

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

Stosunkowo mało uwagi zwraca się na niepełną pokrywalność takich terminów jak *powieść*, *roman*, *novel* itp. Chcemy zainteresować tą sprawą czytelnika. Różnice między zakresami znaczenia tych terminów wynikają z indywidualnych cech historii literatur narodowych. Również prestiż społeczny tego samego gatunku u różnych narodów kształtuje się w różnych okresach ich dziejów zależnie od ich sytuacji i potrzeb.

Niżej podany zestaw haseł zaczerpniętych z literatury angielskiej ma na celu ukazanie ewolucji w używaniu nazw gatunkowych lub przynajmniej wielorakie ich zastosowanie. Liczbę tych przykładów można rozszerzyć, odczytując na nowo artykuł *idyll* w ZRL, t. XV, z. 1 (28).

Redakcja

JOURNAL: (od łac. *diurnalem* — „odnoszący się do dnia”) — po angielsku „dziennik” w rozmaitych, niżej podanych znaczeniach, które często współistniały obok siebie w różnych dziedzinach życia. Według *Oxford English Dictionary* istnieją następujące zastosowania wyrazu *journal*:

1. W XIV, XV i XVI w. *diurnale*, *jurnalle* lub *jurnal* oznaczał księgę zawierającą porządek dziennych nabożeństw.

2. Do XVI w. — księga podróży, w której zapisywano odległość od miejscowości do miejscowości, wskazówki dotyczące dziennych etapów podróży na pewnej trasie, wydatki ponoszone i inne informacje dla podróżników. Po łacinie nazywano taki *journal* — *itinerarium*. Był to odpowiednik nowożytnego *baedekera*.

3. W XVI, XVII, XVIII i XIX w. codzienny zapis transakcji handlowych wpisywanych tak, jak idą w *waste-book* (brulion) zwany także *day-book* (księga dzienna) a potem wpisywanych do *journal* czyli książki rachunkowej lub książki podwójnej buchalterii z podziałem transakcji na „ma” i „winien”.

4. W XVII, XVIII i XIX w. używano

wyrazu *journal* jako synonimu *log-book* czyli dziennika okrętowego, w którym podaje się zapis dzienny biegu statku, przebytych odległości, wiatrów, pogody i innych wydarzeń.

5. Od XVII w. — codzienny zapis zdarzeń lub wypadków osobiście interesujących, prowadzony przez kogoś na własny użytek dzień po dniu czyli *dziennik*. W tym znaczeniu *journal* nazywa się również wyrazem *diary*.

6. Rejestr codziennych spraw prowadzony przez ciało publiczne lub stowarzyszenie; zwłaszcza w l. mn. — *journals* — zapis codziennych obrad w jednej lub drugiej Izbie Parlamentu dokonywany przez Sekretarza Izby.

7. Gazeta wychodząca codziennie lub raz w tygodniu, tygodnik lub miesięcznik.

Największą rolę w kulturze angielskiej dzięki wartości faktograficznej o charakterze ogólnym i wartości literackiej odegrał, począwszy od XVI w. *journal* w znaczeniu prywatnego dziennika, zwanego też *diariuszem* — *diary*. „*Journals* i *diaries* — według J. T. Shipleya — dają nam nieocenione dobrodziejstwo osobistych wrażeń, kiedy te są jeszcze

świeże, często jednak także dostarczają nowych ocen w świetle późniejszego doświadczenia. To, co tracą na kształcie i koherencji, zyskują na szczerości i bezpośredniości, ponieważ wiele z najsławniejszych prowadzono niewiele myśląc (jeśli w ogóle o tym myślano) o późniejszej publikacji. Te dwa terminy, identyczne z pochodzenia i pierwotnego znaczenia, nabrały lekkiej różnicy, ponieważ *journal* używa się na oznaczenie zapisu z większym dystansem i refleksją niż *diary*".

Charakterystyczną, podstawową cechą *journal* lub *diary* jest to, że pisze się go na bieżąco, często dzień po dniu, a treścią zapisu jest to, co dzień przynosi, choć od autora zależy, co w danym dniu wybierze jako fakt lub fakty godne zanotowania. W wyniku tego struktura opowiadania w wielu dziennikach ma cechy przypadkowości, wyrywkowości i wykazuje brak powiązań przyczynowo-skutkowych.

Autorzy angielskich *journals* pisali je dla siebie lub dla drugiej osoby. W tym drugim przypadku dzienniki przybierały formę codziennych listów. W XVIII w. Jonathan Swift pisał pieszczotliwym, dziecinnym językiem *Journal to Stella*, skierowany do Esther Johnson, opisując szczegóły dnia powszedniego gdy przebywał w Londynie, opuściwszy Dublin. Laurence Sterne pisał *Journal to Eliza* zwany też *Letters from Yorick to Eliza* do Elizy Draper, pięknej żony urzędnika Kompanii Wschodnio-indyjskiej, gdy popłynęła do Bombaju. Taką samą formę epistolograficzną ma *The Journal in the Lakes* poety Thomasa Graya, który podróżując po Okręgu Jezior zapisywał wrażenia w listach do markiza Thomasa Whartona. Odmiennymi, ale też przeznaczonymi dla adresata listami były *The Portledge Papers* (Dokumenty z Portledge) z końca XVII w. Były to listy wysyłane co tydzień do bibliofila Richarda Coffina z Portledge przez jego faktora Richarda Lapthorne'a przebywającego w Londynie. Lapthorne donosił dziedzicowi o wszelkich sensacjach londyńskich i krajowych, a także jak załatwił kupno książek, peruk, siodła itp. Natomiast na początku XIX w. prowadziła swoje *Journals* przede wszystkim dla przyjemności swego brata, wielkiego poety romantycznego, jego młodsza siostra Dorothy Wordsworth.

