

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Etiuda (z łac. studium ‘usiłowanie’, ‘nauka’, ‘skłonność’, poprzez st. fr. *estuide*, n.f. *estudie*, fr. *étude*, po ang. *etude*, niem. *etüde*, bułg. *етюд*, serb.-chorw. *etuda*, białorus. *эцюд*, ukr. *етюд*, ros. *этюд*, czes. *etuda*, pol. *etiuda* – dla wygody i uproszczenia w tekście hasła posługuję się polską transkrypcją nazwy) – gatunek polimedialny, ponad rodzajowy, występujący w rozmaitych czasoprzestrzeniach kulturowych i w różnych dziedzinach sztuki i nauki. To właśnie wielokształtność manifestacji, bogactwo semantycznego potencjału, różnorodność kulturowych odniesień i swoista przyległość artystycznych i pozaartystycznych realizacji etiudy stanowią o specyfice i historycznym znaczeniu tej formy wypowiedzi.

Gatunkowa lub nawet ponad rodzajowa kwalifikacja etiudy jest zagadnieniem spornym. Decydują o tym przede wszystkim odmienne i historycznie ruchome zakresy semantyczne e. w różnych językach europejskich oraz asymetria historycznego rozwoju lokalnych kultur artystycznych i naukowych. Wspólne wielu językom europejskim i kulturowo ustabilizowane jest jedynie znaczenie e. w terminologii muzycznej, w której oznacza małą, zwykle jednoczęściową i jednolitą motywicznie formę instrumentalną zaliczaną, obok preludium, toccaty i fantazji, do gatunków figuracyjnych. Kanon tej formy tworzą zarówno e. dydaktyczne, podejmujące określony problem wykonawczo-techniczny (m.in. gama chromatyczna, figuracja pasażowa, aplikatura, struktury polirytmiczne i polimetryczne, różne rodzaje artykulacji), jak e. koncertowe, które w połowie XIX wieku zainaugurowały nową linię ewolucyjną e. jako wysokoartystycznej formy muzycznej udobitniającej znaczenie techniki fakturalnej i wykonawczej.

Tylko w niektórych językach – m.in. wschodniosłowiańskich – e. funkcjonuje jako nazwa gatunkowa w dyskursach innych niż muzyczny (sztuki plastyczne, kinematografia, teatr, literatura, nauka).

Źródłem taksonomicznych kontrowersji są także historycznie zmienne i specyficzne dla regionalnych kultur literackich relacje e. z pokrewnymi jej formami gatunkowymi. Przykładowo, w kulturze wschodnioeuropejskiego modernizmu pierwszego trzydziestolecia XX wieku e. była niekiedy synonimem eseju, a ściślej: jego rosyjskiej odmiany znanej jako *opyt* oraz gatunków wywiedzionych ze sztuk plastycznych: *oczerk*, *eskiz* (fr. *esquisse*), *nabrosok*, *abris*. W nowoczesnym literaturoznawstwie środkowoeuropejskim – polskim i czeskim – nazwom gatunkowym fr. *étude*/ros. *etiud* odpowiadają zwykle dwa ekwiwalenty słownikowe: wracające do łacińskiego źródłosłowu *studium* (czes. *studie*) oraz *szkic* (czes. *náčrt*, *skica*). O tożsamości e., *studium*, *szkicu*, *oczerku* i *zarysu* zdają się jednak stanowić wyłącznie niedystynktywne, zrozumiałe same przez się i w toku ewolucji niezmiennie cechy gatunkowe, które „rosyjscy formalisci” Jurij Tynianow i Boris Jarcho nazywali drugorzędowymi, w tym wypadku: niewielki rozmiar i prezentacja wybranego problemu artystycznego lub badawczego. Wschodnio-, środkowo- i zachodnioeuropejskie etiudy, ukształtowane w odległych językowo i geograficznie obszarach kulturowych, odsyłają do odrębnych tradycji światopoglądowych i artystycznych. Domagają się nie tylko genologii historyczno-porównawczej, ale także postulowanej przez Edwarda Balcerzana genologii multimedialnej. Cechy etiudowe, podobnie jak eseistyczne, mogą się bowiem uwidaczniać w różnych systemach

komunikacyjnych: sztukach audialnych, wizualnych i multimedialnych, wypowiedziach literackich i naukowych. Dają się w nich rozpoznać niezależnie od przyjętego nazewnictwa genologicznego. E. nie stała się dotąd przedmiotem osobnych rozważań literaturoznawczych lub specjalnych dyskusji metakrytycznych – z wyjątkiem zwięzłego hasła Walentyny Dynnik o oboczności etiudy w muzyce, sztukach plastycznych, literaturze i dyskursie literaturoznawczym w kulturze rosyjskiej oraz rozprawy Leonida Grossmana, który w prekursorskiej klasyfikacji gatunków krytycznoliterackich umieścił etiudę impresjonistyczną obok m. in. portretu literackiego, filozoficznego opytu, artykułu-traktatu, artykułu-instrukcji (agitacyjnego), felietonu krytycznego, przeglądu literackiego, recenzji, opowiadania krytycznego, listu literackiego, dialogu krytycznego, parodii, pamfletu na pisarza, paraleli literackiej, opinii akademickiej, monografii krytycznej i artykułu-glosy. W kulturze rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku e. wykształciła m.in. odmiany: krytyczną, krytyczno-biograficzną, historyczną, historycznoliteracką, metodologiczną, etiudę-charakterystykę, etiudę-sylwetkę, etiudę-portret itd.

