

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Zestaw haseł, które czytelnik znajdzie w bieżącym numerze *Zagadnień* ukazuje jak pisarze wykraczają poza ustalone pojęcia rodzaju, gatunku i odmiany. Składa się on przeważnie z utworów poetyckich, których większość pochodzi z okresu europejskiej awangardy i ma wiele wspólnego z techniką i treścią angielskiej modernistycznej powieści strumienia świadomości (Dorothy Richardson, Jamesa Joyce'a i Virginii Woolf) a także z *monologiem dramatycznym* T. S. Eliota.

Hasła amerykańskie, czeskie i polskie cechuje zatarcie tradycyjnej rodzajowości i gatunkowości i dążenie do połączenia ich w utwór syntetyczny, często wielotematyczny, liryczno-epicki o wysokiej nieraz dramatyczności. Wskutek tego większość tych utworów cechuje ogromna swoboda formalna.

Metamorfozy Owidiusza wyróżnia ta sama oryginalność gatunkowo-rodzajowa, choć utwór ten należy do starożytności. Jeszcze starsze *sadzi* staroegipskie, choć należące do prozy fabularnej, ma podobne do wspomnianych utworów poetyckich cechy niezdecydowania między gatunkiem i rodzajem literackim mimo, że zostało nazwane przez egiptologów opowiadaniem. W najciekawszych utworach wywodzi się ono z liryczno-dramatycznej autobiografii.

Redakcja

CANTOS (l. mn. od włoskiego *canto* - „pieśń”). Termin ten, przejęty w niezmiennionej postaci do poezji angielskiej w okresie renesansu, oznaczał i oznacza część większego poematu, np. w *Don Juanie* Byrona. Może stanowić część większej całości takiego utworu - *księgi* (*book*), jak np. w *Faerie Queene* Edmunda Spensera, poemacie zamierzonym na 12 *ksiąg*, z których każda liczy 12 *pieśni*. W poematach dzielonych na *cantos* używano zwykle kunsztownych zwrotek takich jak oktawa lub stanza spenserowska. Wybitnym wyjątkiem był Dante, który pisał *cantos Boskiej Komedii* tercyną.

W XX wieku wyraz *canto* w liczbie mnogiej został użyty przez amerykańskiego poetę Ezrę Pounda (1885-1972) jako tytuł jedyne go w swoim rodzaju poematu lub cyklu poematów, który nie da się zakwalifikować według przyjętych po-

wszechnie kategorii. Dlatego zarówno poeci, jak i krytycy piszący o tym utworze, nazywają go po prostu *Cantos*. Niniejsze hasło jest próbą scharakteryzowania *Cantos* Pounda, które odegrały poważną rolę w kształtowaniu poezji języka angielskiego okresu modernizmu. Wybitni krytycy jak Allan Tate i T. S. Eliot uznali Pounda za „jeden z największych talentów stulecia”.

Ktoś nazwał *Cantos* „gigantycznym niedokończonym cyklem poezji”. Ktoś inny określił ten utwór jako „erudycyjny, konfesyjny, mistyczny, fantasmagoryczno-historyczny poemat”. Ktoś zauważył, że łączą się w nim „erudycja, oryginalność i techniczna i intelektualna błyskotliwość”.

The Cantos były dziełem niemal całego życia autora. Powstawały od 1917 r. prawie do 1972, roku jego śmierci.

Wydawano je po kilka lub kilkanaście razy w latach: 1925, 1928, 1934, 1937, 1940, 1948, 1955, 1959... Niektóre z tych grup *cantos* opatrzone zostały tytułami, no. *The Pisan Cantos* z 1948 r., *Rock Drill* z 1955 r. i *Throne* z 1959, a wszystkie tworzą jeden długi - może najdłuższy poemat XX wieku, liczący przeszło 8000 wersów.

Jest to *poemat wielorodzajowy*. Zaczyna się tak, jakby był *Odyseją* na nowo opowiedzianą przez Odyseusza od momentu w którym, wyzwoliwszy się z erotycznego omamu rzuconego na niego i towarzyszy przez Kirke, schodzi do piekieł, żeby dowiedzieć się o przyszłych losach jego wyprawy. Okazuje się jednak, że zstępuje do Hadesu po raz drugi, co jest sygnałem, że to Pound wcielił się w bohatera Homera. W podobny sposób poeta przeżywa - utożsamiając się z innymi postaciami literackimi i historycznymi - to, co one przeżywały. Czyni to podobnie jak Król-Duch Słowackiego, ale skacząc po różnych krajach i epokach.

W ten sposób epika *Cantos* utożsamia się z liryką, gdyż podmiotem lirycznym poematu jest ciągle sam Pound, którego pełna wypowiedź ma postać strumienia świadomości notowanego w ciągu całego życia poety. Ta wypowiedź ma także cechy *monologu dramatycznego* (zob.), ponieważ Pound ma świadomość że świat zamienił się w piekło, w którym rozpada się cywilizacja i wszystko to, co w niej najlepsze. Protestuje więc, walczy, dyskutuje, ironizuje, wybucha gniewem i inwektywami, a nawet obscenicznymi obelgami.

Element epicki przejawia się w *Cantos* nie tylko w postaci osobiwej autobiografii, ale i w ściśle z nią związanych dziejach całego świata. I dlatego *cantos* LII-LIX opisują szczegółowo chińskie dynastie i ich osiągnięcia, a *cantos* LXII-LXX podają Poundowską historię dziewiętnastowiecznej Ameryki. *Canto* LXXIV *Pieśni pizańskich* przedstawia zajęcie

Pizy podczas drugiej wojny światowej przez wojska amerykańskie i uwięzienie Ezry Pounda w obozie za prowadzenie radiowej propagandy na rzecz Mussoliniego i faszyzmu. (Poeta stanął później przed sądem i, uznany za wariata, przeżył dwanaście lat w szpitalu psychiatrycznym).

Paradoksem w życiu Pounda było to, że zawsze walczył o osobistą swobodę jednostki, a stał się sługą totalitaryzmu. Trzeba wiedzieć jak do tego doszło, aby dopatrzyć się jakiegoś sensu w jego poemacie. Pound, jako poeta żyjący literaturą i sztuką całego świata, doszedł do wniosku (tak jak T. S. Eliot) w czasie pierwszej wojny światowej, że cywilizacja zachodnia znajduje się w stanie rozkładu, ponieważ kapitalizm uczynił pieniądź głównym celem życia. Zniszczył sztukę, literaturę i miłość. Kapitalizm w *Cantos* występuje jako zniechęcona Usura - Lichwa. Życie w systemie wartości kapitalistycznych - to piekło. Uciekając przed nim, Pound wpadł w objęcia włoskiego faszyzmu, który postawił go po stronie Hitlera i uczynił wrogiem Churchilla i Roosevelta.

Zarysowana tutaj kulturalna, społeczna i polityczna драма poety stanowi jeden z wielu ciągów tematycznych *Cantos*. *Cantos* bowiem jest *poematem wielotematycznym*, przypominającym w tym czeskie *pasmo* (zob.). Jest więc w nim *ciąg autobiograficzny*, w którym Pound przechodzi szereg metamorfoz. Drugim ciągiem tematycznym jest *ciąg historyczny*, który obejmuje, dzięki przeskokom w czasie i przestrzeni, politykę, ekonomię, rozwój cywilizacji, kulturę i literaturę świata. Przeplata się z nim *ciąg satyryczny* - krytyka systemu i ludzi, ataki, drwina, wyzwiska itp.

Ciąg historyczny, poszarpany i prawdziwie lub pozornie chaotyczny, jest niezwykle bogaty w cytaty i aluzje. Można by z niego wydzielić *ciąg intertekstualny*, który - według Donalda Heiney

- jest „zawilą siatką aluzji i cytatów z setek dzieł literackich” i nieliterackich. Występują w nim Homer, Dante, Cavalcanti, Biblia, Konfucjusz i poeci chińscy, japońscy, łacińscy, włoscy, prowansalscy i staroangielscy, Fenollosa, Faopenius, Thomas Jefferson, Robert Browning i wielu innych. Pound używa cytatów z różnych utworów literackich w ich oryginalnych językach i pismach włącznie z hieroglifami egipskimi i ideografami chińskimi, które znał jako tłumacz chińskiej poezji, a z pisma chińskiego przejął sposób myślenia i obrazowania, który nieraz zastępował u niego myślenie abstrakcyjne - ideogram chiński oznaczający czerwień przedstawia różę, wiśnię, zachód słońca, rdzę i flaminga.