Ogromną większość *journals* i *diaries* pisano

jednak dla siebie samego. Do takich z pewnością należy sławny *Dziennik* Samuela Pepysa (1633—1703), urzędnika Brytyjskiej Marynarki Wojennej z XVII w., który stosował specjalny szyfr, żeby jego pozamążeskie miłości i sądy o sprawach publicznych nie mogły być odczytane.

Zakres i wybór tematyki poruszanej w *journals* zależała od pozycji społecznej autora i od jego zainteresowań, a różnorodność obu była ogromna. *Dzienniki* pisali ludzie należący niemal do wszystkich klas społecznych i zawodów, od monarchów, jak młodociany Edward VI w XVI w. i królowa Wiktoria w XIX w., do czeladnika z Lancashire, Rogera Lowe, który w XVII w. zapisywał dla własnej przyjemności wyprawy po ptasie gniazda, na ryby i zwierzyne.

Wiek XVII uważa się za okres rozkwitu *dzienników*, zwłaszcza dzięki Pepysowi i Johnowi Evelynowi (1620—1706), który prowadził zapiski od dziesiątego roku życia a swój *Diary* aż do końca życia. Był świadkiem rewolucji angielskiej, restauracji Stuartów i drugiej rewolucji, gościł cara Piotra Wielkiego w swoim domu, błogosławił Jana Sobieskiego za zwycięstwo pod Wiedniem, zwiedził Włochy i Francję, znał rodzinę królewską, dwór, brał udział w posiedzeniach Royal Society i prowadził notatki z własnego życia religijnego.

Opisom życia religijnego poświęcili swe *Journals* George Fox, syn tkacza i założyciel Stowarzyszenia Przyjaciół zwanych kwakrami (XVII w.), John Wesley, założyciel ruchu a później Kościoła metodystów (XVIII w.) i wielki społecznik i reformator wiktoriański Anthony Ashley Cooper lord Shaftesbury, którego dziennik zawiera głęboko analityczne oceny jego działalności i refleksji na temat jej religijnej motywacji.

Zapiski z lat studenckich stanowią treść *diaries* sir Dudleya Rydera (XVIII w.) późniejszego Lorda Sędziego Głównego i jego rówieśnika Johna Byroma, poety religijnego i nauczyciela stenografii.

Wrażenia z podróży zawierają *The Torrington Diaries* wicehrabiego Torringtona, podróżującego po Angli i Walii i *The Journal of a West India Proprietor* (*Dziennik właściciela plantacji w Indiach Zachodnich*) napisany na Jamajce przez Matthew Gregory Lewisa,

autora notorycznej powieści grozy *Mnich* z XVIII w.

Przypadki wojenne odzwierciedla *dziennik* pastora Henry Teonge, kapelana okrętu wojennego w drugiej połowie XVII w. i *The Diary of Sir John Moore*, admirała głównodowodzącego w wojnie hiszpańskiej przeciw Napoleonowi, zwycięzcy pod Corunną, gdzie stracił życie.

Życie dworu odzwierciedla *Diary* hrabiny Mary Cowper, żony Lorda Kanclerza i damy dworu Księżnej Walii z wczesnych lat panowania Jerzego I (XVIII w.) i *Diary and Letters of Madame d'Arbley* wydane przez siostrzenicę autorki, której francuskie nazwisko męża ukrywa żywą i dowcipną Frances Burney, która zrobiła karierę literacką powieścią *Evelina* pod koniec stulecia.

Życie angielskiej prowincji z jej spokojnym naturalnym pięknem odzwierciedla *The Diary of a Country Parson* (*Dziennik wiejskiego proboszcza*) Jamesa Woodforde'a z XVIII w. i *Kilvert's Diary*, innego plebana z drugiej połowy XIX w.

Szeroki świat otwiera *Diary, Reminiscences and Correspondence* (*Dziennik, wspomnienia i korespondencja*, 1869) Henry Crabb Robinsona, syna garbarza, prawnika z wykształcenia, który w młodości poznał wielkich pisarzy niemieckich Goethego, Schillera, Herdera i Wielanda a w późniejszym życiu działał jako korespondent wojenny *The Timesa* i stał się powszechnie znanym w Europie człowiekiem.

Wartość społeczna *dzienników* jako źródeł historycznych jest ogromna. Ich wartość artystyczna nierówna, chociaż sam fakt prowadzenia przez dłuższy czas codziennych sprawozdań wynika z jakiejś skłonności, a więc łatwości zapisywania. Narracja jednak tej osobistej kroniki z samej jej niezaplanowanej natury zdążyła do przygodności, braku selekcji i proporcji. Może dlatego forma *journal* i *diary* nie przeszła w Anglii do literatury. Jeżeli *dzienniki* występują jako forma podawcza literatury pięknej, to zwykle jako krótkie części całej powieści.

