

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

Jest zjawiskiem charakterystycznym dla pewnych literatur narodowych, że pewien gatunek literacki bywa w ich historii lub w pewnym okresie ich historii reprezentowany w sposób bogatszy niż gdzie indziej. Tłem takiego bogactwa i obfitości jest zwykle stan społeczeństwa i jego kultury. One wpływają na rozwój i popularność pewnego gatunku jako tego, który najlepiej wyraża problemy i potrzeby społeczne. Bieżący zestaw haseł ilustruje gatunki wyrosłe na gruncie kultury francuskiej, a wzięte z liryki, epiki i dramatycznego dialogu. Oczywiście ich mocne zespolenie z jedną kulturą narodową nie przeszkodziło przejściu ich do innych literatur w miarę potrzeb wynikających z warunków lokalnych.

Redakcja

CHANSON albo **CHANSON COURTOISE**: (franc. *pieśń, pieśń dworska*). Narody celtyckie, obdarzone bujną, twórczą i subtelną wyobraźnią, żywym i pobudliwym temperamentem i dużym poczuciem rytmicznej harmonii, dawały od niepamiętnych czasów lotny i artystyczny wyraz swych uczuć i namiętności w pieśniach zespolonych z muzyką. Cieszący się wielkim autorytetem galiccy bardowie (*bardés, bardî*), poeci i pieśniarze występowali publicznie podczas uct i wśród wojennego tumultu, śpiewając pieśni na cześć bogów i opiewając wojenne czyny bohaterów przy akompaniamencie liry zwanej *chrotta*. Podczas uct i bankietów śpiewali również wesołe i satyryczne pieśni. I tak w II w. p.n.e. na bankiecie wydanym przez króla Arwenów Luerniosa bard popisywał się nie tylko śpiewami, ale i improwizacjami. Gdy w r. 122 konsul Cheius Domitius spotkał się podczas marszu w kierunku Rodanu z poselstwem króla Arwenów Bituitosa, z orszaku poselstwa wyszedł na jego spotkanie bard, śpiewając pieśń po-

chwalną na cześć Bituitosa i jego ambasadora. W tym i późniejszym czasie irlandzcy *filid* byli nie tylko poetami i pieśniarzami, ale również nosicielami i strażnikami narodowych tradycji. Na obszarze Galii i Francji pieśń ludowa, kontynuująca dawne tradycje, kwitnęła ciągle, doskonaliła się i rozwijała samodzielnie, ulegając coraz to nowym przemianom i przeobrażeniom. Żywe i rozpasane tańce ludowe, zabraniane surowo przez sobory kościelne od VI do IX w., musiały być na pewno wykonywane przy wtórze wesołych i swawolnych pieśni, śpiewanych na cześć miłości. Od VIII w. powtarzały się również dość częste wzmianki o śpiewaniu pieśni satyrycznych, ośmieszających pewne osobistości. Nie przytaczano jednak żadnych przykładów. Nie zachowały się również pieśni, jakie młode dziewczęta śpiewały do tańca w X i XI w. Dalekie echa tych pierwotnych pieśni lirycznych, mówiących ciągle o miłości i o towarzyszących jej okolicznościach, przetrwały do dnia dzisiejszego tylko we fragmentach

pieśni ludowej. Z tej wiekowej tradycji, z tych tendencji ludów zamieszkujących obszary Francji rozwinęły się mniej lub więcej samodzielnie i przybrały w XI w. literackie formy pierwsze pieśni z ustaloną metryką i z towarzyszącymi im melodiami muzycznymi. Pieśń Południa, rozwijająca się w specjalnych warunkach i mająca wzory w poezji arabskiej, nastroiła się od samego początku na tony liryczne (zob. *canso*), podczas gdy pieśń Północy, powstająca w całkiem innych okolicznościach, przybrała nutę epiczną (*chanson de geste*). W XII w. pieśni ludowe, rozbrzmiewające bez wątpienia na wszystkich obszarach Francji, spotykały się wszędzie w większych ośrodkach życia kulturalnego z kunsztownymi formami pieśni będących dziełem prowansalskich trubadurów i francuskich truwerów. Od połowy XII w. pieśni francuskie krzyżowały się z pieśniami prowansalskimi biorącymi niemal wszędzie górę. Obok poważnej epicznej *chanson de geste* rozliczne stare i nowe rodzaje pieśni rozbrzmiewały wówczas po dworach i miastach: *chanson de geste* (albo *de toile*), *chanson de croisade*, *chanson de mal mariée*, *aube*, *rotuange*, *estrabot*, *serventois*, *lai*, *rondet*, *ballette*, *descort*. Wśród tych gatunków *chanson courtoise*, czyli pieśń dworska zrodzona z prowansalskiej *canso*, wysunęła się na czoło ówczesnej poezji lirycznej.

Starofrancuska *chanson courtoise*, nazywana też krótko *chanson* (z łac. *cantio*, -onem; st. prow. *canso*, *schanso*, *canzone*; hiszp. *canzon*), była bezpośrednim odbiciem prowansalskiej *canso* i stała się naczelnym rodzajem poezji lirycznej w drugiej połowie XII i w ciągu XIII w. Wśród przeszło 2100 utworów lirycznych, zachowanych z tego okresu, pieśni dworskie stanowią najbogatszy dział. Większość z nich jest bezpośrednim wyrazem naśladownictwa liryki prowansalskiej zapożyczanego w północnej Francji około r. 1150 najpierw pod wpływem możnych protektorów, zwolenników prądów południowych, jak Geofroi de Bretagne, Thibaut de Blois, Philippe de Flandre, Henri de Bar, Othon de Bourgogne. Już druga wyprawa