Jak w *Uliksie* Joyce’a szkielet *Odyssei* odgrywa rolę wiaźadła wydawałoby się autonomicznych i oderwanych epizodów powieści, tak w chaotycznym koszmarze strumienia świadomości Pounda istnieją jakby dwa czynniki organizujące, których wspólnym motywem jest zstąpienie do piekła. Jednym z tych czynników są przygody erotyczne i morskie Odysseusza w drodze do domu. One tworzą *ciąg wlotczy i przygody*. Drugim jest *Boska Komedia* Dantego, która wyposaża *Cantos* w głębię moralną i wprowadza *ciąg mistyczny* akcji poematu. Piekło jest obecne jako punkt wyjścia poematu i krytyki rzeczywistości w *cantos I-XXVII*, czyściec występuje w *The pisan Cantos*, a raj w *cantos XC-XCII*, które mają łacińskie motto wzięte z Ryszarda od świętego Wiktora: „Duch ludzki nie jest miłością, lecz miłość wypływa z niego, a zatem nie może znaleźć upodobania w sobie, lecz w miłości wypływającej z niego”. Światło, kryształ, woda, odniesienia do przeżyć mistycznych są jakby odpryskami rajskiego błogostanu, bo chociaż „Le Paradis n'est pas artificiel, ale w strzępach”...

Poemat Pounda cechuje niezwykła energia, wyrazistość i sugestywność. Wiersz jest wolny, podyktowany

tylko retoryką sytuacji. Wywoływana przez niego wizja, jak mówi M. L. Rosenthal, to „swobodna wyobraźnia zdyscyplinowana jedynie przez jego własne tradycje i wiedzę, lecz także przez okropne ich wykoślawienia.”

Jako poeta Ezra Pound przeszedł ewolucję od symbolizmu przez imażyzm, którego był współtwórcą, i wertycyzm, który tworzył wraz z angielskim pisarzem Wyndhamem Lewisem. Technika poetycka *Cantos* wyprzedził w jego twórczości do pewnego stopnia *Hugh Selwyn Mauberley* (1920). Wielowątkowość wypowiedzi przejęli z *Cantos* T. S. Eliot w *Wasteland* (1922), Hart Crane w *The Bridge* (1930) i Archibald MacLeish w *Conquistador* (1932).

Wydaje się, że tak jak *The Rubaiyat* Edwarda Fitzgeralda lub *The Dynasts* Thomasa Hardy’ego w literaturze angielskiej, tak *The Cantos* w literaturze światowej nie mają odpowiedników rodzajowych i gatunkowych.

Bibliografia: E. Pound, *Pieśni*. Wyboru dokonał i posłowiem opatrzył Andrzej Sosnowski (Zbiorowy przekład wybranych *Cantos*), PIW, Warszawa 1996; J. H. Edwards and W. Vasse, *Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound*, 1957; F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, Chatto and Windus, London 1954; D. Heiney, *Recent American Literature*, Barron’s Educational Series, Great Neck, N. Y. 1960; S. Bradley, R. C. Beatty, E. H. Long (red.) *The American Tradition in Literature vol. 2*, W. Norton and co. New York 1962; M. L. Rosenthal *The Modern Poets. A Critical Introduction*, Oxford University Press, New York 1965.

Witold Ostrowski

METAMORFOZY gr. *metamorphosis* 'przekształcenie, przemiana'; ang. *metamorphosis*, fr. *métamorphose*, niem. *Metamorphose*, ros. *metamorfoz*; opowieść lub cykl opowieści wprowadzające fabularny motyw transformacji bohatera (boga, herosa, człowieka) w zwierzę, roślinę lub formy nieożywione (minerały, skały). Metamorfozy są najważniejszym elementem mitologicznych kosmogonii i teogonii.

W najstarszych mitologiach metamorfozy są związane z kosmicznymi wyobrażeniami totemicznymi i wyprowadzają powstanie świata z elementów zabitych i poćwiartowanych bogów lub mocy chtonicznych. Greckie wyobrażenie Chaosu, z którego wyłaniają się pra-bogowie (Uranos, Gea, Phanos) utożsamia metamorfozę z formą (gr. *morphe*) - indywidualizującą, życiotwórczą siłą decydującą o stabilności świata. Dopiero po ustaleniu świata bogowie i ludzie będą mogli podlegać transformacjom. W greckiej mitologii powszechna metamorfoza bogów związana była z ich ucieczką do Egiptu ze strachu przed groźnym Typhonem. Później boskie metamorfozy służyły bądź mediacji ze światem ludzkim, bądź były wyrazem szczególnych i sprytnych zabiegów (liczne *metamorfozy* Zeusa wspomagające jego podboje miłosne). Ludzie i pomniejsze bóstwa (nimfy, najady) podlegali przemianom z woli bogów. Niekiedy metamorfoza miała charakter degradacyjny (kara za złe uczynki - np. przemiana Likaona w wilka), często jednak była przejawem boskiej litości (np. Daphne zamieniona w drzewo laurowe unika zniewolenia przez Apollina) lub miłości (Adonis zamieniony w kwiat, Orion przemieniony w gwiazdozbiór).

Metamorfozy Owidiusza. Najbardziej znanym utworem starożytnym zbierającym wątki metamorficzne są niewątpliwie *Przemiany* (*Metamorphoseon*, Libri Quindecim, po 4 r. n.e.) Owidiusza (Publius Ovidius Naso). Dzieło to opowiada o

powstaniu świata, zwierząt, roślin i ciał niebieskich. Owidiusz wzorował się na pisarzach greckich: Kallimachu, Erastotenesie, Nikanderze z Kolofonu, Parteniosie z Nikai oraz rzymskich: Katullusie, Cynnie, Macerze. Księgi I-V przedstawiają najstarsze mity - od chaosu przez potop, cztery wieki ludzkości, pożar świata do czasów tebańskich. Księgi VI-X obejmują mity dotyczące Herkulesa. Od księgi XI zaczynają się mity trojańskie, italskie i rzymskie. Owidiusz opowiada lub wspomina dwieście pięćdziesiąt mitów zawierających motyw przemiany. *Metamorfozy* te mają swoje źródła w systemie kosmogoniczno-teurgicznym. Komplementarnym do tego systemu jest zespół przekazów mitologicznych, w których przemiana dokonuje się za sprawą magii, bądź jest realizacją boskiej inkarnacji. Dzieło Owidiusza zawiera elementy determinujące jego niepowtarzalność gatunkową. Jest to przede wszystkim *corpus* mitologii grecko-rzymskiej. To stanowi jego tematykę. Opowieści o cudownej przemianie ułożone chronologicznie stanowią cykl poematów wierszowanych, w zasadzie dzieło epickie, lecz wprowadzające coraz to nowych bohaterów, dramatyczne sytuacje i różnorodność nastrojów oraz stylu. Można więc traktować *Metamorfozy* Owidiusza jako utwór gatunkowo niepowtarzalny, tym bardziej, że nikt nie próbował go naśladować w postaci Owidiuszowego układu.

Metamorfozy w kulturze, literaturze i sztuce europejskiej. *Metamorfozy* Owidiusza odegrały w cywilizacji europejskiej wyjątkową rolę ucząc mitologii i wnosząc do kultur narodowych, literatur i sztuk wiele typów i sytuacji przyszłościowych i przenośnych. Przykładem może być historia Narcyza. Jest on niejako prototypową *metamorfozą*; najpierw usychająca z nieodwzajemnionej miłości do Narcyza nimfa zostaje z litości przemieniona w echo, potem Narcyz zostaje

ukarany paradoksalną metamorfozą (stabilność własnego odbicia i niemożność jego osiągnięcia), w końcu po śmierci zostaje zamieniony w kwiat, który odegra kluczową rolę w mi- cie O Persefonie. Pojęcia echa, narcyzmu i nazwa kwiatu weszły na trwałe do kultury a repliki plastyczne dziejów narcyza znaleźć można np. u Caravaggia, N. Poussina i S. Dalí. Mit Narcyza staje się też wielką metaforą filozofii personalistycznej (dwie postawy wobec życia - Herkules i Narcyz).

