

Michaił M. Bachtin

Czas i przestrzeń w powieści

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/4, 273-311

1974

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.

MICHAŁ M. BACHTIN

CZAS I PRZESTRZEŃ W POWIEŚCI

Proces opanowania realnego historycznego czasu i przestrzeni oraz ujawniającego się w nich realnego człowieka historycznego przebiegał na terenie literatury w sposób skomplikowany i nierównomierny. Przystawiane były tylko poszczególne aspekty czasu i przestrzeni, dostępne w danym stadium rozwoju ludzkości, oraz wypracowywane były odpowiednie metody gatunkowe odzwierciedlania i artystycznego kształtowania już opanowanych aspektów rzeczywistości.

Istotne współpowiązanie relacji czasowych i przestrzennych, przyswojonych w literaturze artystycznie, będziemy nazywali *chronotopem* (w dosłownym tłumaczeniu oznacza to — „czasoprzestrzeń”) ¹. Termin ten używany jest w przyrodoznawstwie matematycznym, a wprowadzony i uargumentowany został na gruncie teorii względności (Einsteina). Dla nas nie jest istotny ów sens specjalny, w którym terminu tego używa się w teorii względności, przeniesiemy go tutaj — do literaturoznawstwa — niemal jako metaforę (niemal, ale niezupełnie); dla nas istotna jest wyrażona w nim nierozłączność przestrzeni i czasu (czas jako czwarty wymiar przestrzeni). Czasoprzestrzeń [хронотоп] rozumiemy jako formalno-treściową kategorię literacką ². W literackiej czasoprzestrzeni artystycznej zachodzi zespolenie oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości. Czas tu się kondensuje, zgęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji

[Michaił Michajłowicz Bachtin — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 203.

Przekład według: М. Бахтин, *Время и пространство в романе*. „Вопросы литературы” 1974, nr 3, s. 133—179. Artykuł ten stanowi fragment obszerniejszej pracy Bachtina *Формы времени и хронотопа в романе*, która ma się ukazać w wydawnictwie „Художественная литература”.]

¹ [Dalej termin ten przekładam wszędzie jako „czasoprzestrzeń”. (Przyp. tłum.)]

² Rzecz zrozumiała, iż kategoria ta należy do specjalnej dziedziny poetyki i zupełnie nie pretenduje do zastępowania najbardziej ogólnych pojęć teoretyczno-literackich (pojęć metody artystycznej i stylu).

i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii. Oznaki czasu uobecniają się w przestrzeni, a przestrzeń uzyskuje swój sens i jest mierzona w czasie. I to właśnie przecięcie się obu porządków wraz z zespoleniem ich oznak cechuje czasoprzestrzeń artystyczną.

Czasoprzestrzeń ma w literaturze istotne znaczenie gatunkowe. Można mówić o typowych czasoprzestrzeniach gatunkowych, właściwych poszczególnym gatunkom literackim i ich odmianom. Przedmiot niniejszej pracy stanowią specyficzne czasoprzestrzenie powieściowe - e p i c k i e, które służą do opanowania rzeczywistości czasowej (aż do — historycznej), a które pozwalają wprowadzić w artystyczną płaszczyznę powieściową istotne momenty tej rzeczywistości.

Już na gruncie antycznym powstały trzy istotne typy jedności powieściowej, a zatem — trzy odpowiednio różne sposoby artystycznego kształtowania czasu i przestrzeni w powieści lub, mówiąc zwięźle, trzy powieściowe czasoprzestrzenie. Te trzy typy okazały się nadzwyczaj produktywne, elastyczne i pod wieloma względami określiły rozwój całej powieści awanturniczej aż do połowy XVIII stulecia.

Pierwszą (nie w sensie chronologicznym) odmianę powieści antycznej nazwiemy umownie „awanturniczą powieścią prób”. Zaliczylibyśmy do niej całą powieść tzw. „grecką” lub „sofistyczną”, która się ukształtowała w II—VI w. naszej ery.

Wymieńmy przykładowe teksty, które dochowały się w całości do obecnych czasów i które istnieją także w przekładach rosyjskich: *Historia etiopska o Teogenesie i Chariklej* lub *Aethiopika* Teodozjusza Heliodora, *Historia Leukippy i Kleitofonta Achileusa Tatiosa*, *Historia Chajreasza i Kallirroe Charitona*, *Historia efezyjska o Antei i Habrokomesie* Ksenofonta z Efezu, *Historia Dafnisa i Chloe* Longosa. Niektóre spośród charakterystycznych tekstów zachowały się tylko we fragmentach bądź też w postaci streszczeń³.

W powieściach tych spotykamy precyzyjnie i subtelnie opracowany typ czasu a w a n t u r n i c z e g o [авантю́рно́го] ze wszystkimi jego specyficznymi właściwościami i niuansami. Opracowanie owego czasu awanturniczego i techniki jego powieściowego stosowania są tu już tak wysoko i w pełni rozwinięte, że cały późniejszy rozwój powieści c z y s t o awanturniczej nie wniósł tu aż do naszych dni nic istotnego. Dlatego więc specyficzne właściwości czasu awanturniczego najpełniej się ujawniają na materiale tych utworów.

Fabuły wszystkich tych powieści (tak samo jak ich najbliższych i bez-

³ Cudowne przygody poza Tule Antoniusza Diogenesa, *Romans o Ninosie*, *Romans o Chione* i inne.

pośrednich spadkobierców — bizantyńskich) wykazują ogromną zbieżność i w gruncie rzeczy składają się one z tych samych elementów (motywów), choć w poszczególnych utworach zmienia się ich ilość, konfiguracje i doniosłość dla całości fabuły. Łatwo ułożyć zbiorczy typowy schemat fabularny, z zaznaczeniem poszczególnych najistotniejszych odchyleń i wariantów. Oto ów schemat.

Młodzieniec i dziewczyna w wieku narzeczeństwa. Pochodzenie ich jest nieznane, tajemnicze (nie zawsze; tego momentu nie ma np. u Tatosia). Obdarzeni są wyjątkową urodą. Są też wyjątkowo cnotliwi. Spotykają się ze sobą niespodziewanie; z reguły na wielkiej uroczystości. Zapala się w nich wzajemnie gwałtowna, natychmiastowa namiętność, nieprzewyciężona jak los, jak nieuleczalna choroba. Zaślubiny jednakże nie mogą się odbyć od razu. Natrafiają na przeszkody opóźniające, powstrzymujące. Oblubieńcy są rozłączeni, szukają się, odnajdują; znowu się gubią i znowu odnajdują. Zwykle przeszkody i przygody zakochanych to: porwanie narzeczonej w przeddzień ślubu; niezgoda rodziców (jeżeli są), którzy dla każdego z obojga zakochanych przeznaczają innych narzeczonych (fałszywe pary); ucieczka zakochanych, ich podróż, burza morska, rozbicie się okrętu, cudowne ocalenie, napad piratów, niewola i więzienie, zakusy na niewinność bohatera i bohaterki, złożenie bohaterki na ofiarę oczyszczającą, wojny, walki, sprzedaż w niewolę, rzekome śmierci, przebierania się, rozpoznawanie — nierozpoznawanie, pozorne zdrady, kuszenie cnoty i wierności, fałszywe oskarżenia o przestępstwa, rozprawy sądowe, sądowe wypróbowywanie cnoty i wierności zakochanych. Bohaterowie odnajdują swych rodziców (jeżeli byli nieznani). Dużą rolę odgrywają spotkania z niespodziewanymi przyjaciółmi lub niespodziewanymi wrogami, wróżby, przepowiednie, prorocze sny, przeczucia, napoje usypiające. Powieść kończy szczęśliwe połączenie oblubieńców ślubem. Taki jest schemat podstawowych momentów fabularnych.

Akcja ta rozgrywa się na bardzo rozległym i różnorodnym tle geograficznym — zazwyczaj w trzech—pięciu krajach, oddzielonych od siebie morzami (Grecja, Persja, Fenicja, Egipt, Babilon, Etiopia i inne). Powieść zawiera — niekiedy bardzo drobiazgowo — opisy niektórych osobliwości krajów, miast, rozmaitych budowli, dzieł sztuki (np. obrazów), zwyczajów i obyczajów mieszkańców, różnych egzotycznych i cudownych zwierząt oraz innych dziwów i osobliwości. Przy tym wprowadzane są do powieści rozważania (niekiedy dość obszernie) na różne tematy religijne, filozoficzne, polityczne i naukowe (o losie, o znakach przepowiednich, o władzy Erosa, o ludzkich namiętnościach, o łzach itp.). Duże znaczenie mają w powieściach przemowy bohaterów — obrończe i inne —

zbudowane według wszelkich prawideł późnej retoryki. Tak więc pod względem swej zawartości grecka powieść antyczna ciąży ku pewnej encyklopedyczności, w ogóle właściwej temu gatunkowi.

Wszystkie bez wyjątku wyliczone przez nas momenty powieści (w swej wyabstrahowanej postaci) — tak fabularne jak opisowe i retoryczne — wcale nie są nowe; wszystkie one występowały i były dobrze opracowane w innych gatunkach literatury antycznej: wątki miłosne (pierwsze spotkanie, gwałtowne namiętności, tęsknota) opracowała hellenistyczna poezja miłosna; inne motywy (burza, rozbitcie się okrętu, wojna, porwanie) — epos antyczny; niektóre motywy (rozpoznanie) odgrywały istotną rolę w tragedii; motywy opisowe zostały opracowane w antycznej powieści geograficznej i w dziełach historiograficznych (np. u Herodota); rozważania i przemowy — w gatunkach retorycznych.

Jednakże wszystkie te różnogatunkowe elementy zostały tu przepione i zespolone w nową jedność powieściową, której momentem konstytuującym jest właśnie awanturniczy czas powieściowy. W zupełnie innej czasoprzestrzeni — „obcy świat w czasie awanturnicznym” — owe różnogatunkowe elementy nabrały nowego charakteru i szczególnych funkcji i dlatego przestały być tym, czym były w innych gatunkach.

Na czym więc polega istota tego czasu awanturniczego greckiej powieści?

Punkt wyjściowy rozwoju fabularnego stanowi pierwsze spotkanie bohatera i bohaterki oraz gwałtowna eksplozja ich wzajemnych uczuć; zamykający punkt fabularny — to szczęśliwe zaślubiny. Pomiedzy tymi dwoma punktami rozwija się całość akcji powieściowej. Punkty te — momenty graniczne rozwoju fabularnego — to istotne wydarzenia w życiu bohaterów; same w sobie mają one znaczenie biograficzne. Jednakże powieść zbudowana jest nie na nich, lecz na tym, co się znajduje (co zachodzi) pomiędzy nimi. Ale w istocie pomiędzy nimi nie powinno się znajdować zupełnie nic: miłość bohatera i bohaterki nie wywołuje żadnych wątpliwości od samego początku, pozostaje ona absolutnie niezmienna na przestrzeni całej powieści; niezmienna jest także ich szlachetność; zaślubiny na końcu powieści łączą się bezpośrednio z miłością bohaterów wybuchłą przy pierwszym spotkaniu na początku powieści — jak gdyby pomiędzy tymi dwoma momentami w ogóle nic się nie zdarzyło i jak gdyby zaślubiny odbyły się nazajutrz po spotkaniu. Dwa przyległe momenty życia biograficznego, biograficznego czasu, zetknęły się bezpośrednio. Ta przerwa, pauza, ten rozdział, który powstaje pomiędzy tymi dwoma bezpośrednio przyległymi momentami biograficznymi, a w który właśnie wbudowuje się całą powieść, do porządku biograficznego nie wchodzi, znajduje się poza czasem bio-

graficznym; niczego w życiu bohaterów nie zmienia i nic do ich życia nie wnosi. Jest to właśnie rozziw pozaczasowy między dwoma momentami czasu biograficznego.

Gdyby sprawa miała się inaczej, gdyby np. skutek przeżytych perypetii i doświadczeń początkowa, raptownie zrodzona namiętność bohaterów wzmogła się, została wypróbowana i sprawdzona czynem oraz otrzymała przez to nową jakość trwałej i wypróbowanej miłości lub gdyby sami bohaterowie zyskali dojrzałość i lepiej siebie wzajemnie poznali — wówczas mielibyśmy jeden z typów dość późnej i bynajmniej nie awanturniczej powieści europejskiej. W tym wypadku graniczne momenty fabularne wprawdzie pozostałyby nie zmienione (namiętność na początku — zaślubiny na końcu), ale same zdarzenia opóźniające ślub zyskałyby pewne znaczenie biograficzne lub przynajmniej psychologiczne, zostałyby włączone do realnego czasu życia bohaterów, zmieniając ich samych i zdarzenia (istotne) ich życia. Ale w powieści greckiej tego właśnie nie ma, widzimy tu całkowicie czysty rozziw między dwoma momentami czasu biograficznego, nie pozostawiający żadnego śladu ani w życiu bohaterów, ani w ich charakterach.

Wszystkie zdarzenia powieści, które ten rozziw wypełniają — to całkowite odstępstwo od normalnego toku życia, pozbawiony realnej rozciągłości czasowej dodatek do normalnej biografii.

Ten czas greckiej powieści nie ma również elementarnej rozciągłości biologicznej wieku bohaterów. Na początku powieści bohaterowie spotykają się w wieku narzeczeństwa i w tymże wieku, tak samo młodzi i piękni, zawierają ślub pod koniec powieści. Czas, w ciągu którego przeżywają nieprawdopodobną ilość przygód, nie jest w powieści ani mierzony, ani obliczany; są to po prostu dni, noce, godziny, chwile, odliczane technicznie jedynie w ramach każdej poszczególnej przygody. Czas ten — awanturniczny i nadzwyczaj intensywny, ale nieokreślony — do wieku bohaterów zupełnie nie jest wliczany. Tutaj mamy taki sam pozaczasowy rozziw między dwoma momentami biologicznymi — obudzeniem się namiętności a jej spełnieniem.

Kiedy Wolter parodiował w swym *Kandydzie* awanturniczą powieść typu greckiego, która panowała w XVII i XVIII w. (tzw. „powieść barokowa”), to nie omieszczał m. in. obliczyć, ile realnego czasu wymaga zwykła powieściowa porcja przygód i „przeciwności losu” bohatera. Pod koniec powieści, po pokonaniu wszelkich przeciwności, jego bohaterowie (Kandyd i Kunegunda) nareszcie zawierają szczęśliwy ślub. Ale niestety — okazują się już starzy, a piękna Kunegunda podobna jest do szkaradnej wiedźmy. Spełnienie podąża za namiętnością dopiero wtedy, kiedy biologicznie jest już niemożliwe.