Bibliografia: *Oxford English Dictionary*, t. 1—13, Oxford 1970; J. T. Shipley, *Dictionary of World Literary Terms*, London 1970; M. Willy, *English Diarists: Evelyn and Pepys*, London 1963; A. C. Baugh (red.), *A Literary*

History of England, t. I, II, III, IV, London 1967; *The Pelican Book of English Prose: 1 Elizabethan and Jacobean Prose 1550—1620* (red.) K. Muir; 2 *Seventeenth-Century Prose 1620—1700* (red.) P. Ure; 3 *Eighteenth-Century Prose 1700—1780* (red.) D. W. Jefferson; 4 *Prose of the Romantic Period 1780—1830* (red.) R. Wright; 5 *Victorian Prose 1830—1880* (red.) K. and M. Allott, Harmondsworth 1956.

Witold Ostrowski

NOVEL: (z włosk. *novella* i franc. *novelle* lub *nouvelle*) ang. „nowość”, „nowela”, „krótka opowieść”, „opowieść” a obecnie „powieść”.

Pozostając nazwą prozaicznego utworu fabularnego określenie *novel* w historii literatury angielskiej ulegało tak daleko idącym zmianom zakresu znaczenia, że nie da się ująć w jedną definicję i wymaga przedstawienia ewolucyjnego.

W Anglii już w XVI w. wydawano zbiory *novels* (lub, jak pisano wówczas, *novelles*), które w olbrzymiej większości stanowiły przeróbki bądź tłumaczenia *novel* włoskich i francuskich. William Painter w zbiorze *Palace of Pleasure* (*Pałac Rozkoszy*, 1566/67) przyswoił czytelnikom angielskim przekłady z *Decamerona* Boccaccia, *Novelle* Bandella i *Hecatomithi* Cinthia, które stały się modelem krótkich utworów narracyjnych zwanych wówczas *novella*. Ich zwarta fabuła zachęcała dramaturgów — między nimi Szekspira — do przerabiania ich na sztuki teatralne. Opowiadania te różniły się od ówczesnych, schyłkowych już romansów pastorałnych i bohaterskich (*pastoral and heroic romances*). Wkrótce nazwę *novella* zanglizowano i zaczęła występować jako *novel*.

Jeszcze w XVII w. terminem tym oznaczano nie tylko utwór typu noweli, ale i nowinę, wieść (ang. *news*). Oba znaczenia nakładały się w świadomości odbiorców i *novel* odbierano jako gatunek nowy w stosunku do starego i tracącego popularność romansu. W gruncie rzeczy jednak *novel* nie odchodziła zbyt daleko od wzorca gatunkowego romansu, była bowiem również opowieścią miłosną, tyle że o nieco większym prawdopodobieństwie wydarzeń i bardziej realistycznym rysunku postaci. Dość dokładny opis *novel*, w przeci-

wstawieniu do *romance*, zostawił William Congreve w przedmowie do powiastki zatytułowanej *Incognita: or Love and Duty Reconcil'd. A Novel* (*Incognita, czyli Miłość i Obowiązek pojednane*, 1692): „W romansach znajdujemy dozwoloną miłość, niezłomne męstwo, niezwykle wyczyny i cudowne zbiegi okoliczności, które budzą nasze zadziwienie, a bohaterami są królowie i królowe; *novels* natomiast są bliższe życia, nie pozbawione co prawda intryg i przypadków, lecz bardziej wiarygodne i dlatego przyjemniejsze”. Congreve nie wymienia czynnika rozmiaru, a on właśnie dłuższy czas decydował o dystynktywności *novel* wobec romansu. Jeszcze u progu lat czterdziestych XVIII w. Lord Chesterfield określa *novel* jako „rodzaj skróconego romansu”.

Większa popularność *novel* wszakże datuje się od trzeciej i czwartej dekady XVII wieku. W 1620 r. po raz pierwszy wydano w Anglii *Dekameron* w całości, a w 1640 r. niektóre *Novels* przykładowe Cervantesa. W okresie Restauracji naśladowano różne odmiany noweli francuskiej: *nouvelle galante*, *nouvelle historique*, etc., których wspólnym wyróżnikiem była historia miłosna, namiastka analizy psychologicznej i zarys tła obyczajowego. Te właśnie cechy da się odnaleźć u najwybitniejszej przedstawicielki *novel* okresu Restauracji, Aphry Behn (1640–1689). Jako pierwsza w dziejach literatury angielskiej kobieta utrzymywała się z pisania, głównie dramatów. Napisała poza tym około tuzina opowieści, z których najsłynniejsza jest *Oroonoko; or The Royal Slave* (*Oroonoko czyli niewolnik z królów*, 1688) — historia czarnoskórego księcia i jego tragicznej miłości do Imoindy, zakończona niewolą i okrutną śmiercią. Jest to jeden z pierwszych w literaturze europejskiej przykładów motywu „szlachetnego dzikusa”, który znalazł później kontynuację w *Robinsonie Crusoe* i *Chacie wuja Toma*.

Na rozwój gatunku w XVIII w. wpłynęła jego zła reputacja, która była wynikiem dwóch powodów. Po pierwsze, każdy utwór określający się jako *novel* był automatycznie zaliczany do kategorii rzeczy zmyślonych, a więc, jak wówczas sądzono, z natury gorszych niż biografia (*life*) czy historia (*history*). Ponadto, duże zapotrzebowanie na prozę fabularną, jakie wystąpiło w owym okresie, powodowało obniżenie jej jakości: nie brakowało w utworach scen gwałtów i okrucieństw,