krzyżowa (1147–1149), w której brało udział również wielu trubadurów, musiała zadzierzgnąć mocne węzły z rycerstwem południowym i ustanowić kontakt duchowy na Wschodzie, w Ziemi Świętej, między Flandrią a Prowansją, między Lotaryngią a Langwedocją. Poezja prowansalska, stawszy się rewelacją dla Francuzów, czarowała ich swą treścią i formą. Trubadurowie nieśli swą sztukę do odległych północnych prowincji, a truwerowie kierowali się na Południe, aby tam szukać nowych wzorów i nowego natchnienia. Jednak decydującą rolę w szerzeniu nowych prądów miał odegrać dopiero dwór królewski, arbiter smaku i elegancji. Z Alienor d'Aquitaine, wnuczką najstarszego trubadura Guillaume IX de Poitiers, która w r. 1137 poślubiła Ludwika VII, weszli trubadurowie do północnych prowincji, aby propagować tam kunsztowne formy swej poezji. Następnie obie jej córki – Maria, która poślubiła Henryka I de Champagne, i Aelis, która poślubiła Thibaut de Blois – przyczyniły się bezpośrednio do szybkiego szerzenia się wpływów prowansalskich w północnej Francji. Dwory w Reims i Blois stawały się wraz z dworem Paryża ogniskami poezji dworskiej. Maria de Champagne gościła na swym dworze trubadura Ricaut de Barbezieux, który zaprawiał do poetyckiej kariery młodego Gace Brule'a i dawał wskazówki truwerowi Chrétienowi de Troyes, piszącemu swój *Roman de la charrette* (około r. 1170), pierwsze dzieło natchnione koncepcją miłości dworskiej. Równocześnie Thibaut de Blois darzył swą protekcją Gace Brule'a i Gautiera d'Arras. Conon de Béthune śpiewał swe pieśni na dworze Ludwika VII w obecności królowej, Marii de Champagne i przyszłego Filipa Augusta. W tych okolicznościach formowała się pierwsza generacja truwerów (1150–1190) piszących pieśni dworskie pod bezpośrednim wpływem prowansalskiej liryki: Chrétien de Troyes, Gace Brule, Conon de Béthune, Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, Gautier d'Espinau, Chatelain de Couci. W następnym okresie, podczas czwartej wyprawy krzyżowej (1202–1204) i wyprawy przeciw

Albigensom (1209–1213), kult pieśni dworskiej osiągnął szczyt. Jej twórcy rekrutujący się z wyższych sfer, pochodzili ze wszystkich stron obszaru języka francuskiego (*la langue d'oïl*: Guillaume de Ferrières, Aubouin de Sézanne, Richard de Semili, Roger d'Andeli, Amauri de Graon, Thibaut de Blaison). W trzecim okresie (1230–1280) nie słabnące zamiłowanie do pieśni dworskiej przeniosło się również na zamożne mieszczaństwo północnych miast. Obok wybitnych osobistości, jak Jean de Brienne, król Jerozolimy, Hugues X de Lusignan, hrabia de la Marche, Pierre Mauclerc, książę Bretanii, Thibaut IV de Champagne, Thibaut II, hrabia de Bar, Henri III, książę de Brabant, Charles d'Anjou, król Sycylii, Philippe de Nanteuil, wystąpili już w roli truverów liczni przedstawiciele mieszczaństwa Pikardii, Artois i Flandrii. W ten sposób poezja dworska zajaśniała ostatnimi blaskami swego rozkwitu w Arras, gdzie była reprezentowana przez poetów o różnych talentach, jak Jacques Bretel i Adam de la Halle, aby zgasnąć nagle około 1280 r.

Starofrancuska *chanson*, podobnie jak staroprowansalska *canço*, stała się dla średniowiecznej Francji tym, czym była oda dla starożytności, najkunsztowniejszym i najdoskonalszym rodzajem lirycznym. Na ogół w średniowiecznej koncepcji pieśń pojmowana jako najszlachetniejszy wyraz miłości, została wyniesiona na naczelne miejsce jako jedyne dzieło zasługujące w pełni na twórczy wysiłek artysty i jako jedyny tytuł do sławy u potomnych. Czołowym wyrazicielem tej opinii był Dante, który mieniając pieśni najszlachetniejszym gatunkiem, stwierdzał, że przechowywano je wszędzie z największą pieczołowitością i że zajmowały pierwsze miejsce w wielu rękopisach (*De Vulg. Eloq.*, II 3). Ton pieśni był zawsze podniosły. Nie było miejsca dla satyry i „brzydkich wyrazów” w tym gatunku poświęconym wyłącznie miłości. Kunsztowna forma starofrancuskiej *chanson* bywa najczęściej mniej lub więcej bezpośrednim odbiciem formy prowansalskiej *canço*, dostrojonej zawsze do specjalnej melodii muzycznej.

Jednak tu i ówdzie spotyka się również pewne odchylenia; zwrotki nie są zazwyczaj wiązane tożsamością rymów i nowe kombinacje stroficzne nie należą tam wcale do rzadkości. Ogólnie przyjęta zasada, że każda pieśń winna posiadać własną formę metryczną i własną oryginalną melodię muzyczną, prowadziła do używania różnych rodzajów rymów i do ich zmiennych kombinacji. Pieśni dworskie liczą po 5, 6 lub nawet po 7 trójdzielnych strof (2 – 2 – 1, 2 – 2 – 2, 2 – 2 – 3) powiązanych tymi samymi rymami, które łączą ze sobą najczęściej dwie zwrotki (*coblas doblas*), a rzadziej wszystkie zwrotki (*coblas unissonas*). Zamieszczona na końcu pieśni krótsza zwrotka (*envoi*, prow. *tornada*) zgadza się miarą wiersza i rymami z końcową częścią poprzedniej zwrotki. W budowie zwrotek obowiązuje wszędzie trójdzielność, która polega na tym, że zwrotka jest podzielona na trzy grupy wierszy, z których dwie pierwsze stosują się ściśle do siebie w porządku prostym (ab ab) lub odwróconym (ab ba), podczas gdy trzecia jest asymetryczna. Ta trójdzielność (trypartycja) zwrotek odbija się często na formie wierszy, rymowaniu i muzyce pieśni.

Chanson, podobnie jak prowansalska *canço*, ogranicza się w treści niemal wyłącznie do opiewania wszystkich możliwych przejawów miłości dworskiej, przez co łączy się niekiedy z pieśnią krzyżową (*chanson de croisade*). Z tego powodu dominują tam niemal wszędzie oschłość i monotonia treści i nastrojów. Pieśniom dworskim, natchnionym wyłącznie miłością, brak w rzeczywistości ognia, namiętnej werwy i szerszego rozmachu. Wymuszone, oschłe i chłodne nastroje tłumią najczęściej żywe i prawdziwe uczucia. Zamiast ulegać wzruszeniom i dawać upust namiętnościom, poeta rozumuje, mędrkuje i analizuje, tworzy teorię miłości, rozwodzi się nad jej źródłem i nad jej skutkami. Pod tym względem pozostaje on oczywiście w zgodzie ze współczesną mu koncepcją miłości dworskiej, której zasady wyłożył szczegółowo na początku XIII w. Chapelain Andreas w traktacie *De arte*