Najwcześniejsze odniesienia *Metamorfoz* Owidiusza dostrzegamy w známym utworze Apulejusza (Apuleius Lucius, II w. n.e) - *Metamorfozy albo złoty osioł* (*Metamorphoseon*, Libri Undecim sive Asinus aureus. Tytuł nawiązuje do Owidiusza, ale jest to romans pisany prozą a przemiany wynikają z działań magicznych, charakterystycznych raczej dla mitów, opowieści i wierzeń Egiptu.

Utwór Apulejusza koncentruje się na jednej postaci, bohaterze głównym. To opowieść z elementami satyry mennipejskiej, złożona z XI ksiąg, oparta na *Przemiannach* Lukiosa z Patraj. Bohater *Metamorfoz* Apulejusza - Lucjusz z Koryntu, zamieniony przez magiczną pomyłkę w osła zachowuje (oprócz mowy) cechy ludzkie. Wędrując z kraju do kraju przeżywa wiele udręk i upokorzeń, obserwuje ludzką nikczemność i wady. Z formy zwierzęcej wyzwala go bogini Izyda, której Lucjusz będzie służył dalej jako kapłan. *Metamorfozy* Apulejusza stanowią genologiczną „bazę” dla formującej się później noweli antycznej.

Znaczna część metamorfoz Owidiusza została powtórzona w postaci niemal niezmienionej, pojawia się w okresach powielających programowo znane tematy mitologiczne (klasycyzm i odwołania neoklasycyzujące), realizowana jest też w literaturze staropolskiej (np. S. Twardowskiego - *Dajnis w drzewo bobkowe przemienita się*, 1638).

Obok nurtu klasycznego coraz częściej dochodzi do głosu nurt drugi - wy-prowadzony bądź to z form menippejskich (np. => FABLIAUX z elementami m.), bądź folkloru. Opowieści o zaczarowanej królownie, o Pięknej i Bestii, czy w ogóle całe folklorystyczne bestiarium stają się ważnym „budulcem” tej nowej *metamorfozy*, której przejawy są najwyraźniejsze w fantastycznych baśniach i także w romansach rycerskich (por. motyw „zaczarowania” u M. de Cervantesa).

Fantazmatyczna wyobraźnia romantyczna adoptuje oba te źródła odsuwając na bok topikę antyczną. Powszechne wątki lycantropii (wampiryzmu) baśni braci Grimm, twórczość E. T. A. Hoffmanna (*Diabeł eliksiru* - *Die Elixiere des Teufels*, 1816) utrwalają mroczny „gotycki” model metamorfoz, choć zdarzają się ballady, gdzie ów motyw ma charakter melioratywny (ballada *Rybka*, 1822 - A. Mickiewicza). Zerwanie ze známym klasycznym stereotypem przemiany wpływającej z ingerencji bogów powoduje, że twórcy romantyczni poszukują innych motywacji metamorficznych, upatrując ich w przejawach irracjonalnych mocy tkwiących w samym człowieku. Literatura XIX w. zwraca przeto uwagę na wszelkie przejawy poczucia nietożsamości osoby bohatera, jego lęki wyprowadzone z wyalienowanej cielesności (*Nos*, 1835, N. Gogola) bądź schizoidalnego rozszczepienia osobowości (*Sobowótór* - *Dwojnik*, 1846, F. Dostojewskiego).

W tym duchu tworzone są takie metamorfozy jak, nawiązująca do A. E. Poe, *Dziwna historia dra Jekylla i Mra Hyde'a* (*The Strange Case of dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) R. L. Stevensona czy powieść *Portret Doriana Greya* (*The Picture of Dorian Grey*, 1890) O. Wilde'a. *Portret* Wilde'a wprowadza niezmiernie interesującą technikę metonimicznego sprzężenia między bohaterem i jego portretem, stanowiąc zarazem nową rewidowaną wersję mitu Narcyza. Dodajmy, że

wiek XIX wykorzystuje fantazmatykę metamorficzną dla celów dydaktycznych – w literaturze adresowanej do dzieci. Niesforne bądź zły dziecięcy bohater zostaje zamieniony w owada (muchę w *Guciu zaczarowanym* [1884] Z. Urbanowskiej) bądź zminiaturyzowany (*Cudowna podróż – Nils Holgersson underbara resa genom Sverige* [1906] S. Lagerlöf), by w tej formie przejść swoistą kwarantannę.

Metamorfozy dwudziestowieczne zachowując aurę fantastyczności aktualizują jednocześnie przerażenie jednostki wyalienowanej ze świata. Najbardziej znaną, najpełniejszą oraz najdokładniej kreślącą gatunkowe kontury metamorfozy jest *Przemiana* (*Die Verwandlung*, 1916) F. Kafki. Przemiana Gregora Samsy w ogromnego robaka jest niespodziana i nieodwracalna. Niesamowitość tej metamorfozy jest konfrontowana z próbami bohatera, aby zachować śladowe bodaj kontakty z rodziną. Relacyjny, reporterski tok narracyjny podkreśla jeszcze ową zgodę na niecodziennność. *Przemiana* mieści się w „obsesjach” i powtarzalnych tematach prozy Kafki: kompleksu niższości, nieudanych prób inicjacyjnych, poczucia wstydu, lęku przed wszechpotężnym ojcem. Mimo podbień z prozą Kafki metamorfozy B. Schulza (*Sklepy cynamonowe*, 1934) przedstawiają inną aksjologię samej metamorfozy. Ojciec – Jakub zmieniający się w karakona, kondora, ogromną muchę czy kraba-skorpion – jest nieśmiertelny, bowiem nieskończona jest jego ucieczka. Ucieczka z formy do formy podkreśla kreacyjny model samej prozy Schulza.

Problem wyobcowania może być zastąpiony niebezpieczeństwem „tyranii masy”, nadchodzących lat totalitaryzmu politycznego i społecznego (*Nosorożec – Le rhinocéros*, 1959, E. Ionesco). Groteskowe przemiany często kamuflują przed cenzurą dobitny osąd rzeczywistości, jak

w prozie M. Bułhakowa. *Psie serce* (*So-bacze sierdce*, 1925), będące jednocześnie parodystyczną wersją SF, jest zjadliwym pamfletem na nepowskie realia oraz samego „homo sovieticus”, którego sekrecje (przeszczepiona szyszynka) są władne znieprawić nawet najbardziej przyjazne psie serce. Niekiedy proza współczesna ewokuje temat „pragnienia przemiany”. Tak należałoby odczytywać *Ptaśka* (*Birdy*, 1978) W. Whartona. Charakterystyczne dla ostatnich lat są groteskowe metamorfozy wyprowadzone z ducha Gogolowego Nosa np. *Pierś* (*The Breast*, 1972) Ph. Rotha czy proza pt. *CH* („Twórczość” 1996 nr 9) M. Bukowskiego, które podejmują znany motyw ciała wyalienowanego, zagrażającego spójności osobowej bohaterów, symbolizując też lęki przed nietożsamością seksualną. Interesującą formę techniki metamorficznej prezentują opowieści nurtu „realizmu magicznego” odwołujące się nie-rzadko do utrwalonych już form „goty-cyzmu” literackiego.

Metamorfozy należałoby rozpatrywać komplementarnie z opowieściami inkarnacyjnymi (wielokrotne wcielenia duszy) oraz „przemianną wewnętrzną” czy „konwersją”. Pewne cechy wyznaczają wspólne pole genologiczne tych wypowiedzi. Także w literaturze popularnej, np. w horrorach o wilkołakach i wilczytach, jak również w obficie współcześnie reprezentowanej literaturze fantazy.

Bibliografia: Hasła: metamorfoz, oborotnicziestwo, [w:] *Mify narodow mira*, t. 2, red. S. A. Tokariw, Moskwa 1988; Barkan L., *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, Yale 1988; Brown S. A., *The Metamorphoses of Ovid: From Chaucer to Ted Hughes*, London 1995; Brunel P., *Le mythe de la metamorphose*, Paris 1994; Clarke B., *Allegories of Writing. The Subject of Metamorphosis*, New York 1995; Irving P. M., Forbes C., *Metamor-*

phosis in Greek Myths, Oxford 1990; Derche P., *Quatre mythes poétiques*, Paris 1962; Finkenpearl E., *Metamorphosis of Language in Apuleius*, Ann Arbor 1998; Galinsky G. K., *Ovid's Metamorphosis*, Berkeley 1975; Arinato N., *The Goddess and the Warrior*, London 2000; Mikkonen K., *The Writer's Metamorphosis*, Tampere 1997; *Poétiques de la métamorphose*, Saint-Etienne 1981; Schmidt E. A., *Ovids Poetische Menschenwelt*, Heidelberg 1991; Wheeler S. M. A., *Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999. T. Andrzejewski *Opowiadania egipskie*, PWN Warszawa 1958.