co dodatkowo obniżało ich wartość w oczach krytyków. Taka sytuacja zachęcała pisarzy do zmiany tytułów; np. Daniel Defoe używał w przedmowach i tytułach określeń *private history* i *life*, aby uniknąć kompromitującego słowa *novel*. (Pojawiało się ono w tym okresie jeszcze w tytułach zbiorów nowel europejskich, np. Samuela Croxalla *A Select Collection of Novels*, 1720). W ciągu XVIII w. zachodził stopniowo proces przesuwania się znaczenia pojęcia *novel*. Podczas gdy jeszcze na przełomie XVII i XVIII w. oznaczało ono krótką opowieść awanturczo-miłosną o proveniencji włosko-hispańsko-francuskiej, to z czasem zaczęto je odnosić do długiego utworu fabularnego prozą o realistycznych postaciach i wątku pozbawionym elementów cudowności. Poważne czasopisma literackie, jak *The Monthly Review* czy *Critical Review*, od połowy XVIII w. coraz konsekwentniej używały terminu *novel* w odniesieniu do powieści „wielkiej trójki” — Richardsona, Fieldinga i Smolletta. Henry Fielding, który świadomie tworzył model dzisiejszej powieści, w przedmowie do *Joseph Andrewsa* (1742) nazwał nową długą powieść, zwaną obecnie *novel* — *a comic romance* (komiczny romans) a także *a comic epic poem in prose* (komiczny poemat epicki prozą), co było próbą zmieszczenia nowego gatunku w terminologii poetyki klasycystycznej. Jednocześnie używano określenia „*novel*” w stosunku do niewielkiej rozmiarami powiastki filozoficznej jak *Rasselas* Samuela Johnsona (1759). Widać z tego, że pojęcie *novel* nie posiadało już (albo jeszcze) należytej ostrości znaczeniowej. Zaistniała więc konieczność rozróżnienia pomiędzy *novel* jako „opowieścią, nowelą”, a *novel* jako „powieścią”. Dla tego pierwszego znaczenia używano obocznie terminu *tale*, a dla drugiego wielu: *romance*, *biography*, *narrative*, *a new species of writing*, itp. Dopiero około 1820 r. powstał na gruncie angielskim termin *novellette*, który stopniowo wyparł określenie *novel* w znaczeniu „opowieść, nowela”. Przyjęło się również w Anglii używanie wyrazu *novel* na określenie długiego realistycznego utworu fabularnego i dlatego podręczniki historii literatury często wymieniają jako „pierwszą powieść” *Pamelę* (1740) Samuela Richardsona.

Bibliografia: H. A. Watt i W. W. Watt *A Dictionary of English Literature*, New York

1957; S. Barnet, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston Toronto 1960; A. C. Baugh (red.) *A Literary History of England, III: The Restoration and the Eighteenth Century*, London 1977; J. C. Beasley, *Novels of the 1740's*, Athens, Ga., 1982; L. J. Davis, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York 1983; C. C. Mish, *English Short Fiction in the Seventeenth Century, Studies in Short Fiction*, VI (1969), 233–330; I. Reid, *The Short Story*, London 1977; I. Williams, *The Idea of the Novel in Europe, 1600–1800*, London 1979; I. Williams (red.), *Novel and Romance, 1700–1800. A Documentary Record*, London 1970; Texts: G. Saintsbury, (red.) *Shorter Novels: Elizabethan*, London 1966; P. Henderson (red.), *Shorter Novels: Seventeenth Century*, London 1967; H. Fielding, *Joseph Andrews*, London 1956.

Wojciech Nowicki

ROMANCE: (od franc. *roman*) ang. „romans”. Pod tą nazwą w ciągu historii literatury angielskiej występowały utwory różniące się długością, sposobem użycia języka, tematyką, konotacjami a nawet strukturą gatunkową (zob. *romance* u Szekspira).

Grand Larousse Encyclopedique podaje jako pierwotne znaczenie wyrazu *roman*, od którego pochodzi angielskie *romant* i *romance* — „utwór fabularny prozą lub wierszem, napisany w języku romańskim”. Angielska nazwa i gatunek *romansu* pochodzą ze średniowiecznej Francji. Alegoryczny poemat o miłości *Roman de la Rose* (XIII w.), zbiór bajek zwierzęcych *Roman de Renart* (XII–XIII w.), rycerska kronika legendarna, legendarne wierszowane kroniki Normandii—*Roman de Rou* i Brytanii—*Roman de Brut* Wace’a z Jersey (XII w.), francuska wersja epopei Stacjusza *Roman de Thebes* (XII w.) wskazują na pierwotną różnorodność gatunkową określenia *romans* (zob. *romans*).

Ponieważ pierwotnie głównymi odbiorcami *romansu* we Francji i w Anglii byli panowie feudalni, wobec których czytano go lub recytowano z pamięci, więc stopniowo treścią *romansu* stawały się przygody rycerskie, miłość dworska i czary lub cudowności. Około XIV w. jak podaje *Oxford English Dic-*

tionary, Anglicy używali wyrazu *romance* na oznaczenie „opowieści wierszem, zawierającej przygody rycerskiego bohatera, zwłaszcza bohatera jednego z wielkich cykli legend średniowiecznych i należącej zarówno co do materii, jak i formy do wieków rycerstwa”. W takim znaczeniu spotykamy wyraz *romance* w *romansach*: *Richard Coeur de Lion* (XIV w.), *Bruce* (1375) Johna Barboura, *Arthur and Merlin* (c. 1330) i *Troilus and Criseyde* (c. 1374) Geoffreya Chaucera.