Zrozumiałe samo przez się, że czas awanturniczny greckiej powieści

pozbawiony jest wszelkiej naturalnej i powszedniej cykliczności, która wprowadziłaby do tego czasu porządek temporalny [временный ряд] i ludzkie mierniki oraz związała go z powtarzalnymi momentami życia człowieka i przyrody. Oczywiście, nawet mowy być nie może o historycznej lokalizacji czasu awanturniczego. W całym świecie powieści greckiej, wraz ze wszystkimi jego krajami, miastami, budowlami, dziełami sztuki, zupełnie nie ma żadnych oznak czasu historycznego, żadnych śladów epoki. Tym właśnie tłumaczy się fakt, że chronologia greckich powieści dotychczas nie jest dokładnie ustalona przez naukę i że jeszcze niedawno badacze określali czas powstania poszczególnych utworów z różnicami dochodzącymi do pięciu—sześciu stuleci.

Tak więc cała akcja powieści greckiej, wszystkie wypełniające ją zdarzenia i przygody nie należą ani do historycznego, ani powszedniego, ani biograficznego, ani elementarnego biologiczno-rozwojowego porządku temporalnego. Znajdują się one poza tymi porządkami oraz poza właściwymi tym porządkom prawidłowościami i miernikami ludzkimi. W czasie tym nic się nie zmienia: świat pozostaje taki sam, jaki był, nie zmienia się biograficzne życie bohaterów, ich uczucia także nie podlegają zmianom, a nawet ludzie się nie starzeją w obrębie tego czasu. Ten pusty czas nie pozostawia na niczym żadnych śladów, żadnych trwałych oznak swego działania. Jest to, powtarzamy, rozziew pozaczasowy, który powstał pomiędzy dwoma momentami realnego porządku temporalnego, w tym wypadku — biograficznego.

Tak wygląda omawiany czas awanturniczy w ogólności. A jak się on przedstawia od wewnątrz?

Składa się on z szeregu krótkich odcinków, odpowiadających poszczególnym przygodom; wewnątrz każdej takiej przygody czas jest zorganizowany powierzchownie, technicznie: ważne jest, aby zdążyć uciec, dogonić, wyprzedzić; trzeba znajdować się albo nie znajdować się akurat w określonej chwili w określonym miejscu, spotkać się albo się nie spotkać, itp. W ramach poszczególnej przygody liczą się dni, noce, godziny, a nawet minuty i sekundy, jak w każdej walce i w każdym aktywnym przedsięwzięciu zewnętrznym. Te odcinki temporalne wprowadzane są i przerywane specyficznymi „n a g l e” i „a k u r a t”.

„Nagle” i „akurat” — to najbardziej adekwatne charakterystyki tego czasu w ogóle, zawsze bowiem zaczyna się on i wchodzi w swe prawa tam, gdzie normalny i pragmatyczny albo przyczynowo sensowny tok zdarzeń ulega przerwaniu, ustępując miejsca wtargnięciu czystej przypadkowości z jej specyficzną logiką. Logika ta to przypadkowy zbieg wydarzeń, tj. przypadkowa jednoczesność i przypadkowa „rozbieżność”, czyli — przypadkowa różniczość. Przy czym „wcześniej” lub „później” tej przypadkowej

jednoczesności i różnoczesności także ma istotne i decydujące znaczenie. Gdyby się coś zdarzyło o minutę wcześniej lub o minutę później, tj. gdyby nie było pewnej przypadkowej jednoczesności lub różnoczesności, wówczas nie byłoby również fabuły i nie byłoby o czym pisać powieści.

Skończyłem już osiemnaście lat, na przyszły rok ojciec przygotowywał wesele, i wtedy to Los rozpoczął swoją grę.

— opowiada Kleitofont.

Owa „gra losu”, jego „nagle” i „akurat”, tworzy właśnie całą treść powieści.

Niespodziewanie rozpoczęła się wojna między Trakami a Bizantyńczykami. O przyczynach tej wojny nie mówi się w powieści ani słowa, jednakże dzięki niej do domu ojca Kleitofonta trafia Leukippe. „Gdy tylko ją ujrzałem, natychmiast byłem stracony” — mówi Kleitofont.

Ale ojciec przeznaczył już Kleitofontowi inną narzeczoną. Przyspiesza więc wesele, wyznacza je na następny dzień i już składa wstępne ofiary.

Gdy to usłyszałem, uznałem się za zgubionego i zacząłem obmyślać jakiś wybieg, który pozwoliłby odłożyć wesele. W chwili gdy się nad tym zastanawiałem, niespodziewanie podniosło się zamieszanie w męskiej połowie domu.

Jak się okazało, orzeł porwał przygotowane przez ojca mięso ofiarne. To zły omen, wesele więc trzeba było odłożyć na kilka dni. I akurat w ciągu tych dni, dzięki przypadkowi, porwano przeznaczoną dla Kleitofonta dziewczynę, omyłkowo biorąc ją za Leukippe.

Kleitofont postanawia dostać się do pokoju Leukippe.

Skoro tylko wszedłem do sypialni dziewczyny, akurat przydarzyło się jej matce, co następuje. Zaniepokoił ją sen.

Matka wchodzi do sypialni, zastaje tam Kleitofonta, ale jemu udaje się wymknąć nierozpoznanym. Jednakże następnego dnia wszystko może się wykryć, dlatego Kleitofont i dziewczyna muszą uciekać. Cała ucieczka zbudowana jest na łańcuchu przypadkowych „nagle” i „akurat”, sprzyjających bohaterom.

Trzeba powiedzieć, iż Komar, który ich śledził, tego dnia przypadkowo wyszedł z domu, aby wykonać jakieś polecenie swej pani.

Powiodło się nam: dojechawszy do portu bejruckiego natrafiliśmy tam na odpływający statek — przygotowywano się już do odwiązania przy nim cumów.

Na statku: „Przypadkowo obok nas usadowił się jakiś młodzieńiec”. On właśnie staje się ich przyjacielem i odgrywa poważną rolę w dalszych przygodach.

Następnie zrywa się tradycyjna burza i następuje katastrofa okrętu.

„Trzeciego dnia naszej podróży na gły mrok rozpościera się na jasnym niebie i przemienia dzień w noc”.

Podczas katastrofy wszyscy giną, ale bohaterowie ratują się dzięki szczęśliwemu przypadkowi.

I oto kiedy okręt już się rozpadł, jakieś łaskawe bóstwo ocaliło dla nas część jego dziobu.

Fala wyrzuca ich na brzeg:

A my pod wieczór, dzięki przypadkowi, zostaliśmy przygnani do Peluzjum i tam radośnie wyszliśmy na ziemię.

Dalej się okazuje, że i wszyscy inni bohaterowie, których uważano już za zaginionych podczas katastrofy okrętu, także uratowali się dzięki szczęśliwym przypadkom. Następnie trafiają oni akurat w to miejsce i w tym momencie, kiedy główni bohaterowie potrzebują natychmiastowej pomocy. Przekonany, że Leukippe zabił jacyś zbrojcy na ofiarę, Kleitofont decyduje się popełnić samobójstwo:

Wzniosłem miecz, aby skończyć ze sobą na miejscu stracenia Leukippe. Nagle widzę — noc była jasna — dwoje ludzi... biegną wprost do mnie... byli to, jak się okazało, Menelaus i Satyr. Choć tak niespodziewanie ujrzałem swych przyjaciół żywymi, ani nie uściskałem ich, ani nie padłem z radości.

Przyjaciele oczywiście udaremniają samobójstwo i oznajmniają, że Leukippe żyje.

Już pod koniec powieści skazano Kleitofonta, z powodu fałszywego oskarżenia, na śmierć, a przed egzekucją miał być poddany torturom.

Zakuto mnie, zdjęto z ciała odzież, rozpięto mię na kole; kaci przynieśli bicz, powróz i rozniecili ogień. Kleiniasa ogarnęła rozpacz, zaczął wzywać bogów — gdy nagle na oczach wszystkich zbliża się kapłan Artemidy uwieńczony laurem. Nadejście kapłana jest znakiem przybycia uroczystego orszaku na cześć bogini. Kiedy się to zdarza, należy wstrzymać egzekucję na przeciąg tyłu dni, ile będzie trwało składanie ofiar przez uczestników tego pochodu. I w taki to sposób zostałem wówczas uwolniony z łańcuchów.

W ciągu tych paru dni zwłoki wszystko się wyjaśnia i sprawa przybiera odmienny obrót, nie bez szeregu nowych zbiegów i „rozbieżności” zdarzeń. Okazuje się, że Leukippe żyje. Powieść kończy się szczęśliwymi zaślubinami.

Jak widać (a przytoczyliśmy tu tylko znikomą część przypadkowych jednoczesności i różnoczesności), czas awanturyczny żyje w powieści życiem o dużym napięciu; o jeden dzień, o jedną godzinę i nawet o jedną minutę w cześćniej lub później — zawsze ma rozstrzygające znaczenie. Same zaś przygody nanizują się jedna na drugą pozaczasowym i w istocie — nieskończonym łańcuchem; można go kontynuować dowol-

nie, żadnych bowiem istotnych ograniczeń wewnętrznych łańcuch ten nie posiada. Powieści greckie są stosunkowo niewielkie. W wieku XVII objętość powieści analogicznie zbudowanych wzrosła dziesięć—piętnastokrotnie⁴. Żadne wewnętrzne granice takiego rozrostu nie istnieją. Żadne dni, godziny lub minuty uwzględnione w obrębie poszczególnych przygód nie łączą się z sobą w realny porządek temporalny, nie stają się dniami i godzinami życia ludzkiego. Te dni i godziny na niczym nie pozostawiają żadnych śladów, dlatego właśnie może ich być dowolna ilość.

Wszystkie momenty nieskończonego czasu awanturniczego kierowane są przez jedną siłę — p r z y p a d e k. Cały ten czas, jak widzimy, składa się przecież z przypadkowych jednoczesności i przypadkowych różnoczesności. Awanturniczy „czas przypadku” jest specyficznym czasem ingerencji mocy irracjonalnych w życie ludzkie: ingerencji losu („τύχη”), bogów, demonów, magów-czarowników, a w najlepszym razie (w późnych powieściach awanturnicznych) — powieściowych złoczyńców, którzy, jako złoczyńcy, wykorzystują właśnie ową przypadkową jednoczesność i przypadkową różnoczesność: „czają się”, „wyczekują”, napadają „nagle” i „akurat”.

Momenty czasu awanturniczego znajdują się w punktach przerwania normalnego toku zdarzeń, normalnego potocznego, przyczynowego lub celowego porządku, w punktach, w których porządek ten zostaje przerwany i ustępuje miejsca ingerencji mocy pozaludzkich — losu, bogów, złoczyńców. Tym właśnie siłom, a nie bohaterom, przysługuje cała inicjatywa w czasie awanturnicznym. Naturalnie, sami bohaterowie również działają w czasie awanturnicznym — uciekają, bronią się, walczą, ratują się — ale działają jako, rzecz można, ludzie fizyczni, inicjatywa nie do nich należy; nawet miłość zsyłana jest na nich niespodziewanie przez wszechwładnego Erosa. W obrębie tego czasu ludziom wszystko tylko się zdarza (niekiedy zdarza się im nawet podbić jakieś państwo); człowiek czysto awanturniczy — to człowiek przypadku; jako człowiek, któremu coś się zdarzyło, wstępuje on w czas awanturniczy. Inicjatywa w obrębie tego czasu należy nie do ludzi.

Rzecz całkiem zrozumiała, iż momenty czasu awanturniczego — wszystkie te „nagle” i „akurat” — nie mogą być przewidziane za pomocą analizy, rozumowania, mądrej przeczności itp. Wszystkie te momenty „akurat” rozpoznaje się natomiast za pomocą wróżb, auspicji, legend, przepowiedni wyroczni, wieszczych snów, przeczuć. Tego wszyst-

⁴ A oto rozmiary najbardziej znanych powieści w. XVII: *Astrée D'Urfégo* — 5 tomów, razem ponad 6 tys. stronic; *Cléopâtre La Calprenède'a* — 12 tomów, ponad 5 tys. stronic; *Arminius i Thusnelda Lohensteina* — 2 tomy, ponad 3 tys. stronic.

kiego pełne są powieści greckie. Zaledwie „Los rozpoczął swoją grę” z Kleitofontem, a już mu się śni proroczy sen, który wyjawia jego przyszłe spotkanie z Leukippe i wspólne perypetie. Dalszy ciąg tej powieści również wypełniają podobne zjawiska. Los i bogowie trzymają w swym ręku inicjatywę zdarzeń, oni też oznajmniają ludziom swą wolę.

Bóstwo często lubi nocną porą ujawniać ludziom ich przyszłość — powiada Achilleus Tatios przez usta Kleitofonta — i nie po to, aby się strzegli przed cierpieniami, albowiem nie mogą oni panować nad tym, co im los przysądził, lecz po to, by z większą łatwością znosili swe cierpienia.

Wszędzie, gdziekolwiek w późniejszym rozwoju powieści europejskiej pojawia się grecki czas awanturiczny, inicjatywa przekazywana jest p r z y p a d k o w i, który rządzi (przypadkową) jednoczesnością i różnorodnością zjawisk bądź jako bezosobowa, nie nazwana w powieści siła, bądź jako los, bądź jako boska opatrność, bądź też pod postacią powieściowych „złoczyńców” i powieściowych „tajemniczych dobroczyńców”. Ci ostatni są przecież jeszcze i w powieściach historycznych Waltera Scotta. Wraz z przypadkiem (z jego różnorodnymi maskami) nieuchronnie pojawiają się w powieści rozmaite rodzaje przepowiedni, a w szczególności — wieszczce sny i przecucia. Naturalnie, nie jest konieczne, aby cała powieść była oparta na czasie awanturycznym typu greckiego, wystarczy jakaś domieszka elementów owego czasu do innych porządków temporalnych, aby się pojawiły i nieuchronnie towarzyszące mu zjawiska.

Do tego awanturycznego czasu przypadku, bogów i złoczyńców, z jego specyficzną logiką, w XVII w. włączone zostały także losy narodów, państw i kultur w pierwszych europejskich powieściach historycznych, np. w powieści *Artamène, czyli Wielki Cyrus* M. de Scudéry, w powieści *Arminius i Thusnelda* Lohensteina, w powieściach historycznych La Calprenède'a. Powstaje swoista, przenikająca te utwory „filozofia historii”, która rozstrzygnięcie losów historycznych pozostawia owemu pozaczasowemu rozziewowi, jaki się wytwarza pomiędzy dwoma momentami realnego porządku temporalnego.

Szereg momentów barokowej powieści historycznej za pośrednictwem ogniwa powieści „gotyckiej” przenika i do powieści historycznej Waltera Scotta i określa niektóre jej właściwości: zakulisowe działania tajemniczych dobroczyńców i złoczyńców, specyficzną rolę przypadku, rozmaitych przepowiedni i przecuć. Naturalnie, w powieści Waltera Scotta momenty te bynajmniej nie są dominujące.

Zastrzegamy się od razu, że chodzi tu o specyficzny i n i c j a t y w n y p r z y p a d e k greckiego czasu awanturycznego, a nie o przypadek w ogóle. Przypadek w ogóle jest jednym z przejawów konieczności i jako taki może występować w każdej powieści, tak jak występuje również w samym życiu. W realniejszych ludzkich porządkach temporalnych

(o różnym stopniu realności) momentom greckiego przypadku inicjatywnego odpowiadają (oczywiście o ścisłej ich odpowiedniości w ogóle nie może być mowy) momenty ludzkich omyłek, przestępstw (częściowo już w powieści barokowej), wahań i wyborów, inicjatywnych decyzji ludzkich.