Henryk Pustkowski

PÁSMO (czes. strefa, pasmo, prąd) – gatunek w czeskiej i słowackiej poezji XX w., szczególnie w jego latach dwudziestych, zwany czasem inaczej *polytematická báseň* (poemat politematyczny). Nazwę zawdzięcza poematowi Guillaume Apollinaire'a *Zone* (1912, Strefa). Jak powiada Jacek Baluch, język czeski, który tytuł tego słynnego utworu „tłumaczy wyrazem *Pásmo*, oznaczającym nie tylko „strefę”, ale także „pasmo”, umożliwił nazywanie tego typu wierszy wierszami pisanymi metodą «apollinaire'owskiego pasma». Paweł Winczer uważa, że chodzi tu raczej o grę znaczeń „strefa” – „prąd” (myśli, wyobrażeń, wspomnień), że nazwa gatunkowa mówi o równomiernej płynącej nurcie świadomości.

Francuski poemat we wspianym przekładzie Karla Čapka ukazał się najpierw w miesięczniku „Červen” (1919), a potem w słynnej Čapkovskiej antologii *Francouzská poezie nové doby* (1920, Poezja francuska nowych czasów), której drugie, rozszerzone wydanie wyszło pod tytułem *Francouzská poezie* (Poezja francuska) w roku 1936. Przekład ten odegrał w poezji czeskiej niesłychanie

istotną rolę, wpływając na cały szereg wybitnych twórców. Jak pisał we wstępie do drugiego wydania antologii, znamienne zatytułowanym *Przewodnik młodych poetów*, Vítězslav Nezval, „Čapkowski przekład *Strefy* Apollinaire'a i jego *Poezja francuska nowych czasów* przebiły się do źródła, którego cichy podziemny głos brzmiał potem nieomal we wszystkich dobrych wierszach nowego czeskiego pokolenia poetyckiego po wojnie. Karel Čapek ma bardzo wyjątkowy i bardzo szczególny udział w przemianie czeskiego języka poetyckiego. (...) Przekładem *Strefy* Apollinaire'a, który czyta się jak poemat oryginalny, zwięździł Čapek swoją pionierską pracę translatorską, zostawiając w spadku młodemu pokoleniu poetyckiemu dzieło maksymalnie pobudzające”. Jak uważa Józef Zarek, o tym, że *Strefa* miała Czechach tak wielkie znaczenie zdecydowały „walory tekstu i jego przekładu, ale również moment, w którym przekład się pojawił (1919). Translatorskie dzieło Čapka syntetyzowało dotychczasowe odkrycia czeskiej poezji i otwierało przed nią nowe perspektywy”. Jak z kolei powiada Zdeněk Pešat, Čapek w przekładzie *Strefy* „połączył w jedną całość to, co dotąd było rozproszone w indywidualnych wypowiedziach poezji czeskiej od lat dwięćdziesiątych do pierwszej wojny światowej”.

Należące do gatunku *pásma* teksty to dłuższe utwory poetyckie, pisane wierszem wolnym, które charakteryzują się asocjacyjnym układem luźno połączonych fragmentów tematycznych i pewną niejednorodnością stylistyczną. Starają się one sprawić wrażenie, że nie mają z góry przyjętego planu konstrukcyjnego, wręcz wrażenie pewnej improwizacji. Nierzadkie jest w nich przeplatanie się różnych motywów, różnych płaszczyzn czasowych, jak również symultaniczność przedstawianych wydarzeń. Niekiedy dochodzi w *pásmie* do zatarcia granicy

między liryką a epiką. Punktem wyjścia jest swobodny prąd refleksji, obrazów, nastrojów i opowieści. Poematy mają często charakter życiowego bilansu lub wyznania czy spowiedzi w ważnym, przełomowym momencie życia; silny jest w nich pierwiastek autobiograficzny. Dzięki pojemności i różnorodności tematycznej pásmo predestynowane jest do ogarnięcia zmiennej, pulsującej szybkim rytmem rzeczywistości współczesnej metropolii i życia współczesnego człowieka.

Peřat dzieli historię pásmo na dwa etapy. Pierwszy to wczesne lata dwudzieste. Najważniejszym utworem tej fazy jest *Svatý Kopeček* (1921, tytuł to nazwa własna, miejsce pielgrzymek koło Ołomuńca) Jiřiego Wolкера. Bliskie są mu *Svatba* (1921, Wesele) Svatopluka Kadleca i *Jeden den doma* (1921, Jeden dzień w domu) Konstantina Biebla. Etap drugi obejmuje z kolei koniec lat dwudziestych. Najważniejsze utwory tego etapu to *Akrobat* (1927, Akrobata) Vítězslava Nezvala, *Panychida* (1927, Panichida, tytuł polskiego przekładu *Nocne czuwanie*) Viléma Závady oraz *Nový Ikaros* (1929, Nowy Ikar) Konstatntina Biebla. Ze względu na rozluźnienie związków logicznych pásmo może być potraktowane jako fragment drogi wiodącej do surrealizmu, za którego przedstawicieli Nezval i Biebl uznają się w latach trzydziestych. Do gatunku tego nawiązuje, także w tytule, Milada Součková w poemacie *Mluvíci pásmo* (1939, Mówiące pásmo).

Oto, tytułem przykładu, początek *Nowego Ikara* Biebla:

Nadchodzi noc już w mroku wpłynął
parowiec w ulice Carogrodu
na ciepłych falach purpurowego
morza
że jest północ chiński kulis zbudził
się od głodu

a że jest ranek w gaju palmowym
śpiewają bosc Jawajki

a że jest piękny wieczór stanąłem na
skraju tego szybko żółciejącego lasu
z głową nieco obróconą ku obłokom

Boże daj skrzydła poetom
tak jak aniołom i nasionom klonu
wszystkie ptaki je mają
kruki sójki i mały mysikrólik w
gęstwinie

ryby co szybują na Oceanie Indyjskim
a jesienią liście także powoli lądują
bez silnika

Patrz biała chmura jak rumak który
staje dęba
stratuje zachód słońca i przez komin
w dół skoczy
ale dama w woalce wcale się nie boi
stoi tuż przed jego kopytami i oddaje
życie za różę

I widzę wieloryba co mając harpun
w ciebie
po zielonej łące rozgania pasące się
owce

a hipopotam ziewa i w paszczę wlatuje
mu stado gołębi
ale nie widzi tego tłum kłęzących
pasterzy

ani Najświętsza Panienka bo
z okrzykiem radości

wznosi nad nimi swojego właśnie we
krwi narodzonego Chrystusa

jaka to dla niej pełna szczęścia chwila

Sam pozbawiony wiary chętnie
czasami wspominasz
ile razy cię dzieckiem anioł
przeprowadzał przez przepaść
jak się schylałeś nad wodą patrząc co
w dole wyprawiają pstrągi

albo jak na topolach chciałeś z bliska
zobaczyć obłoki i gniazda wron
a wszędzie z tobą ten anioł choćby i
na złoconym krzyżu gotyckiego
kościoła

a nikt go nie dostrzega nawet twoja
złękciona matka

nawet ojciec gdy cię przed jego gniewem
ktoś chroni miłosiernymi
skrzydłami

nawet jak potem w ciemność rozpuszcza
złote włosy
gdy tylko zapala się lampa

Na literaturę słowacką wpływ wywarł zarówno Čapkowski przekład Strefy, jak i pozostająca w jej orbicie twórczość poetów czeskich. Nede'a (1925, Niedziela) Laca Novomeskiego zdaje się czerpać podniety z Wolkerowskiego Svatého Kopečka. Neskutočné mesto (1943, Nierzeczywiste miasto) Vladimíra Reisela inspirowane jest poezją Apollinaire'a bezpośrednio, jak i za pośrednictwem utworów Nezvala. Imrich Vaško wspomina w związku z gatunkiem pásma, który jednak zdaniem Winczera traktuje zbyt szeroko, Pozdrav (1942, Pozdrowienie) Štefana Žárego oraz Návraty (1944, Powroty) Pavla Horova.