Nasilająca się od połowy XIX wieku, zwłaszcza w kulturze wschodnioeuropejskiej, ekspansja etiudy na literaturę, krytykę i historię literatury i naukę z jednej strony wiązała się z intensywnym rozwojem muzyki fortepianowej, z drugiej – była efektem zapoczątkowanej przez romantyzm tendencji do demontowania klasycznych podziałów taksonomicznych i tworzenia gatunków nowych. W popularności e. w różnych domenach poznania artystycznego i naukowego pierwszych dekad XX wieku można dopatrywać się symptomów ogólnoeuropejskiej modernistycznej ekspansji terminologii muzycznej na obszary dyskursów artystycznych, metaartystycznych i naukowych oraz przejawu mody na krótkie formy wypowiedzi, takie

jak m.in. poemat prozą, poemat symfoniczny lub jednoaktowy balet.

W każdej z opanowanych artystycznych i naukowych domen poznania e. wykształcała odmiany ćwiczeniowe i wirtuozowskie – analogicznie jak w dziedzinie form muzycznych. E. mogły łączyć się w cykle („zeszyty etiud”, jak w przypadku cyklu poetyckiego rosyjskiego konstruktysty Ilji Sielwskiego *Alisa (Etiudy 1-15)*, *Etiud i kaprysów* Marii Jarczyńskiej-Bukowskiej, *Etiud wieczornych* Henryka Hartenberga) lub stanowić składową pojemniejszego gatunku wypowiedzi artystycznej lub naukowej.

W literaturze warsztatowa odmiana e. reprezentowana jest przez ćwiczenia stylistyczne (także w formie pastiszowej lub parodystycznej) oraz nieprzeznaczone do druku wprawki służące doskonaleniu techniki wierszowej lub prozatorskiej. Za wzorcowe e. warsztatowe uznać można *Opyty po metryce i rytmie, po jęzfonii i sozwuczajach, po strofikach i formach 1912-1918* rosyjskiego „symbolisty starszego” Walerija Briusowa. Każda ze zgromadzonych w zbiorze etiud służy wyćwiczeniu jednego formalnego problemu technicznego, m.in.: cezury żeńskiej w sześciostopowcu jambicznym, peonu trzeciego, różnoakcentowych rymów homonimicznych, rymów bogatych, wiersza ropalicznego, literowych palindromomów itp. Najlepszych egzemplifikacji wirtuozowskich e. literackich dostarczają rosyjscy moderniści. To *Etiud* Aleksandra Błoka, prozopoetycki *Etiud* Andrieja Biełego, „etiudy dramatyczne” Dmitrija Mierieżkowskiego (*Mitridian i Natan*), Walerija Briusowa (*Karakata, Piłagorejcy*), Mariny Cwietajewej (*Koniec Kazanowy*) lub „jednoaktowe etiudy dramatyczne” Antona Czechowa: *Na bol-szoj dorogie* i *Lebiedinaja piesnia (Katchas)*. W literaturze polskiej za wirtuozowskie e. stylistyczne uznać można *Etiudy wiosenne* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, które Adam Grzymała-Siedlecki nazywał

„e. planetniczymi”. Krytyk dostrzegał w nich jednak zaledwie „wprawki” służące doskonaleniu techniki ekspresji stanów somnambulicznych, wprost przeciążone porównaniami i metaforami.