Tak się przedstawia czas awanturniczy greckiej powieści. W jakiej zatem przestrzeni on się realizuje?

Grecki czas awanturniczy wymaga abstrakcyjnej przestrzennej ekstensywności. Niewątpliwie, świat greckiej powieści także jest czasoprzestrzenny [chronotopowy], lecz więź między przestrzenią a czasem ma tutaj charakter, można powiedzieć, nie ograniczony, ale czysto techniczny (i mechaniczny). Aby przygoda mogła się rozwinąć, potrzebna jest przestrzeń, i to wiele przestrzeni. Przypadkowa jednoczesność i przypadkowa różnoczesność zjawisk jest nierozzerwalnie związana z przestrzenią, którą się mierzy przede wszystkim dalekością i bliskością (i różnymi ich stopniami). Aby samobójstwo Kleitofonta zostało udaremnione, konieczne jest, by jego przyjaciele znaleźli się akurat w tym miejscu, w którym zamierzał je popełnić. Aby zdążyć, tj. aby się znaleźć w odpowiedniej chwili w odpowiednim miejscu — biegać, tj. pokonują dalekość przestrzenną. Aby doszło do uratowania się Kleitofonta pod koniec powieści, niezbędne jest, aby orszak z kapłanem Artemidy na czele zdążył przybyć na miejsce egzekucji, zanim egzekucji tej dokonano. Porwania przewidują szybkie wywiezienie porwanego w odległe i nieznanne miejsce. Pogoń przewiduje pokonanie dali i określonych przeszkód przestrzennych. Niewola i więzienie oznaczają odgrozdzenie i izolację bohatera w określonym miejscu przestrzeni, co uniemożliwia mu dalszy ruch przestrzenny ku celowi, tj. dalszą pogoń, poszukiwania itp. Porównania, ucieczki, pogonie, poszukiwania, uwięzienia odgrywają olbrzymią rolę w powieści greckiej. Dlatego właśnie potrzebne jej są wielkie przestrzenie, potrzebny jest ląd, morze, potrzebne są rozmaite kraje. Świat tych powieści jest wielki i różnorodny. Ale i wielkość, i różnorodność są całkowicie abstrakcyjne. Dla rozbicia się okrętu konieczne jest morze, ale jakie to morze będzie w sensie geograficznym i historycznym — rzecz zupełnie obojętna. Przy ucieczce ważne jest przedostanie się do innego kraju, dla porywaczy także ważne, aby wywieźli swoją ofiarę do innego kraju, ale jaki to będzie kraj — również zupełnie obojętna. Awanturnicze zdarzenia powieści greckiej nie mają żadnych istotnych związków z osobliwościami poszczególnych krajów występujących w utworze — ani z ich ustrojem społeczno-politycznym, ani z kulturą, ani z historią. Żadne z tych osobliwości nie wchodzi do zdarzenia awanturniczego w charak-

terze jego określonego momentu; wszak zdarzenie awanturnicze całkowicie jest określane tylko i wyłącznie poprzez przypadek, tj. właśnie przez przypadkową jednoczesność lub różnoczesność w danym miejscu przestrzeni (w danym kraju, mieście itd.). Charakter tego miejsca nie wchodzi do zdarzenia jako jego część składowa, miejsce należy do przygody jedynie jako naga abstrakcyjna ekstensywność.

Dlatego wszystkie przygody greckiej powieści cechuje przemieszczalność: to, co się dzieje w Babilonie, równie dobrze mogłoby się dziać w Egipcie lub w Bizancjum — i na odwrót. Poszczególne zamknięte w sobie przygody przemieszczalne są również w czasie, ponieważ czas awanturniczy nie pozostawia żadnych istotnych śladów, a więc jest odwracalny. Czasoprzestrzeń awanturniczą cechuje techniczna abstrakcyjna więź przestrzeni i czasu, odwracalność momentów porządku temporalnego i ich przemieszczalność przestrzenna.

Inicjatywa i władza w tej czasoprzestrzeni przysługują tylko przypadkowi. Dlatego stopień określoności i konkretności tego świata może być tylko skrajnie ograniczony. Przecież wszelka konkretyzacja — geograficzna, ekonomiczna, społeczno-polityczna, potoczna — krępowałaby swobodę i lekkość przygód oraz ograniczałaby absolutną władzę przypadku. Wszelka konkretyzacja, nawet zwyczajna konkretyzacja potoczna, wprowadzałaby własne prawidłowości, własny ład, własne niezbędne powiązania w życie człowieka i w czas tego życia. Zdarzenia zostałyby wówczas uwikłane w owe prawidłowości i w takim lub innym stopniu stałyby się składnikami owego ładu i owych niezbędnych powiązań. Tym samym władza przypadku byłaby ograniczona w sposób bardzo istotny, a przygody okazałyby się organicznie zlokalizowane, związane w swym ruchu czasowym i przestrzennym. Taka jednak określoność i konkretyzacja byłyby nieuniknione (w pewnym stopniu) przy przedstawianiu własnego rodzimego świata, otaczającej rodzimej rzeczywistości. Bez względu na jej charakter — ten stopień abstrakcji, który jest niezbędny greckiej powieści awanturniczej, byłby tu całkowicie nieziszczalny.

Dlatego świat greckiej powieści — to świat obcy: wszystko jest w nim nieokreślone, nieznanne, obce; bohaterowie trafiają tu po raz pierwszy, nie mają z nim żadnych istotnych związków; nieznanne i obce im są również społeczno-polityczne, zwyczajowe i inne prawidłowości tego świata; tutaj istnieją więc dla nich jedynie przypadkowe jednoczesności i różnoczesności.

Jednakże obcości tego świata powieść grecka nie akcentuje, toteż nie należy go uważać za świat egzotyczny. Egzotyka zakłada bowiem zamierzone przeciwstawienie cudzego swojemu; obcość obce-

go jest podkreślana i jakby degustowana i szczegółowo odtwarzana na oczywistym, niejako założonym tle swego, zwykłego, znanego. W powieści greckiej takie zjawisko nie występuje. Tutaj wszystko jest obce, w tym również i kraj rodzimy bohaterów (zresztą bohater i bohaterka pochodzą najczęściej z różnych krajów), nie ma tu też owej założonej rodzimej, zwykłej, znanej płaszczyzny odniesienia (np. rodzimy kraj autora i jego czytelników), na której tle wyraźnie odbierano by dziwność i obcość obcego. Bezsprzecznie, jakiś minimalny stopień założonego odniesienia do rodzimego, zwykłego, normalnego (dla autora i czytelników) w tych powieściach istnieje, istnieją jakieś skale dla odbioru dziwności i rzadkości tego obcego świata. Ale stopień ten jest tak minimalny, że nauka prawie w ogóle nie jest w stanie ujawnić w analizach tych powieści owego założonego „własnego świata” i „własnej epoki” ich autorów.

Świat powieści greckich — to abstrakcyjny obcy świat, przy tym obcy w całości, kompletnie, albowiem nigdzie w nim nie zarysowuje się żaden obraz owego świata rodzimego, z którego pochodzi autor i z którego perspektywy patrzy. Dlatego w świecie tym nic nie ogranicza absolutnej władzy przypadku i dlatego z tak zdumiewającą szybkością i łatwością przebiegają i następują po sobie wszystkie te porwania, ucieczki, niewole, wyzwolenia, pozorne zgony, zmartwychwstania i inne przygody.

Jednakże, jak już wskazywaliśmy, w tym abstrakcyjnym obcym świecie liczne przedmioty i zjawiska opisywane są dość szczegółowo. Jak więc pogodzić ten fakt z abstrakcyjnością świata? Chodzi o to, że wszystko, cokolwiek się opisuje w powieści greckiej, opisywane jest jako coś prawie wyizolowanego, pojedynczego i jedynego. Nigdy nie podaje się tam opisu kraju w całości — z jego osobliwościami, różnicami względem innych krajów, z jego powiązaniem. Opisuje się jedynie poszczególne budowle, poza jakimkolwiek związkiem z otaczającą całością, poszczególne zjawiska przyrody, np. dziwne zwierzęta spotykane w tym kraju. Nigdzie nie ma całościowego opisu obyczajów i życia ludności, lecz odnotowuje się zaledwie jakiś pojedynczy, z niczym nie związany dziwny zwyczaj. Wszystkie opisane w powieści przedmioty cechuje takie właśnie odizolowanie i brak wzajemnych powiązań. Dlatego wszystkie razem przedmioty te wcale nie charakteryzują przedstawianych (ściślej mówiąc — wzmiankowanych) w powieści krajów, a każdy przedmiot jest samowystarczalny.

Wszystkie te opisywane w powieści wyizolowane przedmioty są niezwykle, dziwne, rzadkie; i dlatego właśnie się je opisuje. Tak np. w *Historii Leukippy i Kleitofonta* opisano dziwne zwierzę, nazywane „koniem nilowym” (hipopotam). Opis ten rozpoczyna się w następujący sposób: „Tak się zdarzyło, że wojownicy wyłowili godne uwagi rzeczne

zwierzę”. Dalej opisuje się słonia i opowiada się „z d u m i e w a j ą c e r z e c z y o jego przychodzeniu na świat”. W innym znów miejscu opisuje się krokodyla: „Widziałem jeszcze jedno zwierzę nilowe, bardziej niż koń rzeczny za siłę w y c h w a l a n e. Imię jego krokodyl”.

Ponieważ nie ma żadnej skali wielkości tych wszystkich opisywanych przedmiotów i zjawisk ani, jak mówiliśmy, żadnej wyraźnej płaszczyzny odniesienia, własnego świata, względem których odbierałoby się te niezwykłości, dlatego niejako z konieczności zyskują one charakter kuriozów, dziwności, rzadkości.

Te właśnie izolowane, nie powiązane między sobą kurioza i rzadkości wypełniają przestrzeń o b c e g o ś w i a t a w powieściach greckich. Te samoistne kuriozalne i dziwaczne ciekawostki są tak samo p r z y p a d k o w e i nieoczekiwane jak i same przygody — są wykonane z tego samego tworzywa, to owe zastygłe „nagle”, przygody, które stały się rzeczami, wytworami tegoż samego p r z y p a d k u.

W rezultacie czasoprzestrzeni powieści greckich — obcy świat w czasie awanturycznym — odznacza się swoistą konsekwencją i jednolitością. Posiada on własną logikę, która wyznacza wszystkie jej momenty. Mimo że, jak już mówiliśmy, motywy powieści greckiej z osobna wzięte nie są nowe i już wcześniej były opracowane przez inne gatunki — w tej nowej czasoprzestrzeni powieściowej, podporządkowując się jej konsekwentnej logice, przybierają one całkowicie nowe znaczenia i szczególne funkcje.

W innych gatunkach motywy te powiązane były z odmiennymi — bardziej konkretnymi i bardziej zagęszczonymi — czasoprzestrzeniami. Wątki miłosne (pierwsze spotkanie, nagła miłość, tęsknota miłosna, pierwszy pocałunek itd.) w poezji aleksandryjskiej opracowane były przede wszystkim w czasoprzestrzeni bukolicznej, pastersko-idyllicznej. Jest to niewielka, bardzo konkretna i zgęszczona czasoprzestrzeń liro-epicka, która odegrała niemałą rolę w literaturze światowej. Tutaj mamy specyficzny, cykliczowany (ale nie czysto cykliczny) czas idylliczny, który stanowi połączenie czasu przyrody (cyklicznego) z poprzednim czasem [бытовое время] konwencjonalnego życia pasterskiego (a niekiedy nawet szerzej — rolniczego). Czas ten cechuje się określonym rytmem półcyklicznym i dość mocno jest zrosnięty ze specyficznym i szczegółowo opracowanym idyllicznym krajobrazem wyspiarskim. Jest to gęsty i wonny, jak miód, czas niewielkich scenek miłosnych i lirycznych wyznań, czas, którym przepojony został wyraźnie odgraniczony, zamknięty i na wskroś wystylizowany skrawek przestrzeni przyrodniczej (abstrahujemy tu od wszelkich wariantów przestrzeni miłosno-idyllicznej w poezji hellenistycznej i rzymskiej). Z tej czasoprzestrzeni nic oczywiście nie pozostało w powieści greckiej. Wyjątek stanowi jedynie

stojąca na uboczu powieść Longosa — *Historia Dafnisa i Chloe*. W centrum utworu znajduje się czasoprzestrzeń pastersko-idylliczna, ale objęta już rozkładem; jej szczelne zamknięcie i odgraniczenie zostaje zburzone, otacza ją ze wszystkich stron obcy świat, a ona sama również staje się na wpół obca; przyrodniczo-idylliczny czas już nie jest tu tak bardzo gęsty — rozrzedza go bowiem czas awanturniczy. **Niewątpliwie, idylli Longosa nie można zaliczyć do typu greckiej powieści awanturniczej bez odpowiednich zastrzeżeń.** Zwłaszcza że w dalszym rozwoju historycznym utwór ten wyznacza odrębny własny kierunek.

Te fabularne i kompozycyjne momenty greckiej powieści, które wiążą się z podróżami po rozmaitych obcych krajach, były opracowane przez antyczną powieść geograficzną. Jednakże świat powieści geograficznej wcale nie jest podobny do obcego świata powieści greckiej. Centrum jej tworzy przede wszystkim własna realna ojczyzna, która zarówno wyznacza punkty widzenia, skale, ujęcia i oceny, jak też organizuje widzenie i rozumienie obcych krajów i kultur (przy tym niekoniecznie to, co własne, rodzime, musi być oceniane pozytywnie, choć bezsprzecznie daje ono skalę odniesienia i tło). Już sam ten fakt (tj. wewnętrzny ośrodek organizujący widzenie i przedstawianie poprzez własne) od podstaw zmienia cały obraz obcego świata w powieści geograficznej. Ponadto człowiek w tej powieści — to antyczny człowiek publiczny, polityczny, kierujący się zainteresowaniami społeczno-politycznymi, filozoficznymi, utopijnymi. Następnie sam moment podróży, drogi posiada charakter realny i wprowadza istotny konkretny ośrodek organizujący do temporalnego porządku tej powieści. I wreszcie istotnym pierwiastkiem organizującym czas w tych powieściach jest także moment biograficzny. (Tutaj również abstrahujemy od rozmaitych odmian geograficznej powieści podróży — jednej z nich właściwy jest także moment awanturniczy, ale nie jest on tam dominującym pierwiastkiem organizującym i ma zupełnie inny charakter.)