Eksplorowanie na nowo odkrytego po dość zresztą w Czechosłowacji nieśmiałej „odwilży” 1956 r. dziedzictwa awangardy poetyckiej przyniosło między innymi odrodzenie się pásma. Jiří Trávniček i Vladimír Macura widzą świadectwa tego zjawiska w poszczególnych utworach Františka Hrubína, Jiříego Šotoli, Miroslava Floriana i Karla Šiktanca. Na Słowacji oddziaływanie wzorców interesującego nas tu gatunku dostrzec można w niektórych tekstach Miroslava Válka i Ľubomíra Feldeka z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Bibliografia: V. Nezval, *Průvodce mladých básníků*. (W:) K. Čapek, Spisy, t. XXIV: *Básnické počátky - překlady*, red. E. Macek, Praha 1993; J. Mukařovský, *Francouzská poesie K. Čapka*, (w:) *Kapitoly z české poetiky*, t. II: *K vývoji české poezie a prózy*, Praha 1948; J. Levý, *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše*. (W:) K. Čapek, *Francouzská poezie a jiné překlady*, Praha 1957; Z. Pešat, *Apollinairovo Pásmo a dvě jáze české polytematické poezie. Ke genezi jednoho žánru vámoderní české poezii*. (W:) *Struktura a smysl literárního díla*, red. M. Jankovič, Z. Pešat, F. Vodička, Praha 1966; J. Baluch, *Poetizm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych*, Wrocław 1969 (zwl. s. 21-22, 46); J. Baluch, *Trybun poezji* [wstęp do:] V. Nezval, *Cudowny czarodziej. Wybór poezji*, Warszawa 1969; mc [V. Macura], [hasło] *Pásmo*. (W:) *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha 1977; I. Vaško, *Guillaume Apollinaire, Pásmo a moderná slovenská poezia*. (W:) *Komparatistika a genológia*, Bratislava 1973; M. Tomčík, *Druhové a žánrové vlastnosti lyriky v modernej slovenskej literatúre*, (w:) *Básnické retrospektivy*, Bratislava 1974; I. Seehase, *Der tschechische Genretyp „pásmo“ und sein internationales Entstehungsgefüge*. „Zeitschrift für Slawistik” 1984, vol. 29, nr 3; A. Pohorský, *Pásmo*. (W:) *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánru*, red. D. Hodrová, Praha 1987; J. Trávniček, *Miroslav Florian, Závrat'* (1957). (W:) *Česká literatura 1945-1970. Interpretace vybraných děl*, Praha 1992; V. Macura, Karel Šiktanc, *Heinovské noci* (1960). (W:) *Česká literatura 1945-1970*; J. Zarek, *Poezja i myśl. Problem refleksji w czeskiej poezji międzywojennej*, Katowice 1993 (zwl. s. 31-48); P. Winczer, *Priame a nepriame apollinairové podnety v českej, slovenskej a*

pol'skej poézii do roku 1945, (w:) *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*, Bratislava 2000; M. Červenka, *Mluvíci pásmo Milady Součkové*, (w:) *Neznámý člověk Milada Součková. Materiály z konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 9. a 10. února 2000*, Praha 2001; L. Pavera, F. Všeticka, *Lexikon literárních pojmů*, Olomouc 2002; L. Lederbuchová, *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník literární teorie*, Jinočany 2002.

Leszek Engelking

POEMAT ROZKWITAJĄCY gatunek poetycki stworzony przez T. Peipera (1891-1969) i realizowany w jego poezji. Zasady układu rozkwitania sformułował Peiper w mającym znamiona manifestu odczycie *Nowe usta* (wygłoszony i opublikowany 1925); mówił o nim też w szkicu *Komizm, dowcip, metafora* (pierwodruk w tomie *Tędy*, 1930). Poeta wyszedł od modelu zdania dopowiedzianego, które nazwał zdaniem rozkwitającym. Inicjalny element zdania stopniowo się rozwijał i dopełniał w dalszych jego członach; przybywało dopełnień, element inicjalny powracał, ale w coraz to nowych uwikłaniach. Jak pisze J. Sławiński, układ rozkwitania stosowany zrazu „jako zasada składni wewnątrzdzaniowej, został później wyprowadzony poza te ramy i wykorzystywany jako sposób organizowania całości wielozdaniowych, by w końcu stać się główną regułą kompozycyjną rozbudowanych poematów liryczno-fabularnych”. Peiperowi chodziło o stworzenie nowych sposobów budowy utworu poetyckiego, także na zasadzie opartego na logice następstwa zdań. Zdanie rozkwitające miało się pojawić po

raz pierwszy przy pisaniu wiersza *Chorał robotników* (z tomu A, 1924), potem pisarz powtarzał jego model w innych utworach coraz bardziej rozszerzając zasięg tego chwytu. W *Nowych ustach* tak pisał o układzie rozkwitania: „Budowę tę zastosowałem częściowo i w sposób niewątpliwie nazbyt mechaniczny, w *Kwiecie ulicy*, a później już w sposób bardziej zadowalający w *Chwili ze złota* [oba utwory z tomu *Raz*, 1928 - L. E.]. Mój nowy układ polega na tym, że obraz jakiś czy jakieś zdarzenie, czy jakieś inne iks podawane jest przez poetę w kilku rozwinięciach, przy czym każde rozwinięcie zawiera w sobie całość owego obrazu, zdarzenia czy iksu, ale zawiera ją bujniej i bogaciej niż rozwinięcie poprzednie. Poemat rozwijałby się jak żywy organizm; jak pąk rozkwitający przed nami. Już pierwszy ustęp zawierałby w sobie wszystko, co nastąpi; dalszy ustęp byłby stopniowym rozwijaniem pąkowej zawartości pierwszego; a w ostatnim ustępie mielibyśmy przed sobą kwiat; już pełny, rozłożysty”. Zdaniem Peipera model ten ma kilka zalet. Po pierwsze jest manifestacją autonomii poezji, niezależności od świata realnego i od wpływów, „jakie proza praktyczna wycisnęła na formach poetyckiego wypowiedziania się”. Zdanie rozkwitające byłoby więc maksymalnie przeciwstawione zdaniu niepoetyckiemu. Po wtóre, układ ten „wywodzi się z naczelnego zadania sztuki poetyckiej, którym jest odpowiednie następstwo słów i zdań”. Po trzecie, układ ten „jest dla poety domem nowych pokus twórczych. Każda faza poematu rozkwitającego posiada jakiś ośrodek wspólny; a jednak za każdym razem może on być inaczej ujęty słowami. Rodzą się rozkoszne trudności rzemiosła, zmywane szczęśliwymi chwilami rozwiązań”. W szkicu zamieszczonym w *Tędy* Peiper dodaje jeszcze jedną zaletę. *Poemat rozkwitający* ma zgadzać się z

psychologicznymi kategoriami ludzkiego poznania, jako że zawsze poznajemy przedmiot całościami i to całościami coraz bardziej szczegółowymi. J. Przyboś, a później R. Krynicki, pisali w związku z tymi stwierdzeniami o zbieżnościach z psychologią postaci. Być może za zaletę *poematu rozkwitającego* można też uznać maksymalną ciągłość osiąganą za pomocą układu rozkwitania, przeciwdziałanie rozrzedzeniu, maksymalne wypełnienie słowami przestrzeni zdaniowej.