Anglicy, tak jak Francuzi, dzielili „materię romansu” na trzy działy; grecko-rzymską (*matter of Rome*), francuską związaną głównie z Karolem Wielkim (*matter of France*) i brytyjską rozwiniętą dokoła króla Artura (*matter of Britain*). Istniały jednak *romanse* wywodzące się z tradycji angielskiej, jak *King Horn* (XIII w.), *Havelok the Dane*, *Guy of Warwick* i *Bevis of Hampton* z XIV w., które nazwano *matter of England*.

Okresem najpiękniejszego rozkwitu średniowiecznego angielskiego *romansu* był wiek XIV. Oprócz wyżej wymienionych anonimowych i niekiedy bezkształtnych kompozycyjnie *romansów* należy wymienić arcydzieła Geoffreya Chaucera zawarte w *Canterbury Tales*. Są to: *Opowieść Rycerska* (konflikt między miłością i przyjaźnią na tle wojny tebańskiej), *Opowieść Kumoszek z Bath* (czarodziejski *romans arturowski*), *Opowieść Ziemianina* czyli bretońska *lai* (zob.) o Arveragusie, jego żonie Dorigen i giermku Aureliusz.

Świadomość artystyczna Chaucera dotycząca *romansu* wyraziła się w przekładzie części *Roman de la Rose* pt. *The Romaunt of the Rose* oraz w *Rime of Sir Thopas*, zaczętych jako satyryczna burleska popularnego *romansu* bez ładu i składu o marnym wierszu. Gdy Chaucer, jako jeden z pielgrzymów zaczyna recytować *Sir Thopasa*, Gospodarz zaklina go na miłość Boską, żeby przestał.

W rękach Chaucera i anonimowego autora *romansu Sir Gawayne and the Grene Knight* (*Sir Gawain i Zielony Rycerz*, druga połowa XIV w.) średniowieczny *romans* angielski uzyskał rangę najwyższej poezji. *Sir Gawayne* jest arturowską opowieścią o czarodziejskiej próbie odwagi i czystości seksualnej rycerza, której realistyczna oprawa nielościwej zimy pozostaje w kontraście z ciepłem i barwą zamkowej sypialni, do której rankiem wsuwa się piękna pani, żeby kusić spoczywającego jeszcze

Gawaina. Subtelność psychologii moralnej, tak jak psychologia Criseydy w *Troilusie* i *Criseydzie* Chaucera wydaje się jakby wzięta z nowożytniej powieści i oceniono go jako poemat większy od prawie wszystkich innych z wyjątkiem Szekspira.

Angielskie *romanse* wierszowane były komponowane jako *alliterative romances* czyli oparte na aliteracyjno-akcentowej wersyfikacji staroangielskiej. (*Brut Layamona* i *Sir Gawayne*) lub na sylabotonicznej wersyfikacji Chaucerowskiej a wtedy nazywa się je *metrical romances*.

W XV w. Sir Thomas Malory zastąpił *romans* pisany wierszem *romansem prozą* (*prose romance*) w postaci olbrzymiego *corpus* przekładów z francuskiego i kompilacji angielskich tekstów dotyczących króla Artura, rycerzy Okrągłego Stołu i poszukiwania przez nich św. Graala. Dwadzieścia jeden ksiąg tych *romansów* połączonych w jedną całość pod niegramatycznym tytułem *Le Morte d'Arthur* ukończył około 1470 r. a w 1485 r. wydał je drukiem Caxton.

Szlachetna, prosta proza Malory'ego i tragicizm losów Artura, którego ukochana żona zdradza z najlepszym jego przyjacielem i rycerzem Lancelotem, przygotowując w ten sposób rozkład moralny rycerzy Okrągłego Stołu i wzrost liczby wrogów Lancelota, dążących do publicznego skompromitowania królowej a przez to i króla, w końcu rozbicie całego państwa — sprawiły, że po okresie reformacji wrogiej *romansowi* i zapomnieniu w XVIII w. *Le Morte d'Arthur* na nowo odkryty przez romantyków, stał się natchnieniem angielskich poetów i pisarzy XIX i XX wieku.

Wiek XVI i XVII był świadkiem przemiany *romansu* angielskiego pod wpływem wzorów francuskich. *Romance* stał się „fikcyjnym opowiadaniem prozą, którego tło i wydarzenia są bardzo dalekie od tła i wydarzeń zwyczajnego życia”, jak to określa *Słownik Oxfordzki*. Do tych cech należało by dodać osobliwy, wymyślny styl.

Wynalazcą stylu zwanego *eufuizmem* był John Lyly, komediopisarz i autor „filozoficznego” *romansu* *Euphues; the Anatomy of Wit* (*Euphues* czyli *Anatomia Dowcipu*, 1578) i jego dalszego ciągu *Euphues and His England* (*Euphues i jego Anglia*, 1580). Tytułowy bohater, Ateńczyk, i jego przyjaciel Philautes,

Włoch, podróżując po Grecji, Italii i Anglii wpadają w kabały miłosne, które są pretekstem do rozmów, listów i dyskursów na temat przyjaźni, miłości i kobiet.

Euphues stał się natchnieniem dla innych *romansów* elżbietańskich: *Rosalinde*. *Euphues Golden Legacie* (*Rozalinda: Złote dziedzictwo Eufusa*, 1590) — *pasterskiego romansu* Thomasa Lodge'a, z którego czerpał Szekspir, pisząc *Jak wam się podoba* i *Pandosto* (1588) Roberta Greene'a, wykorzystany przez Szekspira w *Opowieści zimowej*.

