie przekształcania powieści psychologicznej, przy współdziałaniu tradycji powieści łotrzykowskiej, w powieść obyczajową. Porównanie procesów dokonujących się w różnych regionach świata prowadzi do wniosku, że „przy niewątpliwej zgodności podobnych procesów ewolucji gatunkowej z ogólnym kierunkiem rozwoju społeczno-historycznego odkrywana jest mimo wszystko względna niezależność zespołu cech właściwych gatunkowi od epok oraz kierunków kulturowych i literackich: »renesansu«, »baroku«, »oświecenia« itp. [...] specyfika gatunku powieści i podstawowe momenty w jego ewolucji [...] jawią się mimo wszystko jako bardziej uniwersalne niż kierunki kulturowe, literackie, stylowe” (s. 275).

Powyższy cytat streszcza niejako koncepcję rozwiniętą w *Wwiedieniju w istoriczeskiju poetiku eposa i romana*. To, co stanowi o atrakcyjności propozycji Mielitńskiego, to zamiar przedstawienia ewolucji powieści jako procesu podlegającego immanentnym prawom, który jest związany z zewnętrznymi, historyczno-kulturowymi okolicznościami, chociaż związki owe nie mają charakteru przyczynowo-skutkowego. Co więcej, rozwój powieści jest niejako aktualizacją właściwych gatunkowi możliwości, procesem konkretyzacji, wzbogacania, wypełniania „programu” gatunku, który jest mu dany już w chwili pojawienia się.

Interesująca jest też próba ukazania kanonicznych tekstów literatury powszechnej jako wytworów przemian, których korzenie sięgają archaiki narracji, formy wypowiedzi mitycznej, jedynego ogniwa w dziejach sztuki narracyjnej, w którym stopione są język przedmiotowy i język opisu. Rzutowane na tak rozległe tło, owe teksty kanoniczne okazują się powiązane z formami wywodzącymi się z różnych okresów i regionów świata, składniki zaś ich budowy (a co najmniej część spośród nich) zyskują uzasadnienie w procesach transformacji genologicznych.

Andrzej Kublik

R. J. Schoeck, INTERTEXTUALITY AND RENAISSANCE TEXTS. Bamberg 1984. H. Kaiser-Verlag, ss. 120. „Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung”. In Verbindung mit Stephen Füssel herausgegeben von Dieter Wuttke. Redaktion: Hans Kaiser. Heft 12.

Manfred Schmelling, MÉTATHÉÂTRE ET INTERTEXTE. ASPECTS DU THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE. Paris 1982. „Lettres Modernes”, ss. 108. „Archives des Lettres Modernes”. [T.] 204.

Termin „intertekstualność” zrobił prawdziwą karierę od czasu, gdy Julia Kristeva posłużyła się nim po raz pierwszy. Historia jego powstania dobrze ilustruje pewne właściwości literaturoznawczej terminologii. Autorka *La Révolution du*