amandi et reprobatione amoris, tłumaczonym dwa razy w ciągu XIII w. na język francuski. Najpierw jest to miłość nielegalna i dobrowolna, miłość kobiety zameżnej — miłość tajemna, pokorna, uległa i radująca się nawet cierpieniem, miłość uszlachetniająca i oświecająca. Jej wyznanie stanowi najistotniejszy punkt całego kodeksu miłosnego. Aby zasłużyć sobie na dobrowolny akt łaski ze strony swej damy, poeta-kochanek winien dążyć stale do doskonałości, winien stawać się wzorem wszystkich cnót dworskich, którymi są: dzielność, szlachetność, umiar w słowach i czynach, szacunek dla wszystkich kobiet. Do tych powinności, regulujących całe jego postępowanie, przyłączają się jeszcze obowiązki określające jego stosunek do wybranej damy, z których najważniejszymi są dyskrecja i cierpliwość. Prawdziwa miłość dworska może istnieć i rozwijać się tylko w największej tajemnicy; każde zwierzenie może stać się jej profanacją. Ścisła dyskrecja jest jeszcze tym konieczniejsza, że ze wszech stron czyhają *losengiers* — „pochlebcy”, „plotkarze”, „obmówcy”, którzy obgadywaniem i szerzeniem plotek potrafią zabić każdą miłość. Również cierpliwość jest bardzo ważnym nakazem; kochanek winien poddać się ślepo i biernie próbie i oczekiwać przyjemności z niemą i pełną szacunku rezygnacją; nie może wyznawać swej miłości, ani też dopraszać się czegośkolwiek. Ale to jeszcze nie znaczy, że miłość ma być zawsze platoniczna; o nagrodę nie wolno prosić, ale zawsze można się jej spodziewać. Wszystkie obowiązki muszą być wykonywane według drobiazgowo ustalonego ceremoniału, gdyż miłość jest nie tylko cnotą, ale także specjalną sztuką i nauką o skomplikowanych i subtelnych regulacjach. W tak pojętej miłości nie ma nic fatalnego; poeta wybiera sobie swobodnie damę, powodując się nie tylko jej pięknem, ale także zaletami serca i umysłu. Jeśli wybrana dama okaże się niegodną jego kultu, nie zawaha się on ani na chwilę, aby zwrócić się z podobnym uwielbieniem do innej. Ta koncepcja miłości, ubóstwiająca namiętność i nakazująca

bierną i bezwarunkową rezygnację, czarowała umysły przez trzy wieki, dając natchnienie takim poetom, jak Walter von der Vogelweide, Dante i Petrarca. W praktyce ta bardziej filozoficzna niż poetyczna doktryna ograniczała bardzo pole natchnienia, wykluczając z góry każde żywsze i spontaniczne uczucie oraz wszelkie aluzje do konkretnych faktów, do drobnych incydentów, tworzących historię namiętności. Uwielbiana dama jest zawsze najpiękniejsza, najmiłsza i najmądrzejsza ze wszystkich kobiet, jest szczytem wszelkich doskonałości, jest skostniałą abstrakcją, istotą nieczułą na cierpienia, udręki i próśby wielbicieli. Nie było truvera, który by nie znał obowiązującej teorii miłości, który by nie krasał swego stylu abstrakcyjnymi łamigłówkami, mającymi odzwierciedlać subtelności i delikatność myśli. Pomimo to niektórzy z nich potrafili jeszcze zdobyć się na prostszy, szerszy i nawińszy wyraz uczuć. Uwidacznia się to szczególnie w szeregu anonimowych utworów należących do okresu poprzedzającego klasycznych truverów. Również niektórzy z późniejszych truverów nie wahają się opisywać konkretnych wdzięków, budzących płomienie w ich sercach: „Kocham najpoważniejszą damę... Bielsza jest od śniegu, rumiana jak róża... Główkę ma jasną, mieniące się oczka i rozkoszną buzię, ciało do pieszczoty, pierś bielutką... I malutką nóżkę...” (Richard de Semili). Na ogół jednak nie przywiązywano wówczas większej wagi do wzruszających wylewów miłosnych uczuć i podnoszono do rzędu dzieł klasycznych takie utwory, w których dialektyka tłumila wzruszenie. Gautier d'Espinau, Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, Gace Brule, których pieśni zajmują w większości zbiorów honorowe miejsce obok pieśni Thibaut de Champagne, starają się ująć w najmniejszej liczbie wierszy możliwie największą ilość idei i oklepanych komunalów, znajdując szczególną przyjemność w naprowadzaniu idei na nowe drogi, w ich unicestwianiu i odnawianiu. Pierwszy przykład operowania tego rodzaju subtelnościami dał już w Prowansji Folquet de Marseille.

Jego naśladowca Gautier de Dargies nazywa z tego powodu swój styl „mocnym i ciężarnym”. W ostateczności ten typ kunsztownej pieśni, w której konwencjonalna psychologia zastępuje prawdziwe uczucia, rozwinął się i zdobył powodzenie dzięki skomplikowanym i misternym formom kompozycji. Te pedantyczne tendencje, tłumiące osobiste uczucia i ograniczające indywidualność twórcy, okazały się bardzo szkodliwe dla oryginalności poetów, których utwory stawały się często monotonnymi i szablonowymi recytacjami. To nie zakochani opiewają swoje udręki i nadzieje, ale rezonerzy powtarzają stale te same argumenty. Jednak w ciągu 150 lat nie zawsze tak było, gdyż niektórzy z truverów, gdy przyjrzymy się im z bliska, odsłaniają nam tu i ówdzie dosyć wyraźnie fizjonomię duchową. I tak Chatelain de Couci potrafi zdobyć się niekiedy na silną ekspresję uczuć, Conon de Béthune daje często upust gwałtownemu temperamentowi, Moniot d'Arras wyróżnia się płynnością stylu i czarem opisów, Thibaut de Champagne — delikatnym i prawie niewieścim wdziękiem, Richart de Fournival uszczypliwą poufalością i dowiepną ironią. Inni wreszcie, jak Gillebert de Berneville, Antrieu Contredi, Adam de la Halle, doskonałym opanowaniem wersyfikacji i stylu.