Rywałem Lyly'ego, kształtującym inny model wymyślnego stylu zwanego *arkadianizmem*, był sir Philip Sidney, autor *pastoralnego romansu* *The Arcadia* (1590), który ukazał się po śmierci autora. Udrumatyzowano go w XVII w., modlitwą bohaterki tego utworu Pamelii pocieszał się przed śmiercią na szafocie Karol I, a imię jej stało się sławne w całej Europie w wieku XVIII dzięki sentymentalnej powieści S. Richardsona.

Z XVII w. pochodzi łaciński *romans* Szkota Johna Barclaya *Argenis* (1621), w którym występują zawoalowane postacie z historii Anglii i Francji, a którego polityczna wymowa skierowana jest przeciw partiom i spiskom politycznym. *Argenidę* (1796) przetłumaczył na język polski Wacław Potocki.

W XVIII w. kiedy rozwinęła się angielska *novel* (zob.) czyli powieść, osobą, która w dużej mierze zdecydowała o nowożytnym angielskim pojęciu *romansu*, była panna Clara Reeve, autorka dzieła *The Progress of Romance, Through Times, Countries, and Manners with Remarks on the good and bad effects of it, on them respectively in a Course of Evening Conversations* (*Postęp romansu poprzez wieki, kraje i obyczaje z uwagami o złych i dobrych skutkach przezeń na nie wywartych w toku Wieczornych Rozmów przedstawiony*, 1785).

Według panny Reeve „powieść (*novel*) jest obrazem rzeczywistego życia, i obyczajów, i czasów, w których została napisana. *Romans* (*romance*) wzniosłym i podniosłym językiem opisuje to, co nigdy się nie wydarzyło, ani też ma podobieństwo się wydarzyć”.

Pisząc swą własną *gothic story* (powieść gotycką), *The Old English Baron* (1780), Clara Reeve w przedmowie pisała, że łączy ona „najbardziej pociągające i interesujące okoliczności starodawnego *romansu* i nowożytniej *powieści*, jednocześnie zaś przybiera

charakter i manierę swoją własną, która odróżnia ją od obojga". Uważała, że „zadaniem romansu jest, po pierwsze, wznęcać uwagę, po drugie, zaś kierować ją do pewnego pożytecznego a przynajmniej niewinnego celu". Przyznawała, że *romans* może „stać się narzędziem psucia obyczajów i moralności ludzkości”, ale twierdziła, że takiego nadużycia może autor dokonać na każdym gatunku literackim (*every kind of composition*).

Mniej więcej w tym samym czasie w Polsce Ignacy Krasicki ustalał pejoratywne znaczenie polskiego wyrazu *romans*, pisząc w encyklopedii *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych* (1781), gdzie tak definiował ów gatunek: „Nazwisko historii bajecznych, po większej części miłosne awantury w sobie zawierających”... „Rodzaj ten pisma zbyt teraz rozpleniony, zabawką momentalną nie nadgradza nieskończonego uszczerbku w obyczajach młodzieży”.

Jeszcze wcześniej, pisząc ostatni rozdział *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* (1776), utworu, który nazwał *powieścią*, wymienia jako cechy *romansów* stereotypowe postacie, nierealne tło, nieokreślony czas, nieprawdopodobieństwo zdarzeń będących grą przypadku i sentymentalizm. Nic dziwnego, że polskie i angielskie pojęcia o *romansie* od XIX w. różnią się ogromnie. Walter Scott w 1831 a W. M. Thackeray w 1850 r. używają wyrazu *romance* jako synonimu „romantycznej powieści lub opowiadania” (*a romantic novel or narrative*).

Wydany w połowie XX w. *The Advanced Learner's Dictionary of Current English* rejestruje następujące znaczenia *romance* w żywej angielszczyźnie: 1) „średniowieczna opowieść, zwykle wierszem, opowiadająca o przygodach jakiegoś rycerskiego bohatera”, 2) „opowieść pełna niezwykłych wydarzeń i opowiadająca o przedziwnych przygodach, sprawach miłosnych itp. osoby albo grupy”; 3) „powieść sentymentalna”.

Wellek i Warren, autorzy *Theory of Literature*, tak określają subtelny dziś różnicę między *novel* i *romance*: „*Powieść* jest realistyczna; *romans* jest poetyczny albo epicki: powinniśmy go teraz zwać mitotwórczym. Te dwa typy, które stanowią bieguny, wskazują dwojakie pochodzenie opowiadania prozą: *powieść* rozwija się z rodu niefikcyjnych form opowiadania — listu, dziennika, pamiętnika

lub biografii, kroniki albo historii; rozwija się jakby z dokumentów... Z drugiej strony *romans*, kontynuator eposu i *romansu średniowiecznego* może zaniedbywać prawdopodobieństwo szczegółu (np. odtwarzanie zindywidualizowanej mowy w dialogu), zwracając się do wyższej rzeczywistości, głębszej psychologii.”

W praktyce zaliczenie poszczególnych utworów do powieści lub romansu bywa trudne i można zauważyć tendencję do traktowania *romance* jako pewnego typu powieści (*novel*).