Nie miejsce tu na zagłębianie się w problematykę czasoprzestrzeni innych gatunków literatury antycznej, w tym również wielkiego eposu i dramatu. Odnotujemy więc tylko, że ich podstawę tworzy czas ludowo-mitologiczny, na którego tle stopniowo wyodrębnia się antyczny czas historyczny (ze swymi specyficznymi ograniczeniami). Czasy te były mocno zlokalizowane, całkowicie nieodłączne od konkretnych cech rodzimej greckiej przyrody, jak również od cech „drugiej natury”, tj. cech rodzimych regionów, miast, państw. W każdym zjawisku rodzimej przyrody upatrywali Grecy ślady czasu mitologicznego, zgęszczone w nim zdarzenia mitologiczne, które mogły być rozwinięte w mitologiczną scenę lub scenkę. Tak samo wyjątkowo konkretny i zlokalizowany był również i czas historyczny, który jeszcze ściślej przeplatał się z czasem mito-

logicznym w eposie i tragedii. Te klasyczne greckie czasoprzestrzenie — to niemalże antypody obcego świata powieści greckich.

Obecnie, kiedy specyficzny charakter powieści greckiej jest dla nas bardziej zrozumiały, możemy zapytać o obraz człowieka w tej powieści. W związku z nim wyjaśniają się również właściwości wszystkich fabularnych momentów powieści.

Jaki może być obraz człowieka w ramach scharakteryzowanego przez nas czasu awanturczego, jego przypadkowej jednoczesności i przypadkowej różnoczesności, jego absolutnej bezśladowości i wyłącznej w nim inicjatywy przypadku? Jest rzeczą oczywistą, że człowiek może tu być jedynie absolutnie bierny i absolutnie niezmienny. Jak już mówiliśmy, tutaj człowiekowi wszystko tylko się zdarza. On sam pozbawiony jest wszelkiej inicjatywy. Jest tylko fizycznym podmiotem działania. Zupełnie jasne więc, iż jego działania będą miały charakter przeważnie elementarno-przestrzenny. W gruncie rzeczy — wszystkie działania bohaterów powieści greckiej sprowadzają się tylko do przymusowego ruchu w przestrzeni (ucieczka, pościg, poszukiwania), tj. do zmiany miejsca w przestrzeni. Właśnie ów przestrzenny ruch człowieka daje podstawowe mierniki przestrzeni i czasu powieści greckiej, tj. jej czasoprzestrzeni.

Jednakowoż w przestrzeni tej porusza się nie ciało fizyczne w dosłownym sensie tego wyrazu, lecz żywy człowiek. Co prawda, jest on w swym życiu całkowicie bierny — grę prowadzi „los” — ale on właśnie doświadcza tej gry losu. I nie tylko doświadcza, lecz chroni siebie, zachowując w tej grze, we wszystkich zrzędzeniach losu i przypadku, swoją absolutną tożsamość z samym sobą.

Ta swoista tożsamość z samym sobą jest organizującym ośrodkiem obrazu człowieka w powieści greckiej. Nie należy umniejszać znaczenia i szczególnej głębi ideologicznej tego momentu tożsamości ludzkiej. W momencie tym powieść grecka wiąże się z głębią folkloru przedklasowego i opanowuje jeden z istotnych elementów ludowej idei człowieka, żywotnej po dziś dzień w różnych gatunkach folklorystycznych, a zwłaszcza w bajce ludowej. Jakkolwiekubożona i ogołocona jest ludzka tożsamość w powieści greckiej, to jednak zachowuje ona drogocenne ziarno ludowego człowieczeństwa i wiarę w niezłomną potęgę człowieka w jego walce z przyrodą i ze wszelkimi pozaludzkimi mocami.

Przypatrując się uważnie momentom fabularnym i kompozycyjnym powieści greckiej przekonaliśmy się o tej ogromnej roli, jaką odgrywają w niej takie momenty, jak rozpoznanie, przebieranie się, zmiana ubrania (chwilowa), pozorna śmierć (z późniejszym zmartwychwstaniem), pozorna zdrada (z późniejszym przekonaniem

się o niezmiennej wierności) i wreszcie podstawowy motyw kompozycyjny (organizujący) — wypróbowywanie bohaterów pod względem niezmienności, samotożsamości. We wszystkich tych momentach mamy do czynienia z bezpośrednią grą fabularną cechami tożsamości ludzkiej. Ale i podstawowy zespół motywów — spotkanie, rozłąka, poszukiwanie, odnalezienie — stanowi tylko inne, rzec można, odbite wyrażenie fabularne tejże ludzkiej tożsamości.

Zatrzymajmy się przede wszystkim na kompozycyjno-organizującym momencie wypróbowywania bohaterów. Pierwszy typ powieści antycznej określiliśmy na początku jako awanturniczą powieść prób. Termin „powieść prób” (*Prüfungsroman*) już od dawna stosują literaturoznawcy dla powieści barokowej (XVII-wiecznej), stanowiącej na gruncie europejskim kontynuację powieści typu greckiego.

W powieści greckiej organizujące znaczenie idei prób występuje bardzo dobitnie, przy czym idea ta otrzymuje tu nawet sądowo-prawniczy wyraz.

Większość przygód w powieści greckiej zorganizowana jest właśnie jako wypróbowywanie bohatera i bohaterki głównie pod względem ich cnoty i wzajemnej wierności. Ale ponadto poddaje się próbie ich szlachetność, męstwo, siłę, niezłomność, rzadziej — także rozum. Przypadek rozsiewa na ich drodze nie tylko niebezpieczeństwa, ale i najrozmaitsze pokusy, stawia ich w drażliwych sytuacjach, lecz oni zawsze z tych sytuacji wychodzą z honorem. W kunsztownym przedstawianiu najbardziej zawiłych sytuacji wyraźnie uwidocznia się wyszukana kazystryka drugiej sofistyki. Dlatego i próby noszą niekiedy charakter zewnętrznie formalny, sądowo-retoryczny.

Ale chodzi nie tylko o organizację poszczególnych przygód. Powieść w ogóle pojmowana jest właśnie jako wypróbowywanie bohaterów. Jak już wiemy, grecki czas awanturniczy nie pozostawia żadnych śladów ani w świecie, ani w ludziach. Żadne jako tako trwałe zmiany zewnętrzne czy wewnętrzne nie zachodzą w rezultacie jakichkolwiek zdarzeń powieściowych. Pod koniec utworu przywrócona zostaje wyjściowa — naruszona przez przypadek — równowaga. Wszystko wraca do swego początku, wszystko wraca na swoje miejsce. W wyniku całej długiej powieści bohater żeni się ze swą wybranką. Niemniej wszyscy ludzie i przedmioty musiały przez coś przejść, coś, co ich wprawdzie nie zmieniło, ale dlatego właśnie ich, by tak rzec, potwierdziło, sprawdziło i ustaliło ich tożsamość, trwałość i niezmiennność. Młot zdarzeń niczego nie kruszy i niczego nie wykuwa — wypróbowuje jedynie trwałość gotowego już produktu. Produkt zaś próbę tę wytrzymuje. Na tym polega artystyczno-ideowy sens powieści greckiej.

Żaden gatunek artystyczny nie może się opierać tylko na zacieka-wieniu czytelnika. Nawet po to, aby być zajmującym, powinien poruszyć jakąś sprawę istotną. Wszak zajmujące może być tylko życie ludzkie, a w każdym razie coś bezpośrednio z nim związanego. A to, co ludzkie, powinno być ukazane od jakiegokolwiek przynajmniej strony, tj. powinno się cechować określonym stopniem żywej r e a l n o ś c i.

Powieść grecka to bardzo elastyczna odmiana gatunkowa, która odznaczała się ogromną żywotnością. Szczególnie żywotna w dziejach po-wieści okazała się właśnie kompozycyjno-organizująca idea próby. Spotykamy ją w średniowiecznej powieści rycerskiej, zarówno wczesnej jak i późniejszej. Ona to w poważnym stopniu organizuje *Amadysa* i *Palme-rinu*. Na jej znaczenie dla powieści barokowej już wskazywaliśmy. Tutaj ideę tę wzbogacają określone treści ideologiczne, kształtują się określone ideały człowieka, których ucieleśnieniem są właśnie wypróbowywani bo-haterowie — „rycerze bez trwogi i skazy”. Ta absolutna nieskazitelność bohaterów wyradza się w koturnowość i wywołuje ostrą, zasadniczą kry-tykę Boileau w jego lukianowskim *Dialogue des héros de romans*.

Po epoce baroku organizujące znaczenie idei prób wyraźnie maleje. Ale nie zanika — i jako jedna z organizujących idei powieści trwa we wszystkich następujących okresach. Wypełnia się różnymi treściami ideologicznymi, a sama próba prowadzi często do negatywnych rezulta-tów. W wieku XIX i na początku XX w. spotykamy np. następujące typy i odmiany idei prób. Bardzo rozpowszechniony jest typ próby po-wołania, wyjątkowości, genialności. Jedną z jego odmian stanowi wy-próbowywanie napoleońskiego parweniusza w powieści francuskiej. Inny typ to wypróbowywanie zdrowia biologicznego i przystosowania się do życia. Wreszcie — istnieją takie późne typy i odmiany idei prób w trze-ciorzędnej produkcji powieściowej, jak wypróbowywanie reformatora moralnego, nietzscheanisty, amoralisty, wyemancypowanej kobiety itp.

Jednakże wszystkie te odmiany europejskiej powieści prób — za-równo czyste jak i mieszane — znacznie odchodzą od próby tożsamości ludzkiej w owej prostej, lapidarnej, a zarazem bardzo prężnej formie, w jakiej występowała ona w greckiej powieści. Co prawda, przetrwały cechy tożsamości ludzkiej, tak jak się ujawniały w motywach roz-poznania, pozornych zgonów itd., ale się skomplikowały i utraciły swą pierwotną lapidarną siłę i prostotę. Związek tych motywów z folklo-rem jest tutaj, w powieści greckiej, bardziej bezpośredni (choć ona również jest już dość daleka od folkloru).

Aby w pełni naświetlić obraz człowieka w greckiej powieści i specy-fikę momentu jego tożsamości (a zatem również specyfikę wypróbowy-wania tej tożsamości), bezwarunkowo trzeba uwzględnić fakt, iż w od-

różnieniu od wszystkich gatunków literatury antycznej — tutaj człowiek jest człowiekiem prywatnym. Cecha ta koresponduje z abstrakcyjnym obcym światem powieści greckiej. W takim świecie człowiek może być tylko odizolowanym prywatnym człowiekiem, człowiekiem pozbawionym wszelkich jakkolwiek istotnych związków ze swym krajem, miastem, grupą społeczną, rodem, a nawet ze swoją rodziną. Nie czuje się częścią społecznej całości. Jest człowiekiem samotnym, zagubionym w obcym świecie. W świecie tym nie ma on żadnej misji. Prywatność i odizolowanie — to istotne cechy człowieka w powieści greckiej, nierozłącznie związane z osobliwościami czasu awanturniczego i przestrzeni abstrakcyjnej. I tym właśnie tak mocno i zasadniczo człowiek greckiej powieści różni się od człowieka publicznego wcześniejszych gatunków antycznych, a w szczególności — od publicznego i politycznego człowieka geograficznej powieści podróży.

Ale jednocześnie ów prywatny i odizolowany człowiek w powieści greckiej pod wieloma względami postępuje zewnętrznie tak samo jak człowiek publiczny, właśnie jak człowiek publiczny gatunków retorycznych i historycznych: wygłasza on długie, retorycznie zbudowane przemówienia, w których prywatno-intymne szczegóły swej miłości, postępowania i przygód naświetla nie na sposób intymnego wyznania, lecz na sposób publicznego sprawozdania. Wreszcie w większości powieści istotne miejsce zajmują procesy sądowe, na których reasumuje się przygody bohaterów i daje prawno-sądowe potwierdzenie ich tożsamości, zwłaszcza w zasadniczym jej momencie — wzajemnej miłosnej wierności bohaterów (a w szczególności — cnoty bohaterki). W rezultacie wszystkie podstawowe momenty powieści otrzymują retoryczne oświetlenie publiczne i usprawiedliwienie (apologię) oraz końcową prawno-sądową kwalifikację swej całości. Więcej nawet: na pytanie, co w ostatecznym rachunku stanowi o jedności obrazu człowieka w powieści greckiej, powinniśmy odpowiedzieć, iż jedność ta nosi charakter retoryczno-prawny.

Jednakże te publiczne retoryczno-prawne momenty mają charakter zewnętrzny i nieadekwatny do wewnętrznej rzeczywistej treści obrazu człowieka. Wewnętrzna zaś treść obrazu jest całkowicie prywatna: podstawowa życiowa sytuacja bohatera, cele, którymi się on kieruje, wszystkie jego przeżycia i czyny mają charakter całkowicie prywatny i są zupełnie pozbawione jakiegokolwiek znaczenia społeczno-politycznego. Głównym trzonem treści okazuje się bowiem miłość bohaterów oraz te wewnętrzne i zewnętrzne próby, którym jest ona poddawana. Również wszystkie pozostałe wydarzenia powieści zyskują zna-

czenie tylko dzięki odniesieniu do tego trzonu treściowego. Znamienne jest, że nawet takie zdarzenia jak wojna zyskują tu swoje znaczenie wyłącznie ze względu na miłosne sprawy bohaterów.

Nie wydarzenia życia prywatnego są podporządkowywane i ujmowane przez zdarzenia społeczno-polityczne, lecz odwrotnie — zdarzenia społeczno-polityczne zyskują w powieści znaczenie dopiero dzięki swym odniesieniom do zdarzeń życia prywatnego. I tylko te ich odniesienia do losów prywatnych naświetla się w powieści; natomiast istota społeczno-polityczna pozostaje poza powieścią.

Tak więc publiczno-retoryczna jedność obrazu człowieka znajduje się w sprzeczności z jego treścią czysto prywatną. Sprzeczność to bardzo charakterystyczna dla powieści greckiej. Właściwa jest ona także i niektórym późnym gatunkom retorycznym (m. in. autobiograficznym).

Antyk w ogóle nie stworzył adekwatnej formy i jedności dla prywatnego człowieka i jego życia. Gdy życie stało się prywatne, a ludzie odizolowani — owa prywatna treść zaczęła wypełniać literaturę, wypracowała sobie adekwatne formy tylko w małych liro-epickich gatunkach i w niewielkich gatunkach rodzajowych — w rodzajowej komedii i noweli. W większych gatunkach życie prywatne odizolowanego człowieka oblekano w formy zewnętrzne i nieadekwatne, a przez to — umowne i formalistyczne, publiczno-państwowe lub publiczno-retoryczne.

Zewnętrzny, formalistyczny i umowny charakter cechuje także publiczno-retoryczną jedność człowieka i przeżywanych przez niego zdarzeń w powieści greckiej. W ogóle zespolenie całej tej różnorodności (co do pochodzenia i co do istoty), jaką spotykamy w powieści greckiej, zespolenie w wielki, niemal encyklopedyczny gatunek osiąga się tylko za cenę skrajnej abstrakcyjności, schematyczności, ogołocenia ze wszystkiego, co konkretne i lokalne. Czasoprzestrzeń powieści greckiej jest najbardziej abstrakcyjna spośród wszystkich wielkich czasoprzestrzeni powieściowych.