Oprócz różnicy temperamentów, talentu i uzdolnień truverowie różnią się między sobą także poglądami, horyzontami myśli, doborem różnych tematów i stopniem płodności. Z 6 pieśni przypisywanych Chrétienowi de Troyes w ostateczności tylko 2 zostały uznane za autentyczne. Pieśń *Amors tancon et bataille Verson champion a prise* („Amor wytoczył spór o bitwę swemu zapaśnikowi”) jest wzorem pieśni dworskiej i wyraża ideę, że tylko ten, kto jest dworny i mądry, może nauczyć się kochania. Treść pieśni przedstawiona jest jako alegoria: Amor w postaci rycerza walczy z poetą. Jeżeli dama nie pośpieszy poecie z pomocą, to wojna, w której on tak dzielnie i wytrwale się trzyma, będzie trwać długo. Układ pieśni, przejęty bezpośrednio z prowansalskiej liryki, opiera się

na zwrotkach trójdzielnych (*coblas doblas*) i na rymach przeplatanych (ab ab, ba ba). Utwór kończy się *tornadą*. Druga pieśń *D'amor qui m'a tolu a moi* zawiera aluzje do podania o Tristanie. Gace Brule, szlachcic szampański, w swych 90 pieśniach trzyma się na ogół tematów dworskich. Gautier d'Espinay w pieśniach skomponowanych przed i po trzeciej wyprawie krzyżowej skarży się raz po raz na srogość swej damy i zapewnia ją ustawicznie o swej niezłomnej miłości. Jednak daje sobie z tymi kłopotami radę, bo gdy tylko myśli o jej figlarnych oczkach i jej słodkim spojrzeniu, zaraz jego udręki i troski przemieniają się w radosne nastroje. Chatelain de Couci, zmarły podczas czwartej wyprawy krzyżowej (1203), pozostawił 15 lekkich i pełnych wdzięku pieśni, spośród których wyróżnia się szczególnym czarem *Li nouveaux tans et mais violete* („Nowy czas i maj, i fiolek, i słowiki chęć śpiewania we mnie budzą”). W tym radosnym nastroju pragnie tę, co zawładnęła jego sercem i myślami, „ująć choćby raz jeden nagutką w swoje ramiona, Nim za morze wyjedzie”. Blondel de Nesle żali się w 9 pieśniach na zatwardziałość serca swej damy, aby opiewać w jednej z nich zdobycie pierwszego pocałunku. Conon de Béthune z Arras (zm. 1219), który już około 1180 r. występował jako poeta na dworze królewskim i który brał udział w trzeciej wyprawie krzyżowej, pozostawił 8 pieśni dworskich i 2 pieśni krzyżowe. W swych pierwszych pieśniach miłosnych jest bardzo nieśmiały i w żaden sposób nie może zdobyć się na wyznanie miłości. Potem ośmiela się jednak prosić o wzajemność, a w 4 ostatnich pieśniach wyrzuca już swej damie wiarołomstwo, którego miała podobno dopuścić się podczas jego pobytu na Wschodzie w czasie trzeciej wyprawy krzyżowej. Główny przedstawiciel liryki XIII w., Thibaut IV de Champagne (1201—1253), od 1234 r. król Nawarry, napisał około 80 pieśni, z których jedna była dwukrotnie cytowana przez Dantego. Nie wymienia nigdzie swej damy (*Aucuns i a qui me suelent blamer Quant je ne dis a cui je suis amis, Mais ja, Dame, ne saura mon penser*

Nus, qui soit nes, fors vous cui ja le dis), przypuszcza się, że była nią Blanka Kastylska, matka Ludwika Świątego. Thibaut de Champagne odznacza się żywą i subtelną wyobraźnią i przewyższa innych mistrzowskim opanowaniem swej sztuki. Zdobywa się często na oryginalne formy ekspresji i na rozmaite ozdoby stylistyczne; posługuje się w szerokim zakresie alegoriami, metaforami i porównaniami. Biorąc asumpt z *bestiaires* (zob.) porównywa na przykład siebie do jednorożca: *Ainsi com l'unicorne sui Qui s'esbahit en regardant, Quant la pucelle va mirant...* Obdarzony żywą intuicją, jest w każdym wypadku zdolny do prawdziwego uczucia i potrafi na różne sposoby urozmaicać formę pieśni. Należący do tej samej generacji Hugues de Lusignan, autor dwóch pieśni, porównuje w jednej z nich swą damę do rubinu, który przyćmiewa swym blaskiem wszystkie inne szlachetne kamienie. W innej opowiada, że gdy po raz pierwszy ją zobaczył, z osłupienia zapomniał ją pozdrowić. W pierwszej połowie XIII w. na szczególną uwagę zasługuje jeszcze Colin Muset, który skomponował tuzin różnego rodzaju pieśni o dość oryginalnym zabarwieniu. Około połowy XIII w. wyróżniali się spośród innych jako autorzy pieśni Robert de Bloi i Rutebeuf, z których ostatni ożywiał swoje pieśni oryginalną nutą osobistą. W drugiej połowie XIII w. wysunął się na czoło Adam de la Halle szczególnie jako kompozytor *chansons*, *molets* i *rondeaux*.

Z pieśnią dworską łączy się dość ściśle pieśń krzyżowa (*chanson de croisade*), wnosząca pewne urozmaicenie i zmianę nastrojów do monotonnej na ogół atmosfery miłości dworskiej. Anonimowa pieśń, odnosząca się do wyprawy z 1189 r., wyróżnia się prawdziwym religijnym i bojowym technieniem. Podobne nastroje wyrażające ból z powodu rozstania się z ukochaną. Pieśń *Ahi, Amours! com dure departie* składa się z 6 *coblas doblas* z *envoi*. W drugiej pieśni mówi on o damie, „która go zdradziła, wysławszy go przedtem do Syrii”. Ryszard Lwie Serce (zm. 1199) w swej pieśni *Ja nus*

homs pris ne dirat sa raison, napisanej podczas uwięzienia w Niemczech (1192–1194), nie mówi wcale o miłości, ale czyni gorzkie wyrzuty swoim przyjaciółom, że zapomnieli o nim wszyscy i że nie czynią żadnych starań, aby go wykupić z niewoli. Inne pieśni krzyżowe zbliżają się swymi nastrojami do pieśni miłosnych. I tak pieśń Chatelaina de Couci *A vos, amant, plus qu'a nule autre gent* jest przepojona od początku do końca melancholijną słodyczą. Szereg z nich powtarza tylko wyświechtane komunały i oklepane banały. Niektóre wreszcie są ciekawymi dokumentami historycznymi, nie posiadającymi jednak większej wartości literackiej: pieśń nieznanego autora o bitwie pod Taillebourg, pieśń Philippe'a de Nanteuil i jednego z jego towarzyszy o klęsce armii chrześcijańskiej, pieśń Thibaut II de Bar o swej niewoli po bitwie pod Walerheren (1250). Również i satyra przenika czasami do tych utworów (Conon de Béthune, Philippe de Champagne). Jednakże satyra osobista zjawia się na ogół rzadko w pieśniach truverów i nigdzie nie występuje w tak ostrej formie jak u trubadurów — Bertranda de Born, Guilhema Figueira i Peire'a Cardenala. Tu i ówdzie atakuje ona także kobiety i miłość. Ta odmiana satyry krytykująca miłość lub raczej dworskie teorie miłości stworzyła nawet specjalny rodzaj, *sotte chanson contre Amour*. W końcu kunsztowna forma pieśni dworskiej stała się wzorem dla pieśni religijnych układanych na cześć Matki Boskiej. W tym nowym rodzaju zasłynął w pierwszej połowie XIII w. Gautier de Coinci, który pozostawił po sobie około 80 pieśni religijnych.