Przyboś wywodził układ rozkwitania z wrodzonych skłonności retorycznych Peipera i widział jego podobieństwo z poetyką mowy Gorgiasza, retora antycznego, twórcy prozy artystycznej, do której wprowadził wiele efektownych figur retorycznych. Według Przybosia, zdanie rozkwitające „nie jest niczym innym, jak tylko nagromadzeniem, w nie spotykanej dotychczas liczbie, epanafor, epanalepsisów, epizeuksisów – typowych «tropów» retorycznych! Jeśli zaś zważymy, że układ rozkwitania, na którym Peiper opiera budowę poematów, zrodził się ze zdania rozkwitającego, wynalazek tego układu odkrywa nam zaskakująco silne instynkty retoryczne w osobowości poetyckiej autora *Żywych linii*”. Przyboś wśród antenatów Peiperowskiego gatunku widzi też sestynę trubadura Arnaut Daniela. Sławiński wskazuje, że „zdanie rozkwitające” znane było już w dawniejszej poezji, jako przykład podając fragment Mickiewiczowskiej *Wielkiej Improwizacji*. S. Jaworski wskazuje na określone typy paralelizmu w poezji W. Whitmana, które przypominają zdanie rozkwitające. Niemniej pełny układ rozkwitania, *poemat rozkwitający* jako gatunek nie ma poprzedników w piśmiennictwie dawniejszym, jest wynalazkiem Peipera. Większość utworów tomu *Raz* realizuje układ rozkwitania. W swych pismach teoretycznych Peiper nie ustala liczby członów poematu rozkwitającego. W praktyce poetyckiej pisarza utwory

takie zawierają od dwu do pięciu części. Jak powiada Jaworski, przy chronologicznym porządku utworów w *Raz* „można przyjąć, że próby Peipera prowadziły do redukcowania” liczby członów.

Eksperymentem polegającym na zastosowaniu tej samej zasady kompozycyjnej w innym rodzaju literackim wydaje się dramat Peipera *Szósta! Szósta!* (1925) z podtytułem *Utwór teatralny w dwóch częściach*. Dzieło to nazwać można „dramatem rozkwitającym”. W artykule o własnym dramacie (*Szósta! Szósta!*, „Głos Literacki” 1928 nr 22-24, przedruk w tomie *Tędy*) Peiper powiada: „Budowa tego utworu polega na ścisłym odróżnieniu czasu teatralnego od czasu realnego. *Szósta! Szósta!* podzielona jest na dwie części: pierwsza z nich zawiera całkowity dramat, druga daje ludzi i sytuacje w pełniejszym rozwinięciu. Już w pierwszej części dramatu stosunki między ludźmi dochodzą do tego punktu, do którego ma je doprowadzić cały utwór; już z końcem pierwszej części czas akcji dochodzi do momentu końcowego. Część druga dzieje się i kończy się przed zakończeniem części pierwszej”. Znowu więc Peiperowi zależy na autonomicznym charakterze sztuki w stosunku do rzeczywistości.

Stworzony przez Peipera gatunek uprawiany był właściwie wyłącznie przez niego samego. „Jedynie w pewnych próbach Lecha Piwowara – twierdzi Przyboś – wyraźnie inspirowanych przez poezję Peipera można by się doszukiwać śladów tego pomysłu kompozycyjnego”. Jaworski wskazuje na wczesne utwory S. Piętaka jako na inspirowane poezją Peiperowską, uznając, że jego poemat *Zbieg* realizuje układ rozkwitania. Możliwe, ale słabo przebadane, są też wpływy tego układu na poezję polską drugiej połowy XX wieku.

Bibliografia: T. Peiper, *Nowe usta*, [w:] *Tędy*. Nowe usta, przedm., komentarz, nota biogr. S. Jaworski, oprac. tekstu i red. T. Podoska, Kraków 1972;

idem, *Komizm, dowcip, metafora*, [w:] *Tędy. Nowe usta*; idem, *Szósta! Szósta!*, [w:] *Tędy. Nowe usta*; J. Przyboś, *O poezji integralnej*, [w:] *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959; idem, *Próba nowego rodzaju*, [w:] *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967; J. Sławiński, *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*, „*Twórczość*” 1958 nr 6; idem, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965; S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*, wyd. 2 przejr. i uzup., Kraków 1980; idem, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976; R. Krynicki, *Na marginesach doskonałej książki*, „*Nurt*” 1966 nr 11; A. K. Waśkiewicz, *Szkieł do mapy „nowych ust”*, [w:] *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łódź 1973.

Leszek Engelking

SADZI: dość późno w czasach ptolemejskich – zapisane określenie prozy fabularnej, której najstarsze teksty sięgają wstecz 4000 lat i stanowią prawdopodobnie najstarszą na świecie pisaną literaturę rozrywkową. Polscy egiptologowie nazywają *sadzi* opowiadaniem, choć może właściwszą nazwą byłaby opowieść. Inni egiptologowie używają jako odpowiednika nazwy *sadzi* w języku angielskim *story*, francuskim – *conte* (ale czasem także *roman*), niemieckim – *Erzählung*. Egipskie *sadzi* jest jednak tak zróżnicowane pod względem gatunkowym i wykazuje tendencje do tworzenia cyklów, opowieści ramowych lub akcji rozciągniętej w długim czasie, a więc akcji typu powieściowego, że jest to raczej rodzajem literackim, który po polsku

można by nazwać *krótką prozą fabularną*, a po angielsku – *short fiction*.

Niektórzy uczeni wywodzą *sadzi* z tzw. *inskrpcji autobiograficznych* umieszczanych w grobowcach ludzi możnych. Jednym z najstarszych przykładów takiego tekstu jest *Życiorys Weni*, dostojnika z czasów VI dynastii, żyjącego około 2345 roku p.n.e. w okresie Starego Państwa. Weni przemawia ze ścian grobowca w pierwszej osobie liczby pojedynczej, wymieniając fakty ze swego życia, swoje zalety i zasługi, tytuły i nagrody. W *życiorysie* występują także wstawki poetyckie.

Sadzi Średniego Państwa (2800–1766 p.n.e.). Literackim utworem wzorowanym na tego typu autobiografii i dochoowanym w formie księgi – *medżat* – czyli zwoju papirusu związanego sznurkiem, są *Przygody Sinuheta* zwane też *Opowieścią Sinuheta*. Sinuhet był urzędnikiem na dworze faraona Amenemhata I z XII dynastii (1919–1786 p.n.e.). Obawiając się zamieszczenia w spisek, w wyniku którego stary faraon stracił życie, uciekł za granicę Egiptu, doświadczył zła i dobra, ożenił się z córką syryjskiego księcia, zapragnął powrotu do ojczyzny, doczekał się go wraz z żoną i dworem i piramidą grobową, i egipskim pogrzebem, który miał mu zapewnić błogie życie po zagrobowe.

Przygody Sinuheta, pisane albo przez niego, albo przez utalentowanego odtwórcę jego osobowości, są utworem żywym, bardzo osobistym, pełnym emocji i osobistych refleksji. Jest w pewnej mierze analogią do historii biblijnego Józefa. Obaj najprawdopodobniej żyli za XII dynastii i obaj na obczyźnie doszli do dobrobytu i wysokiego stanowiska. Jako formy podawcze autor *Sinuheta* stosuje opis, opowiadanie i dialog. Opisy kończą się zwykle nawiązaniem do własnej sytuacji, opowiadanie ma cechy dramatyz-

czne (ucieczka, ratunek tuż przed śmiercią, pojedynek na śmierć i życie). W diaлогу czasem występuje nuta humoru. Wszystkie te cechy wskazują na to, że w tym sadzi zastosowano powieściowe formy podawcze. To też łatwo ten staroegipski utwór został rozbudowany przez fińskiego pisarza Mika Waltari w powieść tłumaczoną na kilkanaście języków. W połowie XX w. angielski *The Egyptian* wyszedł w czterech wydaniach, a polski *Egipcjanin Sinuhe* – w trzech.

Inne *sadzi*, prawdopodobnie pochodzące z tej samej dynastii – to tzw. *Rozbitka* lub *Opowiadanie rozbitka*. Utwór ten ma wyraźną kompozycję szufladkową, w której występuje trzech narratorów. Początek i koniec nie zachowały się. Wewnętrzny narrator jest tytułowym rozbitkiem, którego morze wyrzuciło na brzeg czarodziejskiej wyspy zamieszkałej przez samotnego węża olbrzyma, który opowiada – jako trzeci narrator – tragiczną historię utraty całej rodziny i odsyła rozbitka do Egiptu, obficie go obdarzyszy. Historia rozbitka ma służyć jako pociecha i nadzieja dla powracającego do ojczyzny dowódcy floty, który martwi się jak zostanie przyjęty przez faraona.

Rozbitka zapowiada fantastyczne przygody na morzu – tematykę tysięcy lat późniejszej *Odysei* i średniowiecznego *Sinbada Żeglarza*.