Ta najbardziej abstrakcyjna czasoprzestrzeń jest zarazem i czasoprzestrzenią najbardziej statyczną. Świat i człowiek są w niej absolutnie gotowi i nieruchomi. Nie ma tu żadnych potencji stawania się, wzrostu lub zmiany. W rezultacie przedstawianej w powieści akcji nic w samym świecie nie ulega ani zniszczeniu, ani przeróbce, ani zmianom i nic nie jest tworzone od nowa. Potwierdza się tylko tożsamość tego wszystkiego, co było na początku. Czas awanturniczy nie pozostawia żadnych śladów.

Przejdźmy obecnie do drugiego typu powieści antycznej, którą będziemy nazywali umownie „powieścią awanturniczo-obyczajową” [„авантюрно-бытовой роман”].

Do tego typu w ścisłym sensie należą tylko dwa utwory: *Satiricon* Petroniusza (zachowany do naszych czasów w stosunkowo niewielkich

fragmentach) oraz *Metamorfozy, albo Złoty osioł* Apulejusza. Ale istotne elementy tego typu występują i w innych gatunkach, głównie w satyrach (a także w hellenistycznej diatrybie), ponadto zaś w niektórych odmianach wczesnochrześcijańskich żywotów świętych (pełne pokus życie grzeszne, potem — kryzys i przeobrażenie człowieka).

Za podstawę naszej analizy drugiego typu powieści antycznej przyjmujemy *Złotego osła* Apulejusza. Ale prócz tego odwołamy się i do właściwości innych znanych nam odmian (wzorców) tego typu.

W drugim typie rzuca się w oczy przede wszystkim połączenie czasu awanturniczego z czasem powszednim [бытовое время], które określamy przez umowne oznaczenie tego typu jako „powieści awanturniczo-obyczajowej”. Jednakże nie można oczywiście mówić o mechanicznym połączeniu (dodaniu) tych czasów. I czas awanturniczy, i czas powszedni w połączeniu tym podlegają istotnym zmianom w ramach zupełnie nowej czasoprzestrzeni utworzonej przez tę powieść. Dlatego kształtuje się tutaj nowy typ czasu awanturniczego, zdecydowanie odmienny od greckiego, oraz specjalny typ czasu powszedniego.]

Fabula *Złotego osła* bynajmniej nie jest pozaczasowym rozziwem między dwoma przyległymi momentami realnego porządku życia. Wręcz przeciwnie, na fabułę tej powieści składa się właśnie życiowa droga bohatera (Lucjusza) w jej istotnych momentach. Ale przedstawianiu tej drogi życiowej właściwe są dwie cechy szczególne, które zarazem określają szczególny charakter czasu w tej powieści.

Mianowicie: 1) droga życiowa Lucjusza otrzymuje tutaj powłokę „metamorfozy”; 2) sama droga życiowa zlewa się z realną drogą wędrówki-włóczęgi Lucjusza po świecie, w postaci osła.

Droga życiowa pod powłoką metamorfozy występuje w powieści zarówno w głównym wątku życiowej drogi Lucjusza jak i w noweli wtrąconej *Amor i Psyche*, która stanowi paralelny wariant treściowy głównego wątku fabularnego.

Metamorfoza (przeobrażenie) — głównie przeobrażenie człowieka — obok tożsamości (tak samo głównie tożsamości człowieka) należy do skarbnicy światowej folkloru przedklasowego. Przeobrażenie i tożsamość są głęboko ze sobą powiązane w obrazie człowieka występującym w folklorze. W formie szczególnie wyraźnej połączenie to zachowuje się w bajce ludowej. Obraz człowieka bajkowego — przy całej olbrzymiej różnorodności folkloru bajkowego — zawsze jest budowany na motywach przeobrażenia i tożsamości (niezależnie z kolei od różnorodności konkretnej zawartości tych motywów). Motywy przeobrażenia i tożsamości przenoszone są z człowieka także na cały świat ludzki — na przyrodę i przedmioty wytworzone przez samego człowieka.

Na gruncie antycznym idea metamorfozy torowała sobie bardzo skomplikowaną i rozgałęzioną drogę rozwoju. Jednym z odgałęzień tej drogi jest filozofia grecka, w której idei przeobrażenia, obok idei tożsamości, przysługuje doniosła rola, przy czym istotna otoczka mitologiczna tych idei zachowuje się aż do Demokryta i Arystofanesa (zresztą przez nich nie została przezwyjęta do końca).

Inne odgałęzienia — to kultowy rozwój idei metamorfozy (przeobrażenia) w misteriach antycznych, a przede wszystkim w eleuzyjskich (później w tej samej płaszczyźnie znajdują się i pierwotne formy kultu chrześcijańskiego), oraz dalsze życie motywów przeobrażenia w folklorze właściwym.

Oczywiście wpływ wszystkich wymienionych przez nas dróg rozwoju idei metamorfozy na literaturę nie ulega wątpliwości.

W mitologicznej otoczce metamorfozy (przeobrażenia) zawiera się idea rozwoju, przy tym nie linearnego, lecz skokowego, z zawężeniami, a więc — określona forma porządku temporalnego [временный ряд]. Ale zawartość tej idei jest bardzo skomplikowana, co sprawia, że wywodzą się z niej porządki temporalne różnego rodzaju.

Obserwując rozwinięcie artystyczne tej skomplikowanej mitologicznej idei metamorfozy u Hezjoda (zarówno w *Pracach i dniach* jak w *Teogonii*) dostrzegamy, iż rozwijają się z niej: specyficzny porządek genealogiczny, szczególny porządek zmiany wieków — pokoleń (mit pięciu wieków — złotego, srebrnego, miedzianego, trojańskiego i żelaznego), nieodwracalny teogoniczny porządek metamorfozy przyrody, cykliczny porządek metamorfozy ziarna, analogiczny porządek metamorfozy winorośli. Co więcej — również cykliczny porządek pracowitego życia rolniczego zbudowany jest tu także jako swoista „metamorfoza rolnika”. Oczywiście, nie wymieniliśmy tu wszystkich porządków temporalnych wywodzących się u Hezjoda z metamorfozy jako ich mitologicznego prafenomenu. Ale wszystkim tym porządkom właściwa jest wspólna cecha naprzemiennego (lub następczego) pojawiania się zupełnie różnych i niepodobnych do siebie form (lub obrazów) tego samego zjawiska. Tak np. w procesie teogonicznym po erze Kronosa następuje era Zeusa, zmieniają się wieki — pokolenia ludzkie (wiek złoty, srebrny itd.), zmieniają się pory roku.

Bardzo są odmienne od siebie obrazy różnych okresów, różnych pokoleń, różnych pór roku, różnych faz pracy rolnika. Jednakże pomimo tych wszystkich różnic zachowana zostaje jedność procesu teogonicznego, procesu historycznego, przyrodniczego, życia rolniczego.

Rozumienie metamorfozy ma u Hezjoda — podobnie jak we wczesnych systemach filozoficznych i klasycznych misteriach — szeroki charakter, przy czym samego wyrazu metamorfoza wcale autor nie używa w tym

specyficznym znaczeniu jednokrotnego cudownego (graniczącego z magicznym) przeobrażenia jednego zjawiska w inne, jakie wyraz ten zyskuje w okresie rzymsko-hellenistycznym.

Dla tego późnego stadium charakterystyczne są *Przemiany* Owidiusza. Tutaj metamorfoza staje się już prawie pojedynczą, jednostkową metamorfozą poszczególnych odizolowanych zjawisk i zyskuje charakter zewnętrznego cudownego przeobrażenia. Każda metamorfoza jest samowystarczalna i tworzy zamkniętą całość poetycką. Mitologiczna otoczka metamorfozy nie jest już zdolna jednoczyć wielkich i istotnych porządków temporalnych. Czas rozpada się na odizolowane, samoistne odcinki temporalne, które mechanicznie układają się w jeden szereg. Taki sam rozpad mitologicznej jedności antycznych porządków temporalnych łatwo dostrzec i w *Fastiach* Owidiusza.

U Apulejusza metamorfoza przybiera charakter jeszcze bardziej jednostkowy, odizolowany i już całkiem magiczny. Z dawnego jej zasięgu i siły już prawie nic nie pozostało. Metamorfoza stała się formą uzmysłowienia i przedstawienia jednostkowego losu ludzkiego, oderwanego od kosmicznej i historycznej całości. Jednakże idea metamorfozy posiada jeszcze, zwłaszcza dzięki wpływom bezpośredniej tradycji folklorystycznej, dostatecznie dużo energii, aby objąć całość życiowego losu człowieka w jego zasadniczych momentach przełomowych. I na tym polega jej doniosłość dla gatunku powieściowego.

Na zasadzie metamorfozy kształtuje się typ przedstawienia całości życia ludzkiego w zasadniczych jego przełomowych, kryzysowych momentach: w jaki sposób człowiek staje się inny. Pojawiają się różne i zdecydowanie odmienne obrazy tego samego człowieka, połączone ze sobą jako różne okresy, różne etapy jego drogi życiowej. Stawiana się w ścisłym sensie tutaj nie ma, są natomiast kryzysy i przeobrażenia.

Na tym właśnie polega zasadnicza odrębność fabuły Apulejuszowej od fabuł powieści greckiej. Ukazane przez Apulejusza wydarzenia określają życie bohatera, i to całość tego życia. Oczywiście nie jest tu przedstawiany cały okres życia — od dzieciństwa do starości i śmierci. Dlatego nie mamy tu do czynienia z całością życia biograficznego. W typie kryzysowym ukazuje się bowiem zaledwie jeden czy dwa momenty, które decydują o losie człowieka i wyznaczają charakter jego życia. Stosownie do tego powieść ukazuje dwa lub trzy różne obrazy tego samego człowieka, które są rozłączone i połączone z sobą kryzysami i przeobrażeniami tego człowieka. Główny wątek fabularny u Apulejusza zawiera trzy obrazy bohatera: Lucjusz przed przeobrażeniem w osła, Lucjusz jako osioł, Lucjusz oczyszczony i odnowiony poprzez

misterium. W wątku paralelnym mamy z kolei dwa obrazy Psyche — przed oczyszczeniem poprzez odkupiające cierpienia oraz po oczyszczeniu; tutaj przeobrażenie bohaterki odbywa się stopniowo i nie rozpada się na trzy zdecydowanie odrębne obrazy.

W należących do tego samego typu wczesnochrześcijańskich żywotach kryzysowych również podaje się zazwyczaj tylko dwa obrazy człowieka, które są rozłączone i połączone kryzysem i odrodzeniem — obraz grzesznika (przed przeobrażeniem) oraz obraz sprawiedliwego, świętego (po kryzysie i przeobrażeniu). Niekiedy występują i trzy obrazy, w tych mianowicie wypadkach, kiedy to szczególnie wyróżnia się i opracowuje odcinek życia poświęcony oczyszczającemu cierpieniu, ascezie, walce z sobą (odpowiada on bytowaniu Lucjusza w postaci osła).

Z tego, co powiedzieliśmy, wynika wyraźnie, iż ten typ powieści nie rozwija się w czasie biograficznym *stricto sensu*. Przedstawia tylko wyjątkowe, zupełnie niezwykłe momenty życia ludzkiego, bardzo krótkie w porównaniu z długością całego życia. Jednakże momenty te określają zarówno ostateczny obraz samego człowieka jak i charakter całego jego późniejszego życia. Ale samo owo długie życie w swym biegu biograficznym będzie się toczyło już po przeobrażeniu, a zatem — znajduje się ono już poza obrębem powieści. Tak np. Lucjusz po przejściu przez trzy wtajemniczenia wstępuje na swoją życiowo-biograficzną drogę retora i kapłana.

I to właśnie określa osobliwości drugiego typu czasu awanturniczego. Nie jest to już nie pozostawiający śladów czas powieści greckiej. Przeciwnie, ten czas pozostawia głęboki i nieusuwalny ślad w samym człowieku i w całym jego życiu. Zarazem jednak jest to czas awanturniczy: czas wyjątkowych, niezwykłych zdarzeń, które także określa przypadek i które tak samo cechuje przypadkowa jednoczesność i przypadkowa różnoczesność.

Ale ta logika przypadku podporządkowana tu jest innej, obejmującej ją logice wyższego rzędu. I rzeczywiście: służąca czarownicy Fotyda przypadkowo wzięła niewłaściwe pudełeczko i zamiast maści przemieniającej w ptaka dała Lucjuszowi maść przemieniającą w osła. Przepadkowo zabrakło w domu akurat w chwili stosownej róż, które były konieczne do powrotnej przemiany. Przepadkowo akurat tamtej nocy na dom napadli rozbójnicy i uprowadzili osła. Również we wszystkich kolejnych przygodach — i samego osła, i jego zmieniających się właścicieli — nadal odgrywa rolę przypadek. To przypadek stale i wciąż powstrzymuje powrotną przemianę osła w człowieka. Moc przypadku i jego inicjatywa są jednak ograniczone: działa on tylko w granicach wyznaczonego sobie obszaru. Nie przypadek, lecz łakomstwo, młodzieńcza lekkomyślność i „niepohamowana ciekawość” popchnęły Lucjusza do niebezpiecznej igraszki z czarami. Zawinił więc sam. Swoją

nieumiarkowaną ciekawością rozpętał grę przypadku. Inicjatywa początkowa należy zatem do samego bohatera i wypływa z jego charakteru. Co prawda, inicjatywa ta nie jest pozytywnie twórcza (i to bardzo ważne): jest to inicjatywa winy, błędu, omyłki (w chrześcijańskim wariacie żywotów — grzechu). Tej negatywnej inicjatywie odpowiada pierwszy obraz bohatera — lekko-myślny, nieokiełzany, łakomy, próżny i ciekawski młodzian. Ściąga on na siebie władzę przypadku. Tak więc pierwsze ogniwo porządku awanturniczego określone tu zostaje nie przez przypadek, lecz przez samego bohatera i jego charakter.

Ale i ostatnie ogniwo — zamknięcie całego porządku awanturniczego — określane jest nie przez przypadek. Ratuje Lucjusza bogini Izyda, która wskazuje mu, co powinien zrobić, aby powrócić do postaci człowieka. Bogini Izyda występuje tu nie jako synonim „szczęśliwego przypadku” (jak bogowie w powieści greckiej), lecz jako przewodniczka Lucjusza, która kieruje go ku oczyszczeniu i wymaga od niego zupełnie określonych oczyszczających praktyk i ascezy. Charakterystyczne jest także, iż wizje i sny mają u Apulejusza inne znaczenie niż w powieści greckiej. Tam sny i wizje oznajmiały ludziom wolę bogów lub przypadku nie po to, aby mogli odwrócić ciosy losu i przedsięwziąć przeciwko nim jakieś środki, „lecz po to, by z większą łatwością znosili swe cierpienia” (Achileus Tatios). Dlatego sny i wizje nie pobudzały bohaterów do żadnego działania. Przeciwnie u Apulejusza — sny i wizje dostarczają bohaterom wskazówek, co mają robić, jak postępować, aby zmienić swój los, tj. zmuszają ich do określonych działań, do aktywności.