Bibliografia: *Grand Larousse Encyclopedique* t. 1—10, Paris 1960—1964; *Oxford English Dictionary*, t. 1—13, Oxford 1970; A. S. Hornby, W. V. Gatenby, H. Wakefield, *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*, London 1958; R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, Harmondsworth 1956; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; A. C. Baugh (red.) *A Literary History of England I The Middle Ages*, London 1967; W. B. Otis, M. H. Nedleman, *An Outline History of English Literature*, vol. I, New York 1962; B. Ford (red.) *A Guide to English Literature I The Age of Chaucer*, Harmondsworth 1955; R. S. Loomis, *The Development of Arthurian Romance*, New York 1963; G. Chaucer, *Troilus i Criseyda*, Kraków 1978; J. U. Nicolson (autor zmodernizowanego przekładu) *Canterbury Tales*, Garden City, New York 1934; B. Stone (autor zmod. przekł.) *Sir Gawain and the Green Knight*, Harmondsworth 1962; T. Malory, *Le Morte D'Arthur in two volumes*, Harmondsworth 1969; T. Lodge, *Rozalinda*, Kraków 1978; C. Reeve, *The Old English Baron*, [w:] R. D. Spector (red.) *Seven Masterpieces of Gothic Horror*, New York 1963. Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*, Wrocław 1968.

Witold Ostrowski

SONNET: nazwa, zapożyczona z włoskiego i francuskiego do języka angielskiego w pierwszej połowie XVI w., była w okresie renesansu synonimem wiersza lirycznego (dla tego tytuł zbioru wierszy Johna Donne'a *Songs and Sonets* tłumaczy się *Pieśni i liryki*).

Ponieważ jednak głównym wzorcem poetów angielskich był Petrarca, już od początków pod nazwą tą kształtowały się angielskie odmiany liryki opartej na *sonecie włoskim*. Odmiany te obejmuje się szczególnym określeniem *sonnet*, wymieniając kiedy potrzeba odmiany tego gatunku uprawiane w Anglii.

Różniamy więc w literaturze angielskiej *Italian sonnet* — „sonet włoski” — zwany też *Petrarchan sonnet* czyli „sonetem petrarkowskim”. Pierwszy uprawiał go i zadomowił w Anglii sir Thomas Wyatt (1503? — 1542). Składa się on z oktetu rymowanego *abba abba* i sestetu rymowanego *cde cde* lub *cd cd cd*. Jego młodszy przyjaciel Henry Howard hrabia Surrey (1517? — 1547) wprowadził znacznie swobodniejszy układ rymów zwany *English sonnet* — „sonetem angielskim” lub *Shakespearean sonnet* — „sonetem szekspirowskim”, złożonym z trzech zwrotek czterowersowych i dwuwiersza (*couplet*) rymowanych: *abab cdcd efef gg*. Zmiana ta, być może wprowadzona pod wpływem francuskiego sonetu Marota, dała sonetowi angielskiemu zupełnie inną dynamikę treści. O ile w *sonecie włoskim*, oktet pozwalał na opis lub opowiadanie a sestet na refleksję, w *sonecie angielskim* pierwsza część narastała, żeby wybuchnąć krótką, epigramatyczną refleksją w końcowym dwuwierszu.

Sonnet uprawiany w Anglii jest dziesięciogłoskowy, ma tok jambiczny nazywany *iambic pentameter*. To metrum jest bardzo często używane w epice i w dramacie w postaci *blank verse* (wiersza białego) lub *decasyllabic couplet* (rymowanego dziesięciogłoskowca).

Specjalnie kunsztowną odmianą sonetu angielskiego jest *Spenserian sonnet* — „sonet spenserowski”. O ile Szekspir pozwalał sobie na większą swobodę w doborze rymów w sonecie, o tyle Edmund Spenser (1552? — 1599), „poeta poetów”, używał tylko pięciu rymów zamiast siedmiu w układzie *abab bcbe cdcd ee* przenoszącym rymy z jednej zwrotki do drugiej, jak to się dzieje w *sonecie włoskim*.

Ponieważ Wyatt został ścięty a Surrey dwa razy więziony przez Henryka VIII, sonety ich stały się znane dopiero z chwilą wydania zbioru *Tottel's Miscelany* (1557) w przededniu panowania Elżbiety I, za czasów której renesans mógł rozwinąć się w pełni.

Wówczas niemal wszyscy pisali sonety. Jednym z pierwszych był sir Philip Sidney, który

w sekwencji *Astrophel and Stella* (Miłośnik Gwiazd i Gwiazda, 1591) skierował 108 sonetów miłosnych do Penelopy Devereux, córki hrabiego Essex. Większość tych sonetów była petrarkowska. Fulk Greville, Walter Raleigh, Samuel Daniel, Henry Constable, Michael Drayton, Giles Fletcher, George Chapman, Thomas Lodge tworzą niepełną listę obok poetów większej miary. Jednocześnie już wtedy powstają charakterystyczne dla tradycji angielskiej sekwencje sonetów: Edmund Spenser wyraża miłość do Elizabeth Boyle, swej przyszłej żony w 99 niezwykle melodyjnych i obrazowych sonetach sekwencji *Amoretti* (1595); Szekspir wydaje znane już wcześniej *The Sonnets* w liczbie 104 w 1609; Barnabe Barnes drukuje *The Century of Spiritual Sonnets* (1595), wprowadzając do sonetu temat religijny, kontynuowany w czasach baroku przez Johna Donne'a w 19 włoskich *Holy Sonnets* (1633), które stanowią rozważania nad kondycją człowieka.

W XVII w. John Milton napisał przeszło 20 sonetów włoskich na tematy osobiste, religijne i polityczne, ale dopiero na początku XIX wieku romantycy angielscy spowodowali odzyskanie tego gatunku. Pionierem był William Wordsworth w sławnym sonecie *Scorn not the sonnet* (Nie gardź sonetem, 1827). Wordsworth używał odmiany włoskiej, pisał na bieżące tematy osobiste i polityczne a historię chrześcijaństwa w Anglii zamknął w cenionych 132 *Ecclesiastical Sonnets* (Sonety kościelne, 1822). Również John Keats był świetnym autorem sonetów a włoski sonet *On First Looking into Chapman's Homer* (Na pierwsze odczytanie Homera w przekładzie Chapmana, 1816) jest chyba najbardziej znanym utworem tego poety.