Co najmniej 350 lat dzieli od *Rozbitki Opowiadania o cudownych zdarzeniach*, znanych także pt. *Król Chufu i czarownicy* (z XV dynastii). Tematyka tych opowiadań sięga wstecz IV dynastii, do której należący faraon Chufu, zwany później Cheopsem, szuka rozrywki w opowiadaniach swoich synów. Znużenie i próby rozerwania władcy są sytuacją wyjściową i konstrukcją ramową dla cyklu sześciu *sadzi*, z których ostatnie mają tylko początek. Tematyką wszystkich są coraz bardziej zadziwiające

wyczyny czarodziejów. Działania magiczne należą w nich do normalnego doświadczenia życiowego, ale nie towarzyszy im żadna wyjaśniająca teoria, podobnie jak w średniowiecznej *Księdze tysiąca i jednej nocy*.

Ostatnie, piąte opowiadanie cyklu *Król Chufu i czarownicy*, choć bardzo ważne i związane tematycznie z losami dynastii Cheopsa i z czwartym opowiadaniem, wyłamuje się z konstrukcji ramowej, bo dotyczy wypadków, które nie mogły być znane temu władcy i jego synom, ponieważ zdarzyły się po ich śmierci. To też opowieść przejmuje narrator wszechwiedzący, który m.in. opisuje działania bogów i bogiń mające na celu oddanie władzy nowej dynastii. Piąte opowiadanie opisuje cudowne narodziny trzech synów z żony kapłana boga Re, którzy są synami tego boga i mają panować jako władcy nowej dynastii. Wypadki te zostały zapowiedziane w czwartym opowiadaniu, a więc prosiły się o szczegółowe przedstawienie.

Cykl opowiadań o cudownych wydarzeniach wprowadził do literatury rozrywkowej ważny dla cywilizacji egipskiej temat – magię. Powstał za panowania najeźdźczej dynastii Hyksosów, gdy Egipcjanie pragnęli zjednoczenia kraju pod własnym „królem, który będzie królował w tym całym kraju”. Ma więc także akcenty patriotyczne i polityczne. Rodzima dynastia XVII, która później objęła władzę, składała się z królów, którzy nosili w tytułach monarszych imię boga Re.

Sadzi Nowego Państwa (1567-1085 p.n.e.). Literaturę Nowego Państwa tworzone w języku egipskim, który wszedł w nową fazę rozwoju. Podobnie jak za Średniego Państwa, twórcami jej byli pisarze w służbie administracji państwowej, a więc urzędnicy. Stanowili oni jednak twórczą inteligencję narodu. Szkołą i domeną ich działania były bowiem Domy Życia, ośrodki przyswaj-

tynne analogiczne do szkół i bibliotek średniowiecznych europejskich opactw. Prowadziły one szkoły dla chłopców i szkoliły pisarzy i kapłanów prowadzących badania naukowe. Domy Życia gromadziły dokumenty i księgi, prowadziły archiwa, udzielały porad religijnych i kulturalnych królom a ich poddanym sprzedawały kopie *Księgi Umartych* na użytek prywatny. Niektórzy z ich pracowników byli uważani za czarodziejów, bo w Egipcie wiedza i jej zastosowanie, czyli magia, pochodziły od boga Thota, wynalazcy pisma jako przekazu słowa, któremu przypisywano działanie magiczne.

Sadzi Nowego Państwa zostało wzbogacone o różnorodną tematykę i styl. Pisarz Ennene u schyłku XIX dynastii (1320-1200 p.n.e.) przekazał nam opowieść *Dwaj bracia*, która ma wiele elementów łatwo rozpoznawalnych w europejskiej baśni. Pierwsza jej część przypomina historię biblijnego Józefa i żony Potifara, druga operuje motywem pościgu i przemiany. Obie wyrażają niewiarę w stałość i wierność kobiety. Noto miast wierną i dzielną okazuje się księżniczka syryjska, którą zdobył w zawodach w skakaniu lub podlatywaniu do wysokiego zamku *Księżę Zakłęty*. Obarczony perspektywą śmierci od węża, krokodyla lub psa, a zżyty od dzieciństwa z psem, nie chce go zabić. Pozytywnego zakończenia tej baśni można się tylko domyślać, bo tekst jej nie doszedł do nas w całości.

Baśniowy nurt *sadzi* został zrównoważony nurtem realistycznym, reprezentowanym przez *Zdobycie Joppe* z czasów Setiego I lub Ramzesa II (1348-1304; 1304-1237 p.n.e.) i przez *Wyprawę Wen-Amona* z czasów Herhora (około 1085 p.n.e.). *Zdobycie Joppe* - to pozbawiona początku krótka historia z czasów Tutmosisa III o tym jak generał Dżhowte (lub Tehuti), udając uciekiniera z Egiptu z oddziałem wojska, wciągnął w fałszywe

rokowania zbuntowanego księcia Jaffy i przemycił do miasta w wielkich dzbanach lub koszach żołnierzy, którzy wzięli Joppe do niewoli. Rozmowy podlewane alkoholem, fascynacja księcia buławą rzekomo skradzioną faraonowi i nagle wzięcie do niewoli buntownika mają cechę realizmu wojennego.

Znacznie ważniejszym kulturowo i artystycznie utworem jest *Wyprawa Wen-Amona*. Sadzi to powstało jako sprawozdanie kapłana wysłanego przez Herhora, władcę Górnego Egiptu znanego czytelnikom *Faraona* B. Prusa. Wen-Amon popłynął do Gubal (Byblos) po drewno cedrowe na budowę procesjonalnej arki boga Amona. Przekonany o wszechwładzy Amona i o potędze imperialnej Egiptu w czasach jej upadku, wywołał zatarg z półkorsarską załogą, utracił statek i osiadł na plaży w Byblos jako persona non grata bez dokumentów i darów dla Zakar-Baala księcia-kupca. W rozmowach z Zakar-Baalem stał się przestarzały idealistyczny konserwatyzm Wen-Amona z fenicką postawą praktycznego kapitalisty niepozbawionego jednak uczuć ludzkich. Rozmowy te, jak już zauważyli polscy krytycy, żywo przypominają targi i utarczki książąt-kupców fenickich w *Faraonie*. Ostatecznie Wen-Amon otrzymał drewno, ale musiał za nie zapłacić, a zagrożony przez ścigającą go załogę, ledwie zdołał uciec na Cypr, gdzie tłum chciał go zabić. Istnienie tekstu sprawozdania Wen-Amona dowodzi, że wreszcie wrócił do Teb (końca *sadzi* brak).

Pod wpływem kłopotów, rozterek i nostalgii urzędowe sprawozdanie przekształciło się w literacki pamiętnik o dużym napięciu dramatycznym, o świetnie zarysowanych poprzez dialogi dwóch głównych postaci ich charakterach i o zawsze obecnym żywiole morskim. *Wyprawa Wen-Amona* ma wiele cech realistycznej powieści europejskiej, choć nie

jest utworem długim (12 stron druku w polskim przekładzie). Czuje się w nim czasem powiew Josepha Conrada.

Sadzi okresu ptolemejsko-rzymskiego (323 p.n.e. - I i II w. n.e.). Należy ono do tzw. literatury demotycznej, kiedy w użyciu większości społeczeństwa pismo ulegało przekształceniu, a język także się zmienił. Okres ten przekazał późniejszym wiekom dwa utwory *sadzi* - okultystyczne opowieści o akcji typu powieściowego z dwoma narratorami: wszechwiedzącym, w którego opowiadanie został wprowadzony narrator - jedna z postaci występująca w utworze. Zgodnie z tradycją całego *sadzi* egipskiego tematy zostały zaczerpnięte z odległej przeszłości. Być może oba *sadzi* były częścią cyklu opowieści o jednym z synów Ramzesa II imieniem Cha-em-Wese, który jako kapłan i uczony (wiemy, że interesował się napisami grobowymi i ich konserwacją), nosił tytuł *satne* lub *satme*. Tradycja przypisała mu zainteresowania magią.

Pierwsza z tych opowieści zwana *Satne* albo *Księga Thot* przedstawia jego przygodę w poszukiwaniu magicznej księgi boga Thota ukrytej na dnie Nilu w kilku coraz cenniejszych skrzynkach i strzeżonej przez „wiecznego węża”. Z niezachowanej pierwszej części tekstu można się domyślić, że *Satne* znalazł księgę w posiadaniu mumii Ne-nefer-ke-Ptaha, zmarłego wraz żoną i synkiem przed pięcioma pokoleniami. Jak *Satne*, mag ów był synem jednego z faraonów.