Tak więc i pierwsze, i ostatnie ogniwo łańcucha przygód znajduje się poza władzą przypadku. Wskutek tego zmienia się również charakter całego łańcucha. Staje się on łańcuchem czynnym, zmienia samego bohatera i jego los. Szereg przeżytych przez bohatera przygód prowadzi nie do zwyczajnego potwierdzenia jego tożsamości, lecz do skonstruowania nowego obrazu bohatera — oczyszczonego i przeobrażonego. Dlatego też sama przypadkowość, działająca w obrębie poszczególnych przygód, rozumiana tu jest na nowy sposób.

Z tego punktu widzenia bardzo ciekawie przedstawia się przemowa kapłana Izydy wygłoszona po przemianie Lucjusza (ks. XI). Tutaj jednoznacznie wskazuje się na własną winę Lucjusza, która to oddała go we władzę przypadku („ślepego Losu”). Ponadto „ślepemu Losowi” i „złobnemu przypadkowi” wyraźnie przeciwstawiony jest „Los widzący”, tj. patronat bogini, która wybawiła Lucjusza. I wreszcie ujawnia się tutaj wyraźnie także sens „ślepego Losu”, którego władzę ogranicza z jednej strony własna wina Lucjusza, a z drugiej władza „Losu widzącego”, tj. opieka bogini. Sens ten — to „fatalna zemsta” oraz droga ku

„prawdziwej szczęśliwości”, do której prowadzi Lucjusza ów „ślepy Los”, „sam o tym nie wiedząc”. A zatem cały ciąg awanturniczny rozumie się jako karę i odkupienie.

Taką samą organizacją odznacza się i awanturniczobasniowy porządek wątku paralelnego (w noweli o Amorze i Psyche). Pierwszym ogniwem jest tu także własna wina Psyche, ostatnim natomiast — opieka bogów. Same zaś przygody i basniowe wypróbowywanie Psyche traktuje się jako karę i odkupienie. Rola przypadku, „ślepego Losu”, jest tu jeszcze bardziej ograniczona i podporządkowana.

Tak więc porządek awanturniczny wraz z jego przypadkowością zostaje tu całkowicie podporządkowany innemu porządkowi, który go obejmuje i nadaje mu sens: wina — kara — odkupienie — szczęśliwość. Porządkiem tym rządzi już całkiem inna logika, nie awanturnicza. Jest to porządek aktywny i przede wszystkim determinuje same metamorfozy, tj. zmianę obrazów bohatera: Lucjusz lekkomyślny, próżny i ciekawski — Lucjusz-osioł znoszący cierpienia — Lucjusz oczyszczony i pogodny. Dalej, porządkowi temu właściwa jest określona forma i określony stopień konieczności, której ani śladu w greckim porządku awanturnicznym nie było: odwet koniecznie musi nastąpić po przewinieniu, natomiast po przeżyciu odwetu koniecznie musi nastąpić oczyszczenie i szczęśliwość. Dalej, konieczność ta ma ludzki charakter, nie jest to konieczność mechaniczna, pozaludzka. Winę określa charakter samego człowieka; odwet także jest konieczny jako moc oczyszczająca i uszlachetniająca człowieka. Podstawę całego porządku tworzy ludzka odpowiedzialność. I wreszcie sama zmiana obrazów jednej i tej samej osoby nadaje istotność temu porządkowi.

To wszystko stanowi o bezspornej wyższości tego porządku w porównaniu z greckim czasem awanturnicznym. Tutaj na mitologicznej zasadzie metamorfozy dochodzi się do o władnięcia pewnym bardziej istotnym i realnym aspektem czasu. Czas jest tutaj nie tylko techniczny i nie stanowi zwykłego sąsiedztwa obracalnych, przedstawialnych i wewnętrznie nie ograniczonych dni, godzin, chwil; porządek temporalny stanowi tutaj istotną i nieodwracalną całość. Wskutek tego odpada właściwa greckiemu czasowi awanturnicznemu abstrakcyjność. Przeciwnie, ten nowy porządek temporalny wymaga opisu konkretnego.

Obok tych pozytywnych momentów występują jednakże istotne ograniczenia. Człowiek jest tutaj, tak jak i w powieści greckiej, człowiekiem prywatnym i odizolowanym. Dlatego wina, odwet, oczyszczenie i szczęśliwość mają tu charakter prywatno-indywidualny: są prywatną sprawą pojedynczego człowieka. Toteż aktywność takiego człowieka pozbawiona jest momentu twórczego: wyraża się ona od strony negatywnej — poprzez nieopatrny czyn, omyłkę, przewinienie.

Dlatego właśnie aktywność całego tego porządku jest ograniczona przez obraz samego człowieka oraz jego losu. Podobnie jak i grecki awanturniczy, ten porządek temporalny nie pozostawia żadnych śladów w świecie otaczającym. Sprawia to, że związek pomiędzy losem człowieka a światem ma charakter z e w n ę t r z n y. Człowiek się zmienia, przeżywa metamorfozę całkowicie niezależnie od świata; sam świat pozostaje bowiem niezmienny. Dlatego metamorfoza ma tu charakter jednostkowy i nietwórczy.

Dlatego podstawowy porządek temporalny powieści pomimo swego nieodwracalnego i całościowego charakteru jest zamknięty, odizolowany i nie zlokalizowany w czasie historycznym (tj. nie włączony do nieodwracalnego historycznego porządku temporalnego, albowiem powieści porządek taki w ogóle nie jest jeszcze znany).

Tak wygląda podstawowy czas awanturniczy tej powieści. Ale istnieje w niej i czas powszedni [бытовое время]. Jaki jest jego charakter i jak się on łączy w całości powieściowej z omówionym już szczególnym czasem awanturniczym?

Dla powieści charakterystyczne jest przede wszystkim to, że droga życiowa człowieka (w swych podstawowych przełomowych momentach) zlewa się w niej z jego realną drogą przestrzenną, tj. z wędrówką. Tutaj realizuje się metafora „droga życiowa”. Sama droga przebiega po ojczystym znanym kraju, w którym nie ma nic egzotycznego, obcego lub cudzego. Powstaje swoista powieściowa czasoprzestrzeń, która odegrała doniosłą rolę w historii tego gatunku. Podstawa jej ma charakter folklorystyczny. Realizacja metafory drogi życiowej w różnych wariantach odgrywa dużą rolę we wszystkich odmianach folkloru. Można nawet powiedzieć, iż w folklorze droga nigdy nie bywa po prostu drogą, lecz zawsze albo całością, albo częścią drogi życiowej: wybór drogi — to wybór drogi życiowej; drogi rozstajne zawsze stanowią punkt zwrotny w życiu człowieka folkloru; wyjście z rodzinnego domu w drogę oraz powrót do rodzinnych stron odpowiada zwykle okresom w i e k u ludzkiego (wychodzi młodzieniec, a wraca człowiek dojrzały); cechy drogi są zarazem oznakami losu itd. Dlatego powieściowa czasoprzestrzeń drogi jest tak konkretna, organiczna i tak głęboko przeniknięta motywami folklorystycznymi.

Przemieszczanie się człowieka w przestrzeni, jego wędrówki, tracą tu ów abstrakcyjno-techniczny charakter łączności cech przestrzennych i czasowych (bliskość — oddalenie, jednoczesność — różnoczesność), jaki zaobserwowaliśmy w powieści greckiej. Przestrzeń staje się tu konkretna i nasyca się czasem bardziej istotnym. Wypełnia ją realny sens życiowy, przez co uzyskuje ona istotniejsze odniesienia do bohatera i jego losu. Czasoprzestrzeń ta jest tak bardzo stężona, że takie momenty, jak

spotkanie, rozłłka, zderzenie, ucieczka itp., uzyskują w niej nowe i o wiele bardziej konkretne i czasoprzestrzenne znaczenie.

Ta konkretność czasoprzestrzeni drogi pozwala właśnie na szerokie rozwinięcie w niej życia powszedniego [быт]. Jednakże życie to sytuuje się, rzecz można, na uboczu, na poboczach drogi. Zarówno sam bohater główny jak i podstawowe przełomowe zdarzenia jego życia pozostają poza sferą życia powszedniego. Bohater tylko obserwuje ją, niekiedy wdzierając się do niej jako obca siła, niekiedy zaś sam przywdziewa maskę powszedniości, ale w istocie do sfery tej nie należy i nie jest przez nią określany.

Bohater sam przeżywa wyjątkowe, pozapowszednie zdarzenia, które określane są przez szereg: wina — odwet — odkupienie — szczęśliwość. Taki jest Lucjusz. Ale w procesie odwetu-odkupienia, czyli właśnie w procesie metamorfozy, Lucjusz zmuszony jest zstąpić w niską sferę życia powszedniego i odgrywać w niej najpodlejszą rolę — nie rolę niewolnika nawet, lecz osła. Jako osioł roboczy trafia w sam gąszcz niskiej powszedniości: do poganiaczy, do młynarza, gdzie chodzi w kieracie, wprawiając żarna w ruch; służy u ogrodnika, żołnierza, kucharza, piekarza. Ustawicznie znosi bicie, prześladują go złe żony (żona poganiacza, żona piekarza). Tego wszystkiego doznaje jednakże nie jako Lucjusz, lecz jako osioł. Pod koniec powieści, zrzuciwszy osłą powłokę, na uroczystej procesji znowu wstępuje w wyższe, pozapowszednie sfery życia. Co więcej, przebywanie Lucjusza na obszarze powszedniości — to jego pozorna śmierć (krewni uważają go za zmarłego), wyjście zaś ze sfery powszedniości — to zmartwychwstanie. Wszak prastare folklorystyczne jądro metamorfozy Lucjusza to śmierć, schodzenie do otchłani i zmartwychwstanie. Sferze życia powszedniego odpowiada tu otchłań podziemna, grób. (Odpowiednie mitologiczne ekwiwalenty można odnaleźć dla wszystkich wątków fabularnych *Złotego osła*.)

Takie usytuowanie bohatera wobec życia powszedniego stanowi nadzwyczaj istotną właściwość drugiego typu powieści antycznej. Właściwość ta utrzymuje się (oczywiście, w rozmaitych wariantach) i na przestrzeni całej późniejszej historii tego typu powieściowego. Główny bohater nigdy w istocie nie należy do sfery życia powszedniego; przez sferę tę przechodzi on jako człowiek innego świata. Najczęściej jest to łotrzyk, który zmienia rozmaite maski i nie zajmuje w niej żadnego określonego miejsca, igra z nią, nie traktuje jej serio; niekiedy jest to wędrowny aktor, przebrany arystokrata lub człowiek szlachetnie urodzony, ale nieświadomy swego pochodzenia („znajda”). Życie powszednie — to niższa sfera egzystencji, z której bohater usiłuje się wydostać i z którą nigdy się nie zespala wewnątrznie. Ma swą niezwykłą, pozapowszednią drogę życiową, której zaledwie jeden etap przebiega przez sferę życia powszedniego.

Odgrywając w niskim życiu powszednim rolę najniższą Lucjusz wewnętrznie nie przynależy do tego życia, tym lepiej może je obserwować i poznawać we wszystkich tajnikach. Dla niego jest to doświadczenie umożliwiające poznanie człowieka.

Ja sam — powiada — wspominam swoje bytowanie w ośle postaci z wielką wdzięcznością, gdyż pod powłoką tej skóry doznawszy kołowrotu losu, stałem się jeżeli nie bardziej rozsądny, to przynajmniej bardziej doświadczony.

Dla obserwacji tajników sfery życia powszedniego sytuacja osła jest szczególnie dogodna. W obecności osła nikt się nie krępuje, każdy wszechstronnie się ujawnia.

I w udręczonym żywocie moim pozostało mi jedno jedyne pocieszenie: zgodnie ze swoją wrodzoną ciekawością mogłem zabawiać się tym, jak ludzie nie licząc się z moją obecnością gadali i zachowywali się bez skrępowania, jak chcieli.

W związku z tym korzystne są i osłe uszy:

I choć w duchu bolałem nad błędem Fotydy, która mię zamiast w ptaka obróciła w osła, w owym moim przeobrażeniu pocieszałem się tym, że dzięki wielkim uszom doskonale słyszałem nawet to, co się działo w oddaleniu.

I ta wyjątkowa sytuacja osła w powieści jest cechą ogromnie ważną.

Ta sfera życia powszedniego, którą obserwuje i poznaje Lucjusz, to życie wyłącznie osobiste, prywatne. W życiu tym z samej jego istoty nie ma nic publicznego. Wszystkie jego zdarzenia są osobistą sprawą izolowanych ludzi: nie mogą one dokonywać się „w świetle”, publicznie, w obecności chóru; nie podlegają publicznemu (powszechnemu) sprawozdaniu na rynku. Specyficzne znaczenie publiczne zyskują dopiero wówczas, kiedy się stają przestępstwami kryminalnymi. Przesłuchanie takie — oto ów moment prywatnego życia, w którym staje się ono — z konieczności — życiem publicznym. Reszta tego życia to sekrety alkowy (zdrady „złych żon”, impotencja mężów itp.), tajemnice zysku, drobne oszustwa itd.

Takie prywatne życie w istocie swej nie pozostawia miejsca dla obserwatora, „osoby trzeciej”, która miałaby prawo stale to życie obserwować, osądzać, opiniować. Odbywa się ono w czterech ścianach dla dwu par oczu. Z natury swej jest zamknięte, można je więc tylko podpatrywać i podsłuchiwać. Życie publiczne natomiast — wszelkie zdarzenie, które ma najmniejsze chociaż znaczenie społeczne — z istoty swej ciąży ku jawności publicznej, zakłada konieczną obecność widza, sędziego, opiniodawcy, dla których zawsze jest przewidziane miejsce w zdarzeniu i którzy są jego koniecznymi (niezbędnymi) uczestnikami. Człowiek pu-

bliczny żyje i działa zawsze „w świetle”; z istoty swej i z zasady każdy moment jego życia dopuszcza publiczną jawność. Życie publiczne i publiczny człowiek są ze swej natury otwarte, widzialne, słyszalne. Życie publiczne dysponuje także najrozmaitszymi formami autopublikacji i autosprawozdania (również w literaturze). Dlatego w ogóle nie powstaje tu problem szczególnego usytuowania obserwatora i słuchacza tego życia („trzeciej osoby”) ani problem szczególnych form publikacji. I dlatego właśnie klasyczna literatura antyczna — będąc literaturą publicznego życia i publicznego człowieka — w ogóle nie znała tego problemu.

Ale z chwilą gdy człowiek prywatny i prywatne życie weszły do literatury (w okresie hellenistycznym), musiała zaistnieć i ta problematyka. Wytworzyła się więc sprzeczność pomiędzy publicznym charakterem samej formy literackiej a prywatnym charakterem jej treści. Rozpoczął się proces kształtowania gatunków prywatnych. Na gruncie antycznym proces ten nie został jednak zakończony.