Żywe i powszechne zamięłowanie do poezji dworskiej urwało się nagle i zniknęło bezpowrotnie pod koniec XIII w. Po r. 1290 nikt już nie tworzył pieśni dworskich, a około połowy XIII w. zaprzestano nawet je kopiować. Sława truverów Chrétiena de Troyes, Gace Brule'a, Chatelaina de Couci, Thibauta de Champagne została przyćmiona sławą Guillaume'a de Machaut i jego ucznia Eustache Deschamps. Ideał poezji li-

rycznej zmienił się zupełnie; dawne rodzaje poetyckie ustąpiły nowym, w których nie pozostał żaden ślad dawnej teorii miłości dworskiej. Wszędzie wzięły górę tendencje moralne i dydaktyczne. Mniej skomplikowana i ustalona forma nowych rodzajów związała się w wielu wypadkach jeszcze mocniej z muzyką. Formy pieśni dworskiej ukazały się wszędzie w swej tradycyjnej formie ludowej i w doskonalącej i zmieniającej się formie artystycznej. Alain Chartier, Charles d'Orléans, F. Villon, C. Marot, Mellin de Saint-Gelais, Pierre de Ronsard, Remi Belleau — próbowali coraz to nowych form metrycznych, prostych, naiwnych, mniej lub bardziej skomplikowanych. W XIX w. Pierre-Jean Béranger zdobył dla swych pieśni żywiołową wprost popularność wśród szerokiego mas ludowych. Nie było i nie ma poezji bez pieśni. Również nowożytna poezja, czerpiąca nierzadko natchnienie z dawnych i ludowych pieśni, tworzy bez przerwy coraz to nowe w ustawicznej pogoni za nowymi formami rytmicznymi.

Bibliografia: A. Jeanroy: *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1925; *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse—Paris 1934; *Chansons, jeux partis et refrains inédits du XIII^e siècle*, Toulouse 1902; A. Jeanroy, H. Guy, *Chansons et dits artésiens de XIII^e siècle*, Bordeaux 1898; J. Brakelmann, *Les Plus anciens chansonniers français*, Paris 1870; W. Wackernagel, *Altfranzösische Lieder und Leiche*, Basel 1846; P. Meyer, *Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours*, RO XIX (1890), s. 1—62; G. Paris: *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris 1892; *Mélanges de littérature française de Moyen Age*, Paris 1912; *La Poésie française au XV^e siècle*, Paris 1889; H. Binet, *Le Style de la lyrique courtoise en France aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1891; E. de Coussemaker, *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1865; A. Dinaux, *Trouvères, jongleurs et menestrels du nord de la France et du midi de la Belgique*, Valenciennes—Paris 1837—1863; P. Tarbe, *Les Chansonniers*

de Champagne, Reims 1850; G. A. J. Heccart, *Serventois et sottes chansons couronnées à Valenciennes*, Paris 1834; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, ed. L. Petit de Julleville, T. I: *Moyen Age*, Paris; H. Suchier, A. Hirschfeld, *Geschichte der Französischen Literatur*, Leipzig 1913; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921; K. Vořetsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; C. Cremonesi, *Lyrique (La Poésie)* — hasło w *Dictionnaire des Lettres Françaises*, Paris 1964; *Problemi della lirica romanza: Preistoria e storia degli studi romanzi*, Milano 1955; G. Erranto, *Sulla lirica romanza delle origini*, New York 1942; R. Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges 1960; E. Hoepffner, *Les Troubadours dans leurs vies et dans leurs oeuvres*, Paris 1955; *Littérature française*, éd. J. Bédier et P. Hazard, Paris 1948; R. Bezzola, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 1944; J. Paul, *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval*, Paris 1973; P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, 1972; E. Gasparini, *A proposito delle cansons à toile*, [w:] *Studi in honore di I. Sicilismo*, Firenze 1966; P. Guiraud, *Les Structures étymologiques du "trobar"*, "Poétique", 1971, nr 8; Ph. van Tieghem, *Dictionnaire des littératures*, P.U.F., 1968; P. Le Gentil, *La Littérature française du Moyen Age*, 1968; M. B. Mieřlach, *Dialogiczeskije żanry poezii trubadorow*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1977, T. XVIII, z. 2(35); S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe* (Beihefte zu „Poetica”, 5), München 1969.

Stanisław Łukasik

CHANSON DE CROISADE, pieśń
KRZYŻOWA: zob. **CHANSON**

DIALOG ZMARŁYCH: (franc. *dialogue des morts*, ang. *dialogue of the dead*, niem. *Dialog der Toten* lub *Gespräch der Toten*). Jedną z odmian gatunku dialogu jako samoistnej formy literackiej stanowi

dialog zmarłych. Jego poetyka, podobnie jak w wypadku każdego dialogu, zasadza się na podawaniu replik osób występujących w utworze; wypowiedzi charakteryzują się polaryzacją między „ja” i „ty”, co podkreślone zostaje przez wciąż zmieniające się role mówiącego i słuchającego. Dialog zmarłych odznacza się wszakże swoistymi cechami; różni go one od innych typów dialogu i są uwarunkowane miejscem, na którym toczy się rozmowa. Sceną są mitologiczne Pola Elizejskie — siedziba zmarłych. Ta kraina cieni staje się umownym miejscem, gdzie wszyscy są sobie równi (motyw zrównania bywa w dialogu zmarłych wyraźnie zaznaczony) i wyizolowani ze świata żywych. Sytuacja taka pozwala rozmówcom wypowiadać się w sposób bardziej obiektywny: wyzbycie się ambicji, nadziei i pragnień skłania ich do krytycznego spojrzenia na własne i cudze czyny oraz na wydarzenia minione, do skupienia się w toczonych debatach na sprawach podstawowych i zasadniczych, co nie oznacza jednak, iż oceniają oni przeszłość w sposób całkowicie beznamiętny i bez osobistego zaangażowania.