Wśród e. naukowych na osobną uwagę zasługują e. literaturoznawcze. Mogą one nosić znamiona warsztatowych ćwiczeń teoretycznych służących testowaniu i pokazowi technicznych możliwości narzędzi badawczych w praktyce historycznoliterackiej, weryfikacji przyjętych założeń, wystudiuwaniu metodologicznych trudności i nabieraniu biegłości we władaniu literaturoznawczym instrumentarium. (Samo)kształceniowe założenia e. literaturoznawczej czynią z niej formę kameralną, przeznaczoną do dyskusji w wąskim gronie seminaryjnym. Usprawiedliwiają wejście *in medias res*, zarysowanie wyłącznie najistotniejszych punktów i linii bez konieczności wyczerpującego opracowania problemu, swobodną kompozycję wywodu i repetycje kluczowych problemów (m.in. *Wnutrienniaja forma słowa. Etiudy i wariacyi na tiemy Gumbol'ta, Fitosojskije etiudy, Iskustwo kak wid znanija (etiud)* Gustawa Szpeta). Otwartość etiudowego typu prezentacji oznacza, że gatunek ten utrwała raczej poszukiwania badawcze niż zastygłą doktrynę. Jest formą improwizacji, a nie archiwizacji ustaleń. Konotuje próbę charakterystyki, próbę opisu lub próbę teorii (m.in. *Opyt charakteristiki ruskago czetyriechstopnago jamba i „Nie poj, krasawica, pri mnie...”* A. S. Puszkina (*Opyt opisanija*) Andrieja Bielego). Ta semantyka procesualności, prowizoryczności, niekonkluzywności urastającej do rangi chwytu narracyjnego, estetyczna modalizacja wywodu, figuralność języka badawczego, wyrazistość podmiotu wypowiedzi, transgresywność (usytuowanie między sztuką a nauką) łączy e. z esejem i opytem.

E. literaturoznawcza skomponowana jest zwykle z konkretnego materiału analitycznego. Autorzy e. literaturoznaw-

czych szczególnie cenią sobie prawo do wystudiuwania części zamiast całości, wyboru spośród historycznie istotnych faktów, a przede wszystkim ich szczególnego, artystycznego uporządkowania. W e. literaturoznawczej synekdocha jest nie tylko metodą badawczą, ale także zasadą budowania strategii dyskursywnej – pisarskim chwytem. E. literaturoznawczą rządzić może zarówno synekdocha uszczegóławiająca (*pars pro toto*), jak uogólniająca na zasadzie *totum pro parte*, gdy e. zbliża się do szkicu, oczerku, zarysu i konotuje schematyczność przedstawienia.

Literaturoznawcze e. wirtuozowskie rozwijają się prawem nawrotów i inwersji głównego tematu. Skondensowany wywód wymaga wówczas czytania przestrzennego, parataktycznego, nielinearnego, partyturowego, pozwalającego uchwycić współlukazujące się zagadnienia w momentalnym przeplocie, w akordowych współbrzmieniach. Za wzorzec takiej właśnie wirtuozowskiej formy literaturoznawczej uznać można semantyczne i semantologiczne e. Olgi Freudenberg (m.in. *Thamyris, Etiudy po siemantologii literaturnych form*). W modernistycznym literaturoznawstwie wschodnioeuropejskim pierwszego trzydziestolecia XX wieku e. literaturoznawcza wykształciła także inne odmiany, m.in.: filozoficzną, wersologiczną, metodologiczną, genologiczną (m.in. *Komiedii i tragiedii Kornela (Etiud po tieorii žanra)* Borisa Jarcho), stylistyczną (*Etiudy po istorii poetičeskogo stila i form* Władimir Szyszmariew), semantyczną (m.in. *O raznowidnostiax chudożestwiennoj reczi (Semantičeskije etiudy)* Borisa Łarina) i tekstologiczną.

Wydawać by się mogło, że różnokierunkowa ekspansja i wielokształtność manifestacji e. w różnych systemach komunikacyjnych (kinematografia, teatr, sztuki plastyczne, literatura, literaturoznawstwo...) wprost uniemożliwiają ustalenie wyrazistego archetektu tej formy. Paradoksalnie jednak wielokształtność i kon-

tekstowa elastyczność e. świadczą o nader prostej formule gatunkowej. Składają się na nią trzy cechy dystynktywne, które przesądzą o zasadniczej odmienności e. od genetycznie lub typologicznie jej pokrewnych form gatunkowych: 1) geneza muzyczna; 2) bogactwo semantycznego potencjału wynikające z usytuowania e. na pograniczu różnych sztuk audialnych, wizualnych i multimedialnych; oraz 3) szczególna kokieteria, która pozwala łączyć próbnosć i asekurantyzm z pokazowością i wirtuozerią.

Bibliografia: E. Balcerzan, *W stronę genealogii multimedialnej*, [w:] „Teksty Drugie” 1999, nr 6; T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Etiuda jako gatunek literaturoznawczy*, [w:] *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej - wizje i rewizje*, red. D. Ulicka, W. Bolecki, Warszawa (w druku); J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, T. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983; W. Dynnik, „Etiud”, [w:] *Litieraturnaja enciklopedija: Słownik litieraturnych terminow w 2-ch tomach*, red. N. Brodskij, et.al., Moskwa-Leningrad 1925, № 2, s. 1155-1158; L. Grossman, *Żanry litieraturnoj kritiki*, [w:] Tegoż, *Bor’ba za stil. Opyty po kritike i poetike*, Moskwa 1927; A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11 (wyd. wieczorne), s. 4; W. Nowikow, *Siniekdoha kak mietod* [rec. z: O. Lekmanow, *Russkaja litieratura XX wieka. Żurnalnyje i gazietnyje „kluczi”. Etiudy*, Moskwa 2005], [w:] „Nowyj Mir” 2006, № 3, s. 168-170; W. Szklowski, *Litieraturnyj opyt („essai”) w jego formalnom okrużenii*, „Nowyj Lef” 1927, № 7.