Od połowy XIX wieku sonet kwitnie pod piórem Elizabeth Barret Browning, której włoskie *Sonnets from the Portuguese* (Sonety tłumaczone z portugalskiego, 1850) w liczbie 44 otrzymały ten tytuł, aby zataić fakt, iż były wierszami miłosnymi poetki do męża — głośnego poety Roberta Browninga.

Równie sławna stała się setka włoskich sonetów Dantego Gabriela Rossettiego, malarza i poety, na tematy miłości, życia i śmierci, wydanych jako *House of Life* w dwóch etapach w 1870 r. i 1881 r. Duchowość i zmysłowość zlewa się w nich w jedno a symbolika i alegoria wymagają przy ich czytaniu znacznego wysiłku intelektualnego.

Na uwagę zasługują również pełne melancholii *sonety* Christiny Rossetti, siostry Dan-tego.

U powieściopisarza i poety George'a Mereditha widać eksperymenty w zakresie wersyfikacji *sonetu*. Znany wiersz *Lucifer in Starlight* (*Lucyfer w świetle gwiazd*, 1883) ma układ rymów nawiązujący do *sonetu włoskiego*: *abba abba cdc eed*, ale w sekwencji złożonej z 50 wierszy o miłości, zdradzie i rozstaniu — *Modern Love* (1862) poeta posługuje się układem szesnastowersowym rymowanym wprawdzie zgodnie z tradycją włoską, ale tworzącym jakby cztery zwrotki: *abba cddc effe ghgh*.

Drugim wybitnym poetą eksperymentującym z formą *sonetu włoskiego* był Gerard Manley Hopkins, odkryty dopiero po 1918 r. Spośród 48 ważniejszych jego wierszy 34 ma formę *sonetu włoskiego*. Poeta przestrzega również tradycji, żeby oktet przedstawiał jakieś zdarzenie, rzecz lub sytuację a sestet zawierał interpretację, antytezę lub dalsze rozwinięcie. Mimo to utwory, jak *God's Grandeur* (*Wspaniałość Boga*), *Spring* (*Wiosna*), *The Windhover* (*Sokół*) nie kojarzą się zwykle czytelnikowi z tradycyjnym *sonetem*. Hopkins bowiem zastosował w nich swój własny, swoisty rytm (*sprung rhythm*) pozwalający na występowanie dwóch a nawet trzech akcentów na trzech jednosylabowych wyrazach, wprowadził aliteracje, echa, wewnętrzne asonanse i pozwalał sobie na przenoszenie części wyrazu do następnej linii, aby uzyskać rym. Wszystkie te cechy Hopkinsowskiego *sonetu* dają oszałamiający dynamizm, przyćmiewający regularność jego formy i układu treści.

Większość *sonetów* poety łączy zachwyt nad światem przyrody z uczuciami religijnymi. Ale sześć tzw. *terrible sonnets* (strasznych *sonetów*) wyraża cierpienia związane z kryzysem duchowym.

Wśród *sonetów* Hopkinsa znajduje się także *Spelt from Sybil's Leaves* (*Odczytane z kart Sybilli*), w którym wersy rozrastają się do ośmiu akcentów i *Pied Beauty* (*Pstrokat*

piękno) liczące 10,5 linii według układu 6+4,5, który poeta nazwał *curtal sonnet* (*sonet obcięty*).

Przynajmniej dwóch poetów angielskich XX w. napisało sekwencje *sonetów* składające się z około 10 utworów: Dylan Thomas — *Altarwise by Owl-light* (*Na sposób ołtarza przy sowim świetle*, 1936) — o rozpamiętywaniu śmierci krzyżowej przez niewierzącego i Wystan H. Auden *The Quest* (*Poszukiwanie*, 1941), w którym poeta używa włoskiego podziału na oktet i sestet, ale korzysta z angielskiej swobody rymów.

Jak z tego przeglądu widać, wielopostaciowość *sonetu* w Anglii występowała przede wszystkim w wieku XVI i XVII. Jego odrodzenie w okresie romantyzmu ustaliło jako dominującą jego odmianę włoską. Ale stała obecność *sonetów* Szekspira w kulturze angielskiej zawsze uświadamia Anglikom wielopostaciowość utworu zwanego *sonnet*. Również do tradycji angielskiej należy częste tworzenie sekwencji.

Bibliografia: M. Schlauch, *Zarys wersyfikacji angielskiej*, Wrocław 1958; B. Blackstone, *Practical English Prosody*, London 1965; S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1966; S. Barnet, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; H. A. Watt, W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; J. Strzetelski, *The English Sonnet*, Kraków 1970; W. Shakespeare, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, Harmondsworth, 1949; E. Spenser, *Poetical Works*, London 1970; J. Donne, *Wiersze wybrane* (teksty angielskie i polskie w przekładzie S. Barańczaka), Kraków 1984; J. Milton, *Poetical Works*, London 1946; D. G. Rossetti, *The Poems of ...* London 1912, G. M. Hopkins, *A Selection of His Poems and Prose*, Harmondsworth 1956; J. Hunter, *Gerard Manley Hopkins*, London 1966; *The Norton Anthology of English Literature*, t. I i II, New York 1962.

Witold Ostrowski