Wybór miejsca determinuje wybór bohaterów: na Polach Elizejskich spotykają się i rozmawiają z sobą zazwyczaj ludzie (dwie, czasem trzy, rzadko większa liczba osób) pochodzący z różnych epok i krajów, którzy za życia nigdy nie mogli się zetknąć. Są to przeważnie postacie noszące sławne nazwiska utrwalone w historii politycznej i społecznej, w dziejach kultury i cywilizacji oraz w anegdocie. Niekiedy do dialogów „elizejskich” wprowadzano również postacie mitologiczne — przeważnie Charona lub Merkurego. Pomysł łączenia w jednym utworze postaci wywodzących się z różnych czasów i kręgów kulturowych oparty jest na przekonaniu (zakorzenionym w myśli antycznej i żywym jeszcze w epoce nowożytnej w nurtach klasycystycznych aż po koniec XVIII w.) o niezmienności natury człowieka i obecnych w niej stale tych samych namiętności, wadach i przymiotach oraz o niezależności poglądów i zasad od epoki i miejsca. Utwory „elizejskie” mają więc w swoim

założeniu charakter ponadczasowy, co nie oznacza, by ich refleksja nie była związana z wątkami światopoglądowymi okresu, w którym powstawały. Przejawia się to nieraz w aluzjach do żywotnych aktualnych problemów, bohaterowie zaś dialogu stają się reprezentantami określonych idei i postaw, symbolami sposobu myślenia i działania, który autor dialogu propaguje lub z którym przeprowadza polemikę. Dialogiczność wypowiedzi ułatwia wprowadzenie do utworów różnych punktów widzenia, umożliwia relatywne ujęcia problematyki, pozwala na stopniowe dochodzenie w dyskusji do założonej z góry tezy lub propozycji. Polaryzacja między „ja” i „ty” przybiera w dialogu zmarłych wiele odcieni — od kurtuazyjnej wymiany zdań do rozmów wyraźnie antagonistycznych, noszących charakter zacieklego sporu.

Dialogi zmarłych (z wyjątkiem niektórych dialogów Lukiana z Samosat) są na ogół utworami całkowicie statycznymi, bez didaskaliów poza- i wewnątrztekstowych. Charakter i poglądy uczestnika dialogu objawiają się w tym, co i jak mówi on sam oraz jego partner. W ukształtowaniu stylistyczno-językowym wygłaszanych kwestii przeważa proza dyskursywna, która przybiera często formę wypowiedzi sentencjonalnych lub zwięzłych maksym, w utworach zaś silniej zdialogizowanych występuje przemienność krótkich pytań i lapidarnych replik utrzymywanych nierzadko w tonie wyraźnie antagonistycznym. W dyskusjach poważniejszych wypowiedzi stają się często ozdobne i retoryczne, przeważnie jednak autorzy dialogów posługują się stylem i językiem potocznym, nie pozbawionym kolokwializmów, co szczególnie widoczne jest w utworach o charakterze satyrycznym lub polemicznym. Opowiadanie i opis służą w dialogu zmarłych jedynie zarysowaniu tematu dyskusji lub sporu, relacja o zdarzeniach odgrywa natomiast znaczną rolę w dialogu zmarłych typu publicystycznego i „nowiniarskiego”.

Funkcje gatunków w piśmiennictwie europejskim były różnorakie. Obejmował on rozmaite obszary rzeczywistości.

Służył dyskusji nad problemami moralnymi, filozoficznymi, naukowymi i estetycznymi, szczególnie wszakże (z racji występowania nieżyjących już dyskutantów) związany był z problematyką historyczną i tendencjami rewizjonistycznymi, które przejawiały się w oświeceniu europejskim w ocenie minionych dziejów. Uciekano się przy tym do ujęć satyrycznych, publicystycznych i popularyzatorskich.

Twórcą dialogu zmarłych jako kompozycji samodzielnej, nie wchodzącej w skład obszerniejszego utworu literackiego, był Lukian z Samosaty (II w. n.e.) — grecki autor licznych dialogów, a między nimi najsłynniejszych *Dialogów zmarłych*, które zdobyły popularność w czasach odrodzenia dzięki łacińskiemu przekładowi Erazma z Rotterdamu i stanowiły podstawowy wzór dla nowożytnych realizacji tego gatunku. Istniał on w literaturze europejskiej od epoki renesansu, najpełniej wszakże rozwinął się we Francji przy końcu XVII i w ciągu XVIII w. Jednym z najwybitniejszych twórców nowożytnych dialogów zmarłych jest Bernard Fontenelle (*Nouveaux dialogues des morts*, 1683), który w swych utworach, nawiązujących wyraźnie do formy dialogów Lukiana, dał wyraz sceptycyzmowi wobec natury człowieka i społeczeństwa podejmując w ten sposób polemikę z powszechnie przyjętymi wątkami ówczesnego myślenia. Tematy poruszane w dialogu traktuje on w sposób ironiczny, często paradoksalny, niechętny jednoznacznym moralistycznym ujęciom. Natomiast François de Salignac de la Mothe Fénelon (*Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince*, powst. po roku 1690, druk. 1700—1718) pisał dialogi dla swego ucznia, księcia Burgundii, tworząc utwory wyraźnie dydaktyczne o jednoznacznym i wyraźnie wypunktowanym morale. Podjęmą one przede wszystkim problematykę związaną z oświeceniowym modelem władcy i zgodną z antyheroistycznymi ideałami epoki. Liczne dialogi zmarłych pisane we Francji w XVIII w. są przeważnie powieleniem wzorów Fontenelle'a i Fénelona; ujęcia bardziej oryginalne i charakterystyczne dla filo-

zoficznego krytycyzmu oświecenia prezentują dwa dialogi Woltera (*Lucien, Erasme et Rabelais dans les Champs Elysées; Pericles, un Grec moderne, un Russe*).

W dialogach francuskich dbano o poprawność, zwięzłość i artystyczne wypracowanie formy. Nawiązywały one do problematyki współczesnej w sposób aluzyjny. Na tym modelu oparte są również *Gespräche im Elysium* Ch. M. Wielanda (1796) oraz inne utwory późniejszych twórców niemieckich. W Niemczech wykształcił się jednak przede wszystkim inny typ dialogu zmarłych zapoczątkowany przez wydawnictwo Dawida Fassmana (*Gespräche in dem Reiche der Todten*, 1718—1739). Dialogi Fassmana oraz ich liczne naśladownictwa stanowiły przeważnie literaturę nieco „niższego” obiegu; bliskie były praktyce dziennikarskiej i publicystycznej, stały się kroniką sensacji, skandali i magazynem współczesnych oraz minionych wydarzeń historycznych. Przez swe bezpośrednie zaangażowanie w sprawy współczesne odbiegały też niekiedy znacznie od wyrazistych cech gatunku, które wyłożono na wstępie.