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

Hortulus - w literaturze staropolskiej ‘hortulus’ oraz tożsamy znaczeniowo ‘wirydarz’ (od łac. *viridarium*) i ‘dziardyn’ (od franc. *jardin*) to zestawione według uznania wydawcy zbiory modlitw, a także antologie utworów poetyckich różnych autorów. Pojęcie h. czyli ‘ogródek’ jest w terminologii literackiej bliskie kategorii ‘ogrodu’, chociaż w dawnej praktyce pisarskiej ogrodami tytułowano najczęściej niejednorodnie treściowo i artystycznie zbiory poezji jednego autora. W tytułaturze tego rodzaju zbiorów sporadycznie pojawiały się również inne nawiązujące do wzorców klasycznych określenia związane z topiką ogrodu, takie jak ‘wianek’ czy ‘bukiet’ (termin ‘antologia’ zaczął jednak funkcjonować w tej roli dopiero pod koniec XVIII wieku). Wspólną cechą tak nazywanych kompilacji jest ich organizacja, która zazwyczaj ujawnia się w elementach o charakterze metatekstowym: formule tytułowej, przedmowie, delimitacji poszczególnych części i formule końcowej.

H. były w kulturze piśmienniczej polskiego renesansu i baroku zjawiskiem pokrewnym formom rodzajowym bloku *silva rerum*. O ile jednak zbiory sylwiczne, konstruowane według zasady *varietas*, cechowały się wielością, różnością i niewspółmiernością elementów, to w przypadku h.-ogrodów możliwe było wskazanie pewnego selekcyjnego obrębu, wynikającego ze świadomego planu twórcy-kompilatora. W wymiarze semantycznym i kulturowym postrzeganie przez autorów opozycji między tymi literackimi kategoriami znajdowało odwzorowanie w różnicach między dziko rosnącym ‘lasem’ i ‘ogrodem’, który ma charakter zamknięty i jest uprawiany.

Konwencja dawnych h. jest związana z sięgającą starożytności tradycją antologii lub florilegiów, czyli zbiorów drobnych utworów poetyckich, głównie epigramatów, nazywanych ‘bukietami kwiatów’ lub ‘wieńcami’. Pierwszym znanym twórcą

zbioru tego typu był grecki poeta Meleager z Gadary, który ok. 60 roku p.n.e. ułożył *Wieniec* (Στέφανος), zawierający utwory własne oraz czterdziestu siedmiu poetów okresu klasycznego i hellenistycznego, m.in. Safony, Kallimacha z Cyreny, Symonidesa z Keos i Antypatra z Sydonu. Kolejny zbiór poezji greckiej, nazwany równocześnie 'wieńcem' i 'antologią' (ἀνθολογία), stworzył w czasach Trajana Filip z Tessalonik, dodając do kolekcji Meleagra epigramy trzynastu poetów z okresu od Sulii do Kaliguli. Z późniejszych kompilacji wskazać należy *Pierścień* (Κύκλος) Agatiasza Scholastyka, bizantyjskiego poety z VI wieku n.e., zawierający utwory znane z poprzednich antologii oraz epigramy autorów późniejszych, w tym około stu samego Agatiasza. W okolicach roku 900 w Konstantynopolu pracę nad antologią obejmującą wcześniejsze zbiory, gromadzącą blisko cztery tysiące epigramów trzystu dwudziestu poetów greckich z różnych epok, rozpoczął Konstantyn Kefalas. Dzieło to zostało ukończone u schyłku X wieku przez jego nieznanego następcę (lub następców) i jest znane jako *Antologia Palatyńska*, od miejsca odkrycia jego manuskryptu na początku XVII wieku – Biblioteki Palatyńskiej w Heidelbergu. Wcześniej czytana w nowożytnej Europie była tzw. *Antologia Planudejska*, ułożona na przełomie XIII i XIV wieku przez bizantyjskiego teologa i humanistę Maksymusa Planudesza. Zbiór ten, ogłoszony drukiem w 1494 roku we Florencji, jest mniejszy od palatyńskiego, ale oprócz wielu znanych z niego utworów zawiera również blisko 400 epigramatów, które się w nim nie pojawiają.