Duch żony Ne-nefer-ke-Ptaha, obecny w jego grobowcu wraz z ich synkiem stara się odwieść *Satnego* od zabrania księgi, opowiadając jak zawładnięcie nią zniszczyło życie jej dziecka, jej samej i jej męża, choć się kochali i mogli być szczęśliwi. W tym wewnętrznym opowiadaniu oprócz realizmu życia codziennego, mamy także przygodę i pokazy magicznej mocy. Po przeczytaniu tekstu magi-

cznej księgi posiadacz jej zdobywa wiedzę o istocie wszechrzeczy i zdolność wchodzenia i wychodzenia z zaświata.

W końcu jednak *Satne* zabiera księgę z grobowca, co mści się na nim w sposób nieoczekiwany. Na placu przed świątynią Ptaha w Memfis spotyka ponętną damę, która angażuje jego pragnienia w takim stopniu jak księga Thot. Pani Ta-bubue stopniowo prowadzi go do małżeństwa, do zrzeczenia się majątku, wydziedziczenia własnych dzieci, a w końcu do zabicia ich. *Satne* zdaje sobie sprawę z nikczemności tych czynów, ale jego żądza jest silniejsza. Gdy wreszcie dochodzi do jej zaspokojenia, budzi się nieoczekiwanie sam, nagi i w popiele wygasłego pieca. Ojciec pomaga mu przejść z okropności magicznego omamu i każe odnieść księgę Ne-nefer-ke-Ptahowi.

Następuje pojednanie magów. *Setne* spełnia pragnienie zmarłego - odbywa wyprawę archeologiczną w celu znalezienia mumii żony i syna Ne-nefer-ke-Ptaha, aby ich ciała mogły zostać przeniesione do jego pośmiertnej siedziby i żyć życiem rodzinnym także w ciałach.

Setne jest utworem interesującym nie tylko jako opowieść okultystyczna, w której realizm życia doczesnego przenika wpływ niewidzialnego świata duchów i bogów, lecz także ze względu na przesłanie moralne i technikę powieściową. B. Prus wyjął z tego *sadzi* historię romansu księcia i pani Ta-bubue i w skróconej formie włączył ją do *Faraona* jako ostrzegawczą przypowieść Ramzesa XIII dla Kamy.

Drugie *sadzi* z cyklu Cha-em-Wese nosi tytuł *Si-Usire*. W tej opowieści *Satne* nazywa się *Satme* a *Si-Usire* jest jego wymodlonym synem i bohaterem. Jest on magiem wysokiego stopnia. Jako młodzieńki chłopiec wprowadza ojca do Krainy Zachodniej umarłych, gdzie króluje Ozyrys, aby pokazać mu, że dzięki dobrym czynom żebrak może stać się

tam dostojnikiem bliskim bogu, a grzeszny bogacz zostaje skazany na męki. Wędrówka Satme i Si-Usire przez siedem komnat zaświata ma coś z wędrówki Dantego pod przewodnictwem Wergiliusza w *Inferno*. Jej punktem wyjścia jest przekonanie Satme, że bogaci ciesząc się szacunkiem społecznym mają otwartą drogę do szczęścia po śmierci. Że był to pogląd szeroko rozpowszechniony w czasach gdy pisano to *sadzi*, widać z mniej więcej współczesnych Ewangelii. Gdy Chrystus mówi, że łatwiej jest przejść wielbłądowi przez ucho igielne niż bogaczom wejść do królestwa Bożego, apostołowie reagują rozpaczliwym: „Czy wobec tego w ogóle może się kto zbawić?” (Łk 18,25-26).

Si-Usire to utwór nierówny, pełny zarówno głębi jak i groteski przechodzącej w farsę. Widać w nim upadek Egiptu i autorytetu faraona. Gdy wysłannik z Nubii wzywa czarodziejów egipskich do odczytania listu bez otwierania go, na dworze Ramzesa II rozgrywa się komedia pozorów spokoju i rzeczywistego przerażenia. Gdy Si-Usire ratuje sytuację, w odczytywanej przez niego historii zdarzeń na dworze Tutmoza III, pogromcy Nubii, jej czarownicy sprawiają, że ówczesny mocarz Wschodu dostaje 500 batów w obecności Wielkiego Byka, władcy Nubii, a odesłany z powrotem do Egiptu, pokazuje dworzanom niezwykle zmasakrowaną część ciała. Od dalszej profanacji ratuje faraona czarodziej, którego późniejszym wcieleniem okazuje się Si-Usire. Ten chroni Ramzesa II i Egipt przed nowym atakiem nubijskich czarowników, rozprawia się z nimi i dematerializuje się na oczach dworu, wracając do Ozyrysa, który zezwolił mu dokonać dzieła ocalenia. Rodzice żałują go, ale wyproszą drugie dziecko.

Sadzi o Si-Usire, tak jak *sadzi* o Setne jest opowiadaniem wszechwiedzącego narratora, w które wpleciono opowiadanie jednej z postaci utworu. Oba

sadzi okresu demotycznego są tak nawskroś przeniknięte narodową tradycją religijno-magiczną i artystyczną, że nie można się w nich doszukiwać wpływów romansu hellenistycznego, który pojawił się w tym okresie.

Wyżej omówione utwory zostały przedstawione dość szczegółowo dla przekazania dokładniejszej informacji o praktyce pisarzy staroegipskich i o sposobie wybierania tematów, o stylu i technikach literackich.

Osiągnięcia literackie twórców *sadzi*. Gdy się weźmie pod uwagę rozpiętość czasu – tysiące lat – w ciągu której powstawały *sadzi* i tę niewielką garść utworów, które dochowały się do naszych czasów, trzeba stwierdzić, że niewiele wiemy o całości egipskiej prozy fabularnej. Ale te resztki, które posiadamy, składają do podziwu dla inwencji autorów egipskich. Nie mając żadnych precedensów i działając jako pionierzy, wytworzyli oni następujące *typy sadzi*: opowieść autobiograficzną o cechach nowożytnej powieści realistycznej; baśń i bajeczną opowieść o czarach; opowieść o cechach europejskiej powieści okultystycznej, w której współistnieją i działają na siebie świat doświadczenia zmysłowego i niewidzialny świat istot i sił psychicznych i duchowych.

Wypracowali następujące *formy kompozycji sadzi*: samodzielne opowiadanie, cykl opowiadań o centralnej postaci, cykl objęty opowieścią ramową i kompozycję szufladkową. Przyjmując jako zasadniczy bieg akcji porządek chronologiczny, wprowadzili także sięganie wstecz do odległej przeszłości, aby wytłumaczyć obecną sytuację.

Wprowadzili do *sadzi* *formy podawcze* opowiadania, opisu i dialogu i bardzo rzadko – komentarza odautorskiego. Stosowali następujące *typy narratorów*: narratora-autora, narratorów trzech stopni w kompozycji szufladkowej; narratorów równych sobie stopniem w opowieści

ramowej; narratora wszechwiedzącego i kombinację narratora wszechwiedzącego z narratorem ograniczonej wiedzy, który jest jedną z postaci świata przedstawionego.

Bibliografia: A. Lange, *Epos egipski. Klechdy. Romanzero. Pen-ta-ur*, Księgarnia Feliksa Westa, Brody 1909; *Opowiadania egipskie*, z języka egipskiego przełożył i opracował T. Andrzejewski, PIW, Warszawa 1953; B. Prus, *Faraon* t. I, II, III, IV, Sp. Wyd. „Książka”, Częstochowa 1946; J. A. Święcicki, *Literatura Babilońsko-Assyryjska i Egipska*, seria *Historya Literatury Powszechnej*, t. I, Biblioteka Dzieł Wyborowych, Warszawa 1901; E. A. Wallis Budge, *The Nile. Notes for Travellers in Egypt and in The Egyptian Sudan*, Thos Cook and Son, London 1910; W. Szczepański, *Egipt*, Ossolineum, Lwów-Warszawa-Kraków 1922; A. Szczudłowska i in. *Starożytny Egipt*, PIW, Kraków 1976; G. Rachet, *Słownik cywilizacji egipskiej*, „Książnica” 1994.

Witold Ostrowski