W Anglii gatunek rozmowy zmarłych był znany już od czasów odrodzenia, lecz zdobył sobie szerszą popularność dopiero po opublikowaniu przez George'a Lytteltona *Dialogues of the Dead* (1760), w których autor poruszał problematykę historyczną, estetyczną i moralną. Słynne *Imaginary Conversations* Waltera Savage Landora (1824—1829), zbliżone do formy dialogu zmarłych, nie noszą już wyrazistych cech tego gatunku. W owych fikcyjnych dialogach, w których spotykają się często ludzie znający się za życia lub pochodzący z tej samej epoki, sceną nie są Pola Elizejskie, intelektualne zaś, humorystyczne i liryczne wątki rozmów stanowią przeważnie projekcje subiektywnej refleksji autora.

Dialogi zmarłych występowały sporadycznie w piśmiennictwie staropolskim, częściej wszakże zaczęto posługiwać się tą formą u progu epoki oświecenia i w czasie jej trwania, kiedy to wykształ-

cili się dwie odmiany: dialogi publicystyczno-kronikarskie i dialogi literackie. Pierwszy typ reprezentowany jest przez pochodzące z czasów saskich *Rozmowy umarłych Polaków* (wyd. 1844), które nawiązują do niemieckich wzorów Fassmana, oraz przez kilka utworów, przeważnie anonimowych, powstałych w czasach konfederacji barskiej i w okresie Sejmu Czteroletniego; cechuje je uwrażliwienie na problematykę polityczną i społeczną oraz ścisłe powiązanie z aktualnymi wydarzeniami. Toczona na Polach Elizejskich *Rozmowa o języku polskim* Franciszka Bohomolca (1758) łączy w sobie natomiast elementy dialogu literackiego i publicystycznego: tematem jej staje się krytyka saskiej polszczyzny oraz rewaloryzacja piękna i jasności języka renesansu polskiego. *Rozmowy zmarłych* Ignacego Krasickiego (fragm. *Co tydzień*, 1798—1799; całość *Dziela*, t. 7, 1804) nawiązują lapidarnością formy do utworów Lukiana i Fontenelle'a, powagą zaś moralizatorską do dialogów Felelona. Utwory noszą jednak samodzielną charakter: występują w nich bohaterowie starożytni oraz słynni Polacy, a wątki dialogów — polityczne, obyczajowe i literackie, reprezentatywne dla Krasickiego jako myśliciela i moralisty, propagują ideały pokojowe, właściwe rozumienie patriotyzmu, postawę „złotego środka”, rozsądek i umiar; wyrażają pochwałę „zacnej prostoty” oraz sceptycyzm wobec niektórych osiągnięć wieku oświeconego. *Rozmowa na Polach Elizejskich* Napoleona z Aleksandrem Zygmunta Krasieńskiego (powst. 1826), ujęta w klamrę odautorskiego wstępu i zakończenia, wprowadza do utworu elementy subiektywizmu romantycznego obce poetyce gatunku, którego historia i najwybitniejsze osiągnięcia mieszczą się w ramach literatury klasycystycznej.

Bibliografia: R. Hirzel, *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, t. 1—2, Leipzig, 1895; S. Skwarczyńska, *Próba teorii rozmowy*, „Pamiętnik Literacki”, 1932, z. 1; Z. Leśnodorski, *Lucjan w Polsce*, Kraków 1933; J. S. Egilsrud, *Le „Dialogue des morts” dans les littératures française, allemande et anglaise*

(1664—1789), Paris 1934; B. Boyce, *News from Hell. Satiric Communications with the Nether World in English Writings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, „P.M.L.A.”, 1943, nr 2; J. W. Cosentini, *Fontenelle's Art of Dialogue*, New York 1952; Z. Sinko, *Oświeceni wśród Pól Elizejskich. Rozmowy zmarłych. Recepcja. Twórczość oryginalna*, Wrocław 1976.

Zofia Sinko

ROMAN DE L'ADOLESCENCE:

franc. określenie powieści o dojrzewaniu (ang. *novel about adolescence*, niem. *Entwicklungsroman*, ros. *junoszeskij roman*, wł. *romanzo dell'adolescenza*).

Roman de l'adolescence to utwór narracyjny, autonomiczny, jak *Mój przyjaciel Meaulnes* Alaina Fourniera, lub stanowiący wydzieloną część większych utworów, jak *W stronę Swanna* z *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, poświęcony rozwojowi psychicznemu bohatera we wczesnych latach młodości.

Roman de l'adolescence jest powieścią psychologiczną, zazwyczaj o dużym ładunku treści autobiograficznych. Skupia zainteresowanie na sferze przeżyć wewnętrznych bohatera w okresie tworzenia się jego osobowości.

Wyznacznikami fabuły są momenty zwrotne w dojrzewaniu bohatera, stające się przejściami z dzieciństwa do dorosłości, wprowadzające w życie. Często są nimi: pierwsza przyjaźń (*Mój przyjaciel Meaulnes* Alaina Fourniera), pierwsza młodzieńcza miłość (*Fermina* Marques Valery'ego Larbauda), rozczerowanie na skutek doznanego zawodu (w *Rodzinie Thibault* Rogera Martin du Gard tomy: *Szary zeszyt*, *Dom poprawczy*, *Wakacje*).

Roman de l'adolescence jest również świadectwem budowania systemu wartości właściwego dla okresu dojrzewania i kryształizowania się stosunku do religii. Zdarzeniowość powieści kończy się z chwilą stabilizacji osobowości głównego bohatera. Ponieważ narracja prowadzona jest z pozycji człowieka dorosłego, wyraźne są elementy nostalgii, a rysują się one tym mocniej, im większy dystans czasowy dzieli autora od opisywanych wydarzeń.

Gatunek ten wpisuje się wyraźnie w nurt literatury arkadyjskiej jako obraz tęsknoty za światem bezpowrotnie utraconym, stąd częste aluzje do raju utraconego. Narratora cechuje poważny i życzliwy stosunek do przedstawionego bohatera. Opowiada o jego niepokojach i troskach bez ironii, z sympatią, zdając sobie sprawę z roli, jaką odgrywają one w tworzeniu się osobowości.

Obok ilustracji rozwoju psychicznego bohatera *roman de l'adolescence* jest również próbą stworzenia wizji świata rzeczywistego otaczającego bohatera-autora w okresie młodości. Widzenie tej rzeczywistości uwzględnia oczywiście specyficzną psychikę, filozofię i logikę właściwą okresowi dojrzewania, zamiłowanie do marzeń, do melancholii i niezależności.

Zwrócenie uwagi na tematykę dojrzewania i powstanie tej odmiany gatunkowej związane są z rozwojem na przełomie wieków XIX i XX nowoczesnych metod psychologii, które szukały momentów decydujących dla tworzenia się osobowości w dzieciństwie i we wczesnych latach młodości.