Na gruncie literatury polskiej określenia związane z topiką ogrodową pojawiają się w tytulaturze druków kompilacyjnych od początków wieku XVI. Pierwsze zbiory tego rodzaju mają charakter modlitewno-dewocyjny. Najbardziej znanym z nich jest wydany w 1513 roku i

będący jedną z pierwszą książek wydrukowanych w języku polskim *Hortulus animae – Raj duszny*, czyli dokonany przez Biernata z Lublina przekład bardzo popularnego w Europie późnośredniowiecznego modlitewnika.

W roku 1583 dominikanin Antonin z Przemyśla opublikował swoje tłumaczenie zbioru modlitw Ludwika z Granady, zatytułowane *Różaniec, pospolicie Różany Wianek Naświętszej Panny Maryjej Matki Bożej*. Rozszerzył on w nim konwencjonalne pojmowanie kategorii 'h.', wprowadzając nawiązujące do tradycji biblijnej rozumienie ogrodu-winnicy jako symbolu dającego duszy możliwość kontemplacji Boga.

Nowy rodzaj kompilacyjnego modlitewnika stworzył Stanisław Grochowski w wydanym w 1607 roku *Wirydarzu, abo Kwiatkach rymów duchownych o Dziecięciu P. Jezusie na chwalebne narodzenie jego*, zawierającym polskie przekłady nowołacińskich wierszy jezuita Jakuba Pontanusa. Zbiór ten stał się w rodzimej poezji wzorem stylu słodkiego i wytwornego, rozpoczynając zarazem barokowy etap w rozwoju liryki bożonarodzeniowej. Dzieło Grochowskiego ma charakter synkretyczny i można dostrzec w nim nawiązania zarówno do twórczości Jana Kochanowskiego, jak i hymnów średniowiecznych.

Przykładem późnobarokowej liryki dewocyjnej jest ogłoszony w 1681 roku *Ogród Panieński pod sznur Pisma świętego, doktorów kościelnych, kaznodziejów prawowiernych wymierzony* Wespazjana Kochowskiego. Zbiór składający się z tysiąca sześciuset dystychów, cztero- i sześciowierszy jest wzorcowym przykładem sztuki konstrukcji doby baroku. Tytułowy ogród dzieli się w nim na szesnaście kwater, z których każda zawiera sto kwiatów-wierszy, rozwijających inną metaforę maryjną, zaczerpniętą z *Pisma świętego* i pism kościelnych.

Obecność konwencji antologii-ogrodu równolegle można zaobserwować w obrębie literatury świeckiej. Pierwszym przy-

kładem jej zastosowania jest wydany w 1562 roku zbiór epigramatów *Żwierzyniec, w którym rozmaitych stanów ludzi, zwierząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są własnie wypisane* Mikołaja Reja. Pojawiający się w tytule dzieła *zwierzyniec*, nawiązujący do formuły tytułowej sylw, określa tę kompilację jako miejsce pośrednie między literackim 'lasem' a 'ogrodem'. Dostrzegalne są w *Żwierzyńcu* cechy obu kategorii – sylwiczna zasada *varietas* w doborze tematyki utworów oraz typowe dla hortulusa elementy nadające zbiorowi spójny charakter: kompozycja zamknięta, podział na części jednolite pod względem tematycznym i unifikacja epigramów do formy ośmiowersowej.

W 1599 roku zbiór „statecznych przykładów”, czyli wierszy, wypisów z kronik i anegdot historycznych wydał Bartosz Paprocki jako *Ogród królewski*. W dziele tym nadrzędną rolę w stosunku do zawartości ma jego tendencja dydaktyczna, czyli utrwalanie w Polakach cnót obywatelskich. Rozumienie konwencji ogrodu jest u Paprockiego użytkowe, a nieformalne: pisarz-ogrodnik to siewca, dzięki któremu wzrasta różnorodny plon, służący realizacji celu utworu.

Kolejną po *Żwierzyńcu* kompilacją łączącą charakter sylwy i hortulusa jest *Ogród, ale nie plewiony; brog, ale co snop to inszego zboża; kram rozlicznego gatunku* Wacława Potockiego. Zasadniczą redakcję zbioru wierszy z różnych lat poeta ukończył w roku 1691, dopisując później kolejne utwory. Olbrzymia, licząca ponad tysiąc osiemset tekstów kolekcja, zgodnie z tytułem i klasyfikacją samego Potockiego obejmuje różne gatunki, m.in. dialogi, anegdoty fabularne, moralitety i frazski. *Ogród nie plewiony* jest swego rodzaju podsumowaniem twórczości poetyckiej z katolickiego okresu w biografii autora. Określająca porządek dzieła zasada *varietas* przejawia się przede wszystkim w różnorodności podjętych w utworach tematów i mnogości form wypowiedzi.