Widzieliśmy już, w jaki sposób powieść grecka rozwiązywała problem przedstawiania życia osobistego i człowieka prywatnego. Wobec treści życia prywatnego stosowano w niej zewnętrzne i nieadekwatne formy publiczno-retoryczne (wówczas już martwe); było to możliwe tylko w ramach greckiego czasu awanturniczego oraz skrajnej abstrakcyjności całego świata przedstawionego. Na tej samej zasadzie retorycznej powieść grecka wprowadziła ponadto proces kryminalny, odgrywający w niej tak poważną rolę. Częściowo posługiwała się i pospolitymi formami prywatnego powiadomienia oraz autoujawnienia, np. listem.

Moment kryminalny odgrywa poważną rolę w *Złotym osle* Apulejusza. Jednakże podstawę tworzy tu nie materiał kryminalny, lecz obnażające naturę ludzką powszednie sekrety prywatnego życia, czyli wszystko to, co daje się podpatrzeć i podsłuchać.

Właśnie przez wzgląd na owó podpatrywanie i podsłuchiwanie prywatnego życia sytuacja Lucjusza-osła okazała się wyjątkowo dogodna. Dlatego też sytuacja ta utrwaliła się w tradycji i w wielorakich wariantach spotykamy ją w całej późniejszej historii powieści. Z metamorfozy osła zachowano mianowicie specyficzne usytuowanie bohatera jako „osoby trzeciej” wobec prywatnego życia, pozwalające podglądać i podsłuchiwać. Tak się sytuuje *ł o t r z y k a i a w a n t u r n i k a*, którzy nie powiązani wewnętrznie ze sferą życia powszedniego, nie mają w niej określonego trwałego miejsca, ale jednocześnie przez to życie przechodzą i zmuszeni są poznawać jego mechanikę, wszystkie jego ukryte sprężyny. Tak jest usytuowany zwłaszcza sługa zmieniający wielokrotnie panów. Sługa — to wieczny „trzeci” w prywatnym życiu swych państwa. Sługa jest świadkiem życia prywatnego z powodu pewnej swej przewagi: nikt się go

nie krępuje, prawie tak jak osła, a jednocześnie powołany on jest do uczestniczenia we wszystkich intymnych aspektach prywatnego życia. Dlatego sługa zastąpił osła w późniejszej historii powieści awanturniczej drugiego typu (tj. powieści awanturniczo-obyczajowej). Sytuację sługi szeroko wykorzystuje powieść łotrzykowska — od *Łazika z Tormesu* aż po *Przypadki Idziego Blasa*. W tym klasycznym (czystym) typie powieści łotrzykowskiej żyją nadal także inne motywy i momenty *Złotego osła* (przede wszystkim zachowuje się w nich ta sama czasoprzestrzeń). W powieści awanturniczo-obyczajowej złożonego, nie czystego typu, postać sługi przesunięta zostaje na drugi plan, ale nadal zachowuje swe znaczenie. Lecz i w innych typach powieściowych (jak i w innych gatunkach) postać sługi ma doniosłe znaczenie (zob. *Kubusia fatalistę* Diderota, dramaturgiczną trylogię Beaumarchais'go i inne). Sługa — to osobliwy punkt spojrzenia na sferę prywatnego życia; literatura życia prywatnego nie mogłaby się bez niego obejść.

Analogiczną pozycję do miejsca sługi (pod względem funkcji) zajmują w powieści prostytutka i kurtyzana (zob. np. *Moll Flanders* i *Roxanę* Defoego). Ich sytuacja jest tak samo nadzwyczaj dogodna do podglądania i podsłuchiwania życia prywatnego, jego sekretów i intymnych sprężyn. Takie samo znaczenie, choć jako postać drugorzędna, posiada w powieści stręczycielka, która zazwyczaj występuje w roli osoby opowiadającej. Tak np. już w *Złotym osle* dziewiąta wtrącona nowela opowiedziana została przez starą stręczycielkę. Wspomnę też o znakomitym opowiadaniu starej stręczycielki w *Francion* Sorela, które pod względem realizmu ukazanego życia prywatnego dorównuje niemal Balzakowi (i nieporównanie przewyższa analogiczne zjawiska u Zoli).

Wreszcie, jak już mówiliśmy, analogiczną funkcję pełni w powieści awanturnik (w szerokim sensie) w ogóle i „parweniusz” w szczególności. Sytuacja awanturnika i parweniusza, którzy nie zajęli jeszcze w życiu określonego i trwałego miejsca, lecz poszukują powodzenia w życiu prywatnym — zrobienia kariery, zdobycia majątku, uzyskania sławy (z punktu widzenia prywatnego interesu, „dla siebie”), sytuacja ta pobudza ich do poznawania tego prywatnego życia, wnikania w jego ukrytą mechanikę, do podglądania i podsłuchiwania jej najbardziej intymnych sekretów. Drogę swoją zaczynają oni od dołu (gdzie stykają się ze służącymi, prostytutkami, stręczycielami i dowiadują się od nich o życiu — „jaki ono jest”), wspinają się wyżej (zazwyczaj dzięki kurtyzanom) i wstępują na szczyty życia prywatnego albo przeżywają klęskę po drodze, albo też do końca pozostają awanturnikami z nizin (awanturnikami świata nędzy). Takie ich usytuowanie nadzwyczaj sprzyja odkrywaniu i pokazywaniu wszystkich warstw i pięter życia prywatnego. Dlatego sytuacja awanturnika i parweniusza determinuje budowę awanturniczo-

-obyczajowych powieści typu bardziej skomplikowanego: awanturnikiem w szerokim sensie (ale oczywiście nie parweniuszem) jest i Francion (w powieści Sorela o tymże tytule); w sytuacji awanturników znajdują się też bohaterowie *Opowieści ucieśznej* Scarrona (XVII w.); awanturnikami są również bohaterowie łotrzykowskich (nie w ścisłym sensie) powieści Defoego (*Captain Singleton*; *History of Colonel Jack*); parweniusze po raz pierwszy pojawiają się u Marivaux (*Kariera wieśniaka*); awanturnikami są również bohaterowie Smolleta. Wyjątkowo głęboko i kompletnie ucieleśnia w sobie i kondensuje całą specyfikę sytuacji osła, łotrzyka, włóczęgi, sługi, awanturnika, parweniusza, artysty — siostrzeniec Rameau u Diderota: daje on znakomitą pod względem głębi i siły właśnie filozofię „trzeciej osoby” w życiu prywatnym. Jest to filozofia człowieka, który zna tylko życie prywatne, ale zarazem nie jest w nie wtopiony, nie ma w nim swego miejsca, i dlatego wyraźnie dostrzega je w całości, w pełnym obnażeniu; gra wszystkie jego role, ale nie identyfikuje się z żadną z nich.

U wielkich francuskich realistów — Stendhala i Balzaka — w ich złożonej syntetycznej powieści sytuacja awanturnika i parweniusza całkowicie zachowuje swoje znaczenie organizujące. Na drugim planie ich dzieł przesuwa się i wszystkie pozostałe postacie „osób trzecich” życia prywatnego — kurtyzany, prostytutki, stręczyciele, słudzy, notariusze, lichwiarze, lekarze itd.

Rola awanturnika-parweniusza jest mniej istotna w klasycznym realizmie angielskim, u Dickensa i Thackeraya. Tutaj powierza mu się rolę drugorzędną (wyjątek stanowi tylko Rebeka Sharp w *Targowisku próżności* Thackeraya).

Zauważmy, że we wszystkich rozpatrzonych przez nas zjawiskach w jakimś stopniu i w jakiejś formie zachowany jest także moment metamorfozy: zmiana ról-masek łotrzyka, przeistoczenie się nędzarza w bogacza, bezdomnego włóczęgi w bogatego arystokratę, rozbójnika i oszusta — w skruszonego poczciwego chrześcijanina, itd.

W celu podglądania i podsłuchiwania prywatnego życia prócz postaci łotrzyka, sługi, awanturnika, stręczyciela itp. powieść wynajdywała inne jeszcze, uzupełniające sposoby, niekiedy bardzo pomysłowe i precyzyjne, ale nie zyskały one istotnego, typowego znaczenia. Np. u Mesage'a (w powieści *Diabeł kulawy*) diabeł zrywa dachy z domów i ukazuje prywatne życie w tych momentach, w których nie dopuszcza się „osoby trzeciej”; w *Peregrynie Pickle'u* Smolleta bohater poznaje zupełnie głuchego Anglika, w którego obecności nikt się nie krępuje mówić o wszystkim (jak w obecności Lucjusza-osła); potem dopiero się wyjaśnia, iż ów Anglik wcale nie jest głuchy, lecz tylko przybrał maskę głuchoty, aby podsłuchiwać sekrety życia prywatnego.

Tak się przedstawia wyjątkowa doniosłość sytuacji Lucjusza-ośła jako obserwatora życia prywatnego. W jakim więc czasie ukazuje się to powszednie życie prywatne?

Czas powszedni w *Złotym ośle*, jak również w innych przykładach powieści awanturniczo-obyczajowej, bynajmniej nie jest cykliczny. W ogóle element powtarzalności, okresowego powrotu tych samych momentów (zjawisk) nie jest wysuwany w tym utworze. Literatura antyczna знаła tylko wyidealizowany rolniczy cykliczny czas powszedni, który ściśle się przeplatał z czasem przyrodniczym i mitologicznym (podstawowe etapy rozwoju tego czasu: Hezjod — Teokryt — Wergiliusz). Od tego czasu cyklicznego (we wszelkich jego wariantach) zdecydowanie różni się powieściowy czas powszedni. Jest on przede wszystkim całkowicie oderwany od przyrody (i od cyklów przyrodniczo-mitologicznych). To oderwanie płaszczyzny życia powszedniego od przyrody jest nawet akcentowane. Wątki przyrody występują u Apulejusza tylko w szeregu: wina — odkupienie — szczęśliwość (zob. np. scenę nad brzegiem morza przed powrotnym przeobrażeniem się Lucjusza). Powszedniość — to otchłań podziemna, grób, gdzie ani słońce nie świeci, ani nie ma gwiazdzistego nieba. Dlatego powszedniość ukazywana tu jest jako spód [изнанка] życia właściwego. W jego centrum sytuuje się nieprzyzwoitość, tj. spód miłości płciowej, oderwanej od prokreacji, zmiany pokoleń, formowania rodziny i rodu. Powszedniość jest tu priapiczna, a jej logika — to logika nieprzyzwoitości. Ale wokół tego seksualnego ośrodka (zdrada, morderstwa na tle seksualnym itp.) grupują się i inne momenty sfery życia powszedniego: gwałty, kradzieże, wszelkiego rodzaju oszustwa, bójki.

W tym powszednim odmęcie życia prywatnego czas pozbawiony jest jedności i spójności. Jest rozdrobniony na poszczególne odcinki, obejmujące tylko pojedyncze epizody. Poszczególne epizody (zwłaszcza we wtrąconych nowelach obyczajowych) są zaokrąglone i zamknięte, ale są zarazem odizolowane i samowystarczalne. Świat powszedni jest rozproszony, rozdrobniony i pozbawiony istotnych więzi. Nie przenika go żaden wspólny porządek temporalny ze swą specyficzną prawidłowością i koniecznością. Dlatego wycinki temporalne epizodów życia powszedniego rozkładają się jak gdyby prostopadle do centralnego porządku powieści: wina — kara — odkupienie — oczyszczenie — szczęśliwość (właśnie w stosunku do momentu kary-odkupienia).

Przy całym jednak rozdrobnieniu i naturalistycznym charakterze czas powszedni nie jest absolutnie nieaktywny. W swej całości jest on ujmowany jako kara oczyszczająca Lucjusza, natomiast w swych poszczególnych momentach-epizodach stanowi dla Lucjusza doświadczenie ujawniające mu naturę ludzką. Sam świat powszedni jest u Apulejusza statyczny, nie ma w nim stawiania się (dlatego też nie ma jedno-

litego czasu powszedniego). Niemniej ukazuje się w nim różnorodność społeczna. Owa różnorodność nie ujawnia jeszcze sprzeczności społecznych, jednakże jest już w nie brzemienna. Gdyby sprzeczności te zostały ukazane, świat musiałby być wówczas wprawiony w ruch i popchnięty ku przyszłości, a jego czas zyskałby wtedy na pełni i historyczności. Jednakże na gruncie antycznym, w szczególności u Apulejusza, proces ten jeszcze nie dobiegł końca.

U Petroniusza proces ten posunął się nieco dalej. Społeczna różnorodność dochodzi w jego świecie niemalże do stanu sprzeczności. W związku z tym pojawiają się tu i zaczątkowe ślady czasu historycznego — oznaki epoki (np. w opisie uczy Trymalchiona, jak i w samej tej postaci). Ale i tutaj proces ten daleki jest jeszcze od zakończenia.

Satiricon Petroniusza, jak już powiedzieliśmy, należy do tego samego typu powieści awanturniczo-obyczajowej. Ale czas awanturniczy przepłata się tu ściśle z czasem powszednim (dlatego *Satiricon* bliższy jest europejskiej powieści łotrzykowskiej). U podstaw wędrówek i przygód bohaterów (Encolpia i innych) nie leży wyraźna metamorfoza ani specyficzny porządek: wina — odwet — odkupienie. Tutaj zastępuje się to analogicznym wprawdzie, ale przytłumionym i parodystycznym motywem prześladowania przez rozgniewanego boga Priapa (parodia epickiej przyczyny tułaczki Odyseusza, Eneasza). Ale pozycja bohaterów wobec powszedniości życia prywatnego jest tu całkowicie ta sama co i Lucjusza-osła.

W żywotach typu awanturniczo-obyczajowego moment metamorfozy wysuwa się na plan pierwszy (grzeszne życie — kryzys — pokuta — świętość). Płaszczyzna awanturniczo-obyczajowa podana jest tu w formie demaskacji życia grzesznego lub w formie skruchy, spowiedzi. Forma ta (zwłaszcza ostatnia z wymienionych) graniczy już z trzecim typem powieści antycznej.

Przez trzeci typ rozumiemy powieść biograficzną. Co prawda, takiej powieści, tj. takiego wielkiego utworu biograficznego, który posługując się naszą terminologią moglibyśmy nazwać powieścią, świat antyczny nie stworzył. Ale opracował szereg w najwyższym stopniu istotnych form autobiograficznych i biograficznych, które wywarły ogromny wpływ na rozwój nie tylko europejskiej biografii i autobiografii, ale także całej powieści europejskiej. U podstaw tych form antycznych leży nowy typ czasu biograficznego i nowy obraz człowieka, który przechodzi swoją drogę życiową.

Powyżej analizowaliśmy tylko wielkie i typologicznie trwałe czasoprzestrzenie, określające ważniejsze odmiany gatunkowe powieści na

wczesnych etapach jej rozwoju. Obecnie, na zakończenie naszej analizy, chcielibyśmy w ogólniejszej formie (choć z konieczności bardziej skrótowej) dać charakterystykę niektórych istotnych czasoprzestrzeni i czasoprzestrzennych wartości, będących częścią składową rozmaitych wielkich jednostek gatunkowych (przy czym odwołamy się również i do szeregu późniejszych czasoprzestrzeni powieściowych).