Na początku XX w., kiedy dzięki wielkiemu postępowi gospodarczemu i technicznemu każda kolejna generacja dojrzewała w innych realiach, zaczęły się zarysowywać bardzo wyraźne cechy i różnice pokoleniowe. Toteż *roman de l'adolescence* jest dokumentem epoki, do której się odnosi, a jednocześnie świadectwem jej wrażliwości.

Bohater *roman de l'adolescence*, a w przypadku często spotykanej narracji w pierwszej osobie również i narrator, jest literacką transformacją osoby autora. Ponieważ narratora od osoby bohatera dzieli dystans kilku, kilkunastu lub kilkudziesięciu lat, sugeruje on często swymi wypowiedziami, nie tylko relacjonującymi, ale i oceniającymi, że jego wiedza o życiu od tego czasu wzrosła.

W wypadku kiedy narrator sytuuje się w czasie zdarzeń i używa pierwszej osoby, mamy nieraz do czynienia ze słabą stroną motywacyjną. Autor ukazuje bowiem młodzieńca, który dysponuje wiedzą dorosłego człowieka, stąd zdarza się, że uprawdopodobnienie jest niepełne.

Roman de l'adolescence dysponuje najczęściej takimi środkami artystycznymi, jak monolog wewnętrzny, asocjacyjna organizacja fabuły i introspekcja.

Pod piórem autorek tematyka powieści obraca się głównie w kręgu spraw miłości, a nawet małżeństwa, co tłumaczy się bardzo wczesnym wydawaniem dzieł, częstą za mąż w tamtym okresie (*Klaudyna w Paryżu*, *Małżeństwo Klaudyny Colette*).

Ponieważ narracja dotyczy okresu młodości, typowym miejscem akcji jest budynek liceum (*Chlopecy* Henry de Montherlanta), rodzinny dom (*Dom Klaudyny Colette*).

Roman de l'adolescence rozwinął się przede wszystkim we Francji. U schyłku XIX w. możemy tam spotkać tylko nieliczne próby podejmowania tej tematyki, ale dotyczyły one na ogół wczesnego dzieciństwa (*Ten mały Alphonsa Daudeta*, 1868, wyd. pol. 1868; *Bez rodziny* Hectora Malot, 1878, wyd. pol. 1895; *Poіл de Carotte* Jules Renarda, 1894, wyd. pol. pt. *Marchewka*, 1902).

W 1911 *Fermina* Marquez Valéry'ego Larbauda (wyd. pol. 1976) zapoczątkowała całą serię *romans de l'adolescence*. W latach późniejszych ukazały się takie powieści, jak: *Mój przyjaciel* Meaulnes Alaina Fourniera, 1913, wyd. pol. 1938; *Kamille* François Mauriaca, 1914, wyd. pol. 1936; *Jeżeli nie umiera ziarno* André Gide'a, 1919, wyd. pol. 1962; *Opętanie* Raymonda Radigueta, 1923, wyd. pol. 1925.

Wśród powieści-rzek, których wydzielone części odpowiadają cechom *roman de l'adolescence*, na uwagę zasługują: *Jan Krzysztof* Romain Rollanda, 1904–1912, wyd. pol. 1911–1912 i 1923–1927, całość 1949; *Rodzina* Thibault Rogera Martin du Gard, 1922–1940, wyd. pol. 1926–1950.

Obecnie *roman de l'adolescence* jest gatunkiem rzadziej uprawianym, głównie przez starszych autorów (*Chlopecy* Henry de Montherlanta, 1969, wyd. pol. 1973; *Młodzieniec z dawnych lat* François Mauriaca, 1969, wyd. pol. 1970).

W literaturze niemieckojęzycznej *roman de l'adolescence* odpowiada *Entwicklungsroman*, powieść często o charakte-

rze autobiograficznym, napisana w formie literackiego wyznania w pierwszej osobie. *Entwicklungsroman* przedstawia rozwój psychiczny bohatera aż do osiągnięcia przezeń pewnego stopnia dojrzałości. Wymienić tu można *Lata nauki Wilhelma Meistra* i *Lata wędrówki Wilhelma Meistra* Goethego, 1796, wyd. pol. obu części 1893, oraz powieść Gottfrieda Kellera *Zielony Henryk*, 1879–1880, wyd. pol. 1955.

Entwicklungsroman nie odcina się ostrymi granicami od *Bildungsroman*, powieści pedagogicznej (*Przygody Simplicissimusa* Hansa Jacoba von Grimmelshausen, 1668, wyd. pol. 1958, a również przytoczona wyżej powieść Goethego *Lata wędrówki Wilhelma Meistra*), ani od *Erziehungsroman*, powieści dydaktycznej (*Uli der Knecht* Jeremiasa Gottelfa, 1840; *Lienhard und Gertrud* Heinricha Pestalozziego, 1781–1787).

W literaturze angielskiej, rosyjskiej i polskiej *roman de l'adolescence* nie rozwinął się do tego stopnia, aby można mówić o odmianie gatunkowej. Przytoczone poniżej powieści, odpowiadające jednak założeniom *roman de l'adolescence*, świadczą o popularności tego typu tematu i formy. Należą do niej: *David Copperfield* (1850, wyd. pol. 1888) i *Wielkie*

nadzieje (1861, wyd. pol. 1868) Karola Dickensa; *Synowie i kochankowie* Dawida Herberta Lawrence'a (1913, wyd. pol. 1960); *Portret artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce'a (1916, wyd. pol. 1937); *The Loom of Youth* Aleca Waugh'a, 1917; *Szczenięcy portret artysty* Dylana Thomasa (1940, wyd. pol. 1966); *Dzieciństwo, Wśród ludzi, Moje uniwersytety* Maksyma Gorkiego, 1912–1923; *Dzieciństwo, Lata chłopięce, Młodość* Lwa Tolstoja, 1852–1857; *Młodzik* Fiodora Dostojewskiego, 1875; *Pamiętnik z okresu dojrzewania* Witolda Gombrowicza, 1933; *Niebo w płomieniach* Jana Parandowskiego, 1936.

Bibliografia: F. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris 1933; R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris 1962; R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley 1958 (tłum. pol. rozdz. II: *Strumień świadomości – techniki*, „Pamiętnik Literacki”, 1970, z. 4); S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965; T. Tomaszewski, *Wstęp do psychologii*, Warszawa 1963; *Struktura osobowości*, Warszawa 1968.

Iwona Levittoux

SOTTE CHANSON CONTRE AMOUR:
zob. **CHANSON**