Najbliższą charakterem kompilacjom klasycznym realizację konwencji staropolskiego h. stanowi *Wirydarz poetycki* Jakuba Teodora Trembeckiego, uważany za najważniejszą historyczną antologię poezji polskiej XVII wieku. Ukończony w 1675 roku zbiór był efektem trwającej kilkanaście lat pracy, prawdopodobnie rozpoczętej jeszcze przez ojca autora. Obejmuje ponad tysiąc polskich i łacińskich utworów poetyckich różnych twórców, m.in. Daniela Nieborowskiego, Samuela Przyppkowskiego, Wacława Potockiego, Jana Andrzeja i Zbigniewa Morsztynów, a także wiersze własne Trembeckiego oraz wiele tekstów anonimowych. Autor *Wirydarza* nadał dziełu przejrzysty i uporządkowany układ kompozycyjny, a także sklasyfikował poszczególne obecne w nim gatunki, wprowadzając własną hierarchię „kwiatów w ogrodzie”.

Bibliografia: S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku sylwa*, [w:] też, *Wokół teatru i literatury (studia i szkice)*, Warszawa 1970, s. 182-202; M. Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” R. LXVI: 1975, z. 3, s. 3-38; J. Maleszyńska, *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*, „Pamiętnik Literacki” R. LXXV: 1984, z. 1, s. 3-32; *Antologia polatyńska*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1992; Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 2002; G. Gazda, M. Gołąb (red.), *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury*, Kraków 2008 oraz przekład angielski: G. Gazda, M. Gołąb (ed.), *Space of a Garden – Space of Culture*, Cambridge 2008; J. Krauze-Karpińska, *„Wirydarz poetycki” Jakuba Teodora Trembeckiego. Studium filologiczne*, Warszawa 2009.

Marcin Bauer

Powieść egzystencjalistyczna (ang. *existential(ist) novel*, niem. *existentialistische Roman*, franc. *le roman existential*) – dwudziestowieczna odmiana powieści psychologicznej o podstawach światopoglądowych; odwołujących się do filozofii egzystencjalnej (i w tym sensie wariant powieści z tezą). Zależność od twierdzeń filozoficznych wpłynęła z jednej strony na rozluźnienie jej kompozycji i nadwątlenie fabuły na korzyść elementów dyskursywnych (oraz rezygnację z wszechwiedzy), z drugiej – dookreślenie tematyczne. P.e. traktuje o absurdzie bytu, o specyficznie rozumianej egzystencji, wolności i (nie)autentyczności. Jest zapisem ludzkiego doświadczenia nicości, obcości, nudy, trwogi, rozpacz i „bólu życia”. Świat przedstawiony w p.e. jest niewyjaśnialny i niejednoznaczny, a współtworzący go bohater to skomplikowana postać „w procesie”. Często bywa nim intelektualista, niezakorzeniony i bez celu w życiu (Anna Grzegorzczak przywołuje, odnosząc się tu do Zygmunta Baumana, figurę „gracza”).

Jak wiadomo, związki literatury z filozofią mogą sprowadzać się do trzech typów zjawisk: „przesunięcia” tekstu filozoficznego w obręb literatury (*casus* dialogów Platona; teza Jacquesa Derridy, by odczytywać teksty filozoficzne jako literackie); filozoficzna interpretacja tekstu literackiego czy potraktowanie filozofii jako kontekstu dla literatury; tworzenie beletrystyki w oparciu o tezy filozoficzne. P.e. to przypadek trzeci; koncepcję tę wywieść można z tradycji oświeceniowych powiastek filozoficznych wykładających w zbeletryzowanej formie określone idee, np. Voltaire’a – *Kandyd*, *Prostaczek* i Diderota – *Kubuś fatalista*. Pisarze-egzystencjaliści nie koncentrowali się zresztą wyłącznie na powieści; uprawiali również inne gatunki prozy (np. nowela, opowiadanie, *journal intime*) oraz dramat.

W filozofii termin „egzystencjalizm” pojawił się w połowie lat 20. XX w., a do powszechnego użytku wszedł po II wojnie

światowej (w odniesieniu do filozofii Jeana-Paula Sartre’a i Simone de Beauvoir zaczął go używać Gabriel Marcel). Wyrasta z filozofii życia (*Lebensphilosophie*). Objął typ twierdzeń na tyle ogólnych, że trudno w zasadzie zebrać te charakterystyczne wyłącznie dla niego; niektórzy odmawiają mu charakteru systemowego, rozumiejąc raczej jako sposób interpretacji świata. Leszek Kołakowski wskazywał, że egzystencjalizm może być rozumiany jako program ontologiczny, antropologia filozoficzna, krytyka społeczna i orientacja moralna (i wszystkie te aspekty aktualizowane są w literaturze nim zainspirowanej). O egzystencjalizmie mówiło się dwojako: nie tylko w terminach zjawiska filozoficznego, ale i zjawisk społecznych – *pewnej mody, bohemicznego fermentu, stylu życia rozpowszechnionego np. we Francji lat czterdziestych, Polsce lat sześćdziesiątych* (Paweł Mróz). Za egzystencjalistów uważali się m. in. Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir i Maurice Merleau-Ponty; zaś ani Martin Heidegger, ani powszechnie kojarzony z tym nurtem filozoficznym Albert Camus nie godzili się na taką etykietkę.