Czasoprzestrzeń dzieła zawsze zawiera moment wartościujący, który może być wyodrębniony z całości czasoprzestrzeni artystycznej tylko dzięki analizie abstrakcyjnej. Wszystkie określenia czasowo-przestrzenne są w sztuce i literaturze nierozłączne oraz zawsze zabarwione emocjonalnie i wartościująco. Myśl abstrakcyjna może oczywiście przedstawić czas i przestrzeń rozdzielnie i abstrahować od ich emocjonalno-wartościującego momentu. Ale żywa kontemplacja artystyczna (ma się rozumieć, jest ona także nasycona myślą, jednakże nie abstrakcyjną) niczego nie rozdziela i od niczego nie abstrahuje. Ujmuje ona czasoprzestrzeń w jej pełni i całości.

Takie motywy, jak: spotkanie — rozstanie (rozłąka), utrata — odzyskanie, poszukiwania — odnajdywanie, rozpoznanie — nierozpoznanie i inne, wchodzą jako elementy składowe do fabuł nie tylko powieści różnych okresów i różnych typów, ale też do utworów literackich innych gatunków (epickich, dramatycznych, a nawet lirycznych). Motywy te z natury swej są czasoprzestrzenne (co prawda, w różnych gatunkach rozmaicie).

Zatrzymajmy się przede wszystkim na jednym z nich, lecz zapewne najważniejszym — na motywie s p o t k a n i a.

W każdym spotkaniu (jak już pokazaliśmy to podczas analizy greckiej powieści) określenie temporalne („w jednym i tym samym czasie”) jest nieodłączne od określenia przestrzennego („w jednym i tym samym miejscu”). Czasoprzestrzenność zachowuje się również w motywie negatywnym — „nie spotkali się”, „rozminęli się”, ale jeden z członów danej czasoprzestrzeni występuje tu ze znakiem ujemnym: nie spotkali się, gdyż nie trafili w dane miejsce w tym samym czasie lub też w tym samym czasie znajdowali się w różnych miejscach. Nierozzerwalna jedność (ale bez utożsamienia) określeń czasowych i przestrzennych odznacza się w czasoprzestrzeni elementarnie wyraźnym, formalnym, prawie materialnym charakterem. Ale niewątpliwie jest to charakter abstrakcyjny. Wyosobniony bowiem motyw spotkania nie jest możliwy: zawsze stanowi on element składowy fabuły i konkretnej całości utworu, a zatem włączony zostaje do obejmującej go konkretnej czasoprzestrzeni, w powieści greckiej — do czasu awanturniczego i obcego (bez obcości) kraju. W różnych utworach motyw spotkania uzyskuje różne konkretne odcienie,

w tym też emocjonalno-wartościujące (spotkanie może być pożądane lub niepożądane, radosne lub smutne, niekiedy — okropne, może być też ambiwalentne). Motyw ten może zyskiwać znaczenie półmetaforyczne lub czysto metaforyczne, może wreszcie stać się symbolem (niekiedy bardzo głębokim).

W czasoprzestrzeni spotkania przeważa aspekt czasowy; czasoprzestrzeń ta odznacza się wysokim stopniem emocjonalno-wartościującej intensywności. Powiązaną z nią czasoprzestrzeń drogi cechuje zasięg o wiele szerszy, ale nieco mniejsza intensywność emocjonalno-wartościująca. Spotkania zdarzają się w powieści zazwyczaj na „drodze”. Na drodze („wielkiej drodze”) przecinają się w jednym czasowym i przestrzennym punkcie przestrzenne i czasowe trasy najrozmaitszych ludzi — przedstawicieli wszelkich warstw, stanów, wyznań, narodowości, wieku. Przypadkowo mogą się tutaj spotkać ludzie, którzy normalnie rozłączeni są przez hierarchię społeczną i oddalenie przestrzenne, tutaj mogą powstawać dowolne kontrasty, zderzać się i przeplatać różnorakie losy. W sposób swoisty łączą się tutaj przestrzenne i temporalne porządki ludzkich losów i biografii, komplikując się i konkretyzując wskutek dystansów społecznych, które mogą być tutaj przewyciężone. Jest to punkt zawiązywania się i dokonywania wydarzeń. Tutaj czas jak gdyby wlewa się do przestrzeni i przepływa w niej (tworząc drogi) — stąd też taka bogata metaforyzacja drogi: „droga życiowa”, „wstąpić na nową drogę”, „droga historyczna” itp.; metaforyzacja drogi jest różnorodna i wielopłaszczyznowa, ale zasadniczym jej trzonem zawsze jest przepływ czasu. Znaczenie czasoprzestrzeni drogi dla literatury trudno przecenić: rzadko który utwór obywa się bez jakichkolwiek wariantów motywu drogi, a wiele jest utworów opartych bezpośrednio na czasoprzestrzeni drogi, spotkań i przygód w drodze.

W końcu w. XVIII w Anglii kształtuje się i utrwała w tzw. „gotyckiej” lub „czarnej” powieści nowy obszar dokonywania się zdarzeń powieściowych — „zamek” (po raz pierwszy w tym sensie występuje u H. Walpole’a — *Zamek Otranto*; potem u A. Radcliffe, M. G. Lewisa i innych). Zamek nasycony jest czasem, przy tym czasem historycznym w wąskim sensie tego słowa, tj. czasem przeszłości historycznej. Zamek — to miejsce, w którym żyli władcy z epoki feudalizmu (a więc również historyczne postacie przeszłości), utrwaliły się w nim w sposób widoczny ślady stuleci i pokoleń w rozmaitych częściach jego architektury, w wystroju, w broni, w galerii portretów przodków, w archiwach rodzinnych, w specyficznych dynastycznych relacjach dziedziczenia, przekazywania praw spadkowych. Wreszcie — legendy i podania ożywiają wspomnieniami dawnych zdarzeń wszystkie zakątki zamku i jego okolic.

Składa się to wszystko na specyficzną fabularność zamku, rozbudowaną w powieści gotyckiej.

Historyczność czasu zamkowego pozwoliła mu odegrać dość poważną rolę w rozwoju powieści historycznej. Zamek wywodzi się z minionych wieków i zwrócony jest w przeszłość. Co prawda, zawarte w nim ślady czasu mają poniekąd charakter muzealno-antykwareczny. To niebezpieczeństwo antykwareczności potrafił przezwyciężyć Walter Scott eksponując legendę zamkową, związek zamku z historycznie rozumianym i ujętym krajobrazem. Organiczne zespolenie w „zamku” (wraz z jego otoczeniem) przestrzennych i czasowych momentów-oznak, historyczna intensywność tej czasoprzestrzeni określiły jego obrazową produktywność na różnych etapach rozwoju powieści historycznej.

Powieści Stendhala i Balzaka wprowadzają zasadniczo nową lokalizację dokonywania się wydarzeń powieściowych — „salon” (w szerokim sensie). Naturalnie, pojawia się on po raz pierwszy nie u nich, jednakże u nich właśnie zyskuje pełnię swego znaczenia jako miejsce przecięcia się przestrzennych i temporalnych porządków powieści. Z fabularnego i kompozycyjnego punktu widzenia — tu odbywają się spotkania (które już nie mają poprzedniego specyficznego przypadkowego charakteru spotkań w „drodze” lub „w obcym świecie”), zawiązują się intrygi, powstają sploty perypetii, często następują także i rozwiązania; tutaj wreszcie — a wydaje się to szczególnie ważne — prowadzone są dialogi, które zyskują wyjątkowe znaczenie w powieści, ujawniają się charaktery, „idee” i „namiętności” bohaterów.

Owo znaczenie fabularno-kompozycyjne jest całkiem oczywiste. Tutaj, w salonie czasów Restauracji i monarchii lipcowej, znajduje się barometr życia politycznego i życia interesów, tutaj powstają i giną polityczne, handlowe, społeczne, literackie reputacje, zaczynają się i upadają kariery, dokonują się losy wielkiej polityki i biznesu, rozstrzyga się powodzenie lub niepowodzenie projektów ustaw, także książek, sztuk teatralnych, ministra lub kurtyzany-śpiewaczki; tutaj niemal w komplecie przedstawia się (zgromadzone w jednym miejscu i w jednym czasie) gradacje nowej hierarchii społecznej; wreszcie ujawnia się tutaj w konkretnych i namacalnych formach wszechobecna potęga nowego władcy życia — pieniądza.

Najważniejszy jednak jest splot tego, co historyczne i społeczno-publiczne, z tym, co prywatne, a nawet wybitnie prywatne, alkwiane; splot intrygi prywatno-życiowej z intrygą polityczną i finansową, tajemnicy państwowej z alkwianym sekretem, porządku historycznego z porządkiem powszednim i biograficznym. Tutaj następuje zagęszczenie, kondensacja naocznie widocznych cech zarówno czasu historycznego jak czasu biograficznego i powszedniego, a jednocześnie najściślej splatają

się one ze sobą, łączą się w syntetyczne znamiona epoki. Epoka staje przed nami w postaci plastycznie postrzegalnej i w odtworzeniu fabularnym.

Oczywiście, u wielkich realistów — Stendhala i Balzaka — miejscem przecinania się porządku temporalnego i przestrzennego, miejscem zagęszczenia śladów biegu czasu w przestrzeni, jest nie tylko salon. To zaledwie jedno z takich miejsc. Zdolność Balzaka do „postrzegania” czasu w przestrzeni była wyjątkowa. Przypomnijmy choćby jego znakomite opisy domów jako zmaterializowanej historii, przedstawianie ulic, miasta, krajobrazu wiejskiego w perspektywie oddziaływania czasu i historii.

Wskażmy jeszcze jeden przykład przecinania się porządków przestrzennych i temporalnych. W powieści *Pani Bovary* Flauberta miejscem akcji jest „prowincjonalne miasteczko”. Prowincjonalne mieszczańskie miasteczko wraz z jego zatęchłą powszedniością — to nadzwyczaj rozpowszechnione miejsce dokonywania się wydarzeń powieściowych w XIX w. (i przed Flaubertem, i później). Miasteczko to posiada kilka odmian, w tym też bardzo ważną — idylliczną (u regionalistów). Tutaj zatrzymamy się tylko na odmianie flaubertowskiej (stworzonej, co prawda, nie przez samego Flauberta). Miasteczko takie jest miejscem cyklicznego czasu powszedniego. Tutaj nie ma zdarzeń, są tylko powtarzające się „bywania”. Czas nie postępuje tu naprzód historycznie, zatacza bardzo ciasne kręgi: krąg dnia, krąg tygodnia, krąg miesiąca, krąg całego życia. Dzień nigdy nie jest dniem, rok — rokiem, a życie — życiem. Z dnia na dzień powtarzają się te same powszednie czynności, te same tematy rozmów, te same słowa itd. Ludzie w obrębie tego czasu jedzą, piją, śpią, mają żony, kochanki (nieromansowe), snują drobne intrygi, przesiadują w swych sklepikach lub kantorach, grają w karty, plotkują. Jest to cykliczny czas pospolitej powszedniości. Znamy go w różnych wariantach także z utworów Gogola, Turgieniewa, Gleba Uspińskiego, Szczedrina, Czechowa. Cechy tego czasu są proste, mocno materialne, silnie zrośnięte z lokalną powszedniością: domkami i pokoikami miasteczka, sennymi uliczkami, kurzem i muchami, klubami, bilardami itp. Czas jest tu bezzdarzeniowy i przez to wydaje się niemal zatrzymany. Tutaj nie zdarzają się ani „spotkania”, ani „rozłąki”. Jest to gęsty, lepki, pełzający w przestrzeni czas. Dlatego nie może on być podstawowym czasem powieści. Powieściopisarze wykorzystują go jako czas uboczny, przeplatają z innymi, niecyklicznymi porządkami temporalnymi lub przerywają go nimi; często posługują się nim jako tłem kontrastowym dla zdarzeniowych i energicznych porządków temporalnych.

Wymieńmy tu jeszcze jedną czasoprzestrzeń, taką, która jest nasycona w dużym stopniu emocjonalno-wartościującą intensywnością — próg; może on się łączyć również z motywem spotkania, lecz najbardziej istot-

nym jego dopełnieniem jest czasoprzestrzeń kryzysu i przełomu życiowego. Sam wyraz „próg” nawet w praktyce językowej (obok znaczenia realnego) zyskał sens metaforyczny i skojarzył się z momentem przełomu w życiu, kryzysu, odmieniającej życie decyzji (lub niezdecydowania, lęku przed przekroczeniem progu). W literaturze motyw progu zawsze jest metaforyczny i symboliczny, niekiedy w jawnej, ale częściej w implicytnej postaci. U Dostojewskiego np. próg i sąsiadujące z nim czasoprzestrzenie ulicy i placu stanowią podstawowe miejsca akcji w jego utworach; miejsca, w których dokonują się kryzysy, upadki, zmartwychwstania, odnowy, olśnienia, decyzje, określające całe życie człowieka. Czas w tej czasoprzestrzeni jest momentem, który jak gdyby nie posiada rozciągłości czasowej i wypada z normalnego przepływu czasu biograficznego. Te decydujące chwile włączone są u Dostojewskiego do większych, nadrzędnych czasoprzestrzeni o charakterze misteryjnym i karnawałowym. W utworach jego na ulicach i w scenach zbiorowych we wnętrzach domów (głównie w salonach) jak gdyby ożywa i prześwituje starożytny, karnawałowo-misteryjny plac. Zjawisko to oczywiście nie wyczerpuje czasoprzestrzeni u Dostojewskiego: jego czasoprzestrzenie są złożone i różnorodne, tak samo jak i odnawiane w nich tradycje.

W odróżnieniu od Dostojewskiego — u Lwa Tołstoja podstawową czasoprzestrzeń stanowi czas biograficzny, przepływający w wewnętrznych przestrzeniach szlacheckich domów i majątków. Rzecz jasna, również w utworach Tołstoja występują i kryzysy, i upadki, i odnowy, i zmartwychwstania, jednakże nie są one momentalne i nie wypadają z toku czasu biograficznego, lecz są mocno w ten czas biograficzny wtopione. W odróżnieniu od Dostojewskiego Tołstoj preferował trwanie, rozciągłość czasu.

. Badania czasowych i przestrzennych relacji w utworach literackich rozpoczęto zupełnie niedawno, przy czym bada się przede wszystkim relacje czasowe w oderwaniu od bezwarunkowo związanych z nimi relacji przestrzennych, czyli nie stosuje się konsekwentnego czasoprzestrzennego podejścia do analizy tej właśnie dziedziny poetyki. W jakim stopniu jest produktywnie podejście przedstawione w niniejszej pracy — okaże się dopiero w dalszym rozwoju nauki o literaturze.

Przełożył Jerzy Faryno