Choć egzystencjalizm nie jest spójnym kierunkiem filozoficznym, a termin ten można odnosić do różnych zjawisk, na ogół stosuje się go do działalności filozoficznej rozwijanej w Europie, w latach 40. i 50. XX w. Wyprowadza się ją z etycznego woluntaryzmu (Søren Kierkegaard, Fryderyk Nietzsche) oraz fenomenologii Edmunda Husserla. Dla modelu etycznego negatywnym punktem odniesienia stały się kantowskie uniwersalne i racjonalne normy moralne o transcendentnej podstawie („prawo moralne”). Kierkegaard i Nietzsche odrzucili etyczną obiektywność, uznając, że nie ma moralności powszechnej; Kierkegaard sugerował, że moralności należy szukać w sobie i nawoływał do przyjęcia postawy ironicznej; Nietzsche wykazał różnorodność moralnych systemów, które antropologicznie można wy-

prowadzić z dwóch modeli: „moralności panów” i „moralności niewolników”. Model fenomenologiczny ma za prekursora Husserla; w pismach egzystencjalistów powróci postulat redukcji fenomenologicznej – *epoché*, np. w *Mdłościach* (*La Nausée*, 1938) Sartre’a: wzięcia w nawias przyjętej wiedzy, by móc obcować z przedmiotem bez uprzedzeń. Fenomenologiczne korzenie ma również egzystencjalistyczna koncepcja czasu czy człowieka jako bytu „rzucanego w świat”, jak to ujmował Heidegger. Można również podzielić egzystencjalizm na teistyczny – katolicki (m. in. Gabriel Marcel i jego *Homo viator*, 1945) i ateistyczny (Heidegger, Sartre, Camus, Merleau-Ponty, Karl Jaspers – być może twórca terminu ‘egzystencjalizm’), w myśl którego Bóg jest bytem niemożliwym i sprzecznym logicznie; *Milczenie to Bóg. Nieobecność to Bóg. Bóg to samotność ludzi* – pisał w dramacie *Diabeł i pan Bóg* (*Le Diable et le Bon Dieu*, 1951) Sartre.

Filozofia egzystencjalna znalazła w literaturze podatny grunt, co wywodzić można z „psychologiczności” egzystencjalizmu, który – jak sformułował to celnie w *Smutku tropików* Claude Levi-Strauss – był *wyniesieniem trosk osobistych do godności problemów filozoficznych* (powstała zresztą np. egzystencjalistyczna gałąź psychoanalizy – Daseinanalyse). Relacja literatura-filozofia egzystencji jest obustronna – filozofowie chętnie posługiwali się przykładami literackimi lub motywami/postaciami eksploatowanymi w beletrystyce. Camus uczynił Syzyfa (*Mit Syzyfa, Le Mythe de Sisyphe*, 1942) przedstawicielem kondycji człowieka; tworząc typologię modeli życia Kierkegaard w *Albo albo* wybrał za przykład stadium estetycznego (podążania za zasadą przyjemności) Don Juana; Alberto Moravia w *Uwadze* odnosi się do historii Edypa; to postaci, które stanęły w obliczu wyboru indywidualnej wolności/postulatu wobec prawa boskiego i/lub prawa natury. Z drugiej strony charakterystyczna dla

filozofii egzystencji koncentracja na absurdzie bytu, alienacji człowieka, lęku, samotności, trosce i trudnym spotkaniu z Innym to nośne tematy literackie (stąd tendencja do określania mianem egzystencjalistycznych tekstów napisanych jeszcze przed sformulowaniem pierwszych tez tej filozofii, chociaż przekonanie o absurdalności bytu uwarunkowane jest historycznie – twórczość Sartre’a i Camusa naznaczona jest przecież doświadczeniem wojny i świadomością Holokaustu). Z drugiej strony (na co wskazuje Stefan Morawski), egzystencjaliści wprowadzili w obieg wiele pojęć-kluczy, pozbawionych ogólnie filozoficznych odniesień. Egzystencjalizm był nie tylko sposobem uprawiania filozofii, ale też stylem bycia i modą. Swoistym manifestem literackim kierunku był tom Sartre’a *Qu’est-ce que la littérature?* (1947; po polsku wydany pt. *Czym jest literatura?* w 1968 r.).

Podstawowe pytanie, na które należy zatem odpowiedzieć, brzmi następująco: czy p.e. to wyłącznie powieść pisana przez filozofów, lub służąca propagowaniu tez filozofii egzystencji? Odpowiedź twierdząca, choć przecież nieprawdziwa, zawęzi listę powieściopisarzy egzystencjalistycznych w zasadzie do kilku osób: m. in. Jeana-Paula Sartre’a (Nagroda Nobla w 1964, której nie przyjął) jako autora *Mdłości*, tomu opowiadań *Mur* (*Le Mur*, 1939) i trylogii *Drogi wolności* (*Les chemins de la liberté*, 1945-1949), Alberta Camusa – *Obcy* (*L’Étranger*, 1942) *Dżuma* (*La Peste*, 1947) *Upadek* (*La Chute*, 1956) i Simone de Beauvoir – *Mandaryni* (*Le mandarin*, 1954). Łączyły ich więzy towarzyskie – należeli do grupy redakcyjnej pisma „Les Temps Modernes”, spotykali się w kawiarniach Aux Deux Magots i Flore. O ile klasyfikowanie Sartre’a jako pisarza egzystencjalistycznego nie budzi żadnych wątpliwości („skazany na wolność” bohater *Drogi wolności* Mateusz Delerue pod wpływem wydarzeń wojennych popada w rozpacz – tom III trylogii zatytułowany jest

La mort dans l'âme – aby zginąć w poszukiwaniu sensu istnienia), o tyle nazwiska Camusa (Nagroda Nobla w 1957 r.) i de Beauvoir trzeba opatrzyć komentarzem. Autor *Obcego* nie chciał się z tym nurtem utożsamiać; nie był filozofem, tylko pisarzem i eseistą. De Beauvoir wprawdzie egzystencjalistką była (dość wspomnieć np. jej egzystencjalne, a nie esencjonalne stanowisko w kwestii płci), ale jej powieść *Mandaryni*, wbrew temu, co piszą na ten temat niektórzy teoretycy, jest nie tyle p.e. (choć oczywiście pewne sformułowania można za takie uznać; temat również: jest nim relatywizm moralny), co p.e. Mandaryni to środowiskowa powieść z kluczem bogata w wątki autobiograficzne. Wieloletnia partnerka Sartre'a inspirowała się realnymi postaciami – w Robercie Dubreuilhu sporo jest z Sartre'a, w jego żonie Annie Simone odmalowała siebie, Henri Perron to Albert Camus, a Lewis Bogan to literacki odpowiednik Nelsona Algrena, któremu de Beauvoir dedykowała powieść. Niektórzy niesłusznie za cezurę literackiego egzystencjalizmu przyjmują rok 1960, w którym Sartre opublikował *Krytykę dialektycznego rozumu* (*Critique de la raison dialectique*), mającą stanowić syntezę egzystencjalizmu z marksizmem. Od tamtego czasu zresztą dominujące miejsce we francuskim polu literackim zajęli pisarze pokolenia Nouveau Roman (m.in. in. Claude Simon, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jean Cau – podobnie jak i twórcy teatru absurdu – Samuel Beckett i Eugène Ionesco), nieodlegli przecież w świecie swoich powieści i dramatów od idei egzystencjalizmu, które i dzisiaj w literaturze francuskiej znaczą wiele.

Wielokrotnie podkreśla się związki z egzystencjalizmem włoskiego pisarza Alberta Moravii; miałyby poprzedzić Camusa i Sartre'a (których zresztą znał osobiście), wykładając tezy filozofii egzystencji nie jako egzemplifikację konkretnych problemów filozoficznych, lecz niejako „intuicyj-

nie”. Henryk Bereza uznawał *Rzymiankę* za popularną wersję *Upadku* Camusa (napisaną o dekadę wcześniej). Józef Heistein przytacza następującą anegdotę: kiedy w 1948 roku Moravia przyjechał do Paryża, Jean Paulhan zapytał, czy przybył na spotkanie ze swoimi uczniami egzystencjalistami. Zwraca jednak uwagę, że Moravia był raczej skłonny poszukiwać źródeł tematów podejmowanych przez Sartre'a czy Camusa w literaturze wcześniejszej, np. *Braciach Karamazow* Dostojewskiego. Nie zmienia to faktu, że *Nuda* ma wiele wspólnego z *Mdłościami* Sartre'a, choć Moravię bardziej interesowały literacko seks i różnice klasowe – to proza spod znaku Marksa i Freuda, co bardzo wyraźnie widać np. w penetrującej relacji dorastającego syna z matką powieści *Agostino*. Ale w rozmowie z Alainem Elkannem (polski przekład Haliny Kralowej: „Życie Alberta Moravii”) Moravia mówi: zarówno nuda opisana w powieści pod takim właśnie tytułem, jak i obojętność w „Obojętnych” są oznaką owego lęku przed życiem, który, jestem przekonany, tkwi u podstaw nurtu egzystencjalistycznego, do którego, jak wiesz, należę ja sam, i z którego, moim zdaniem wywodzi się w dużym stopniu powieść współczesna”.

„Egzystencjalistyczność” powieści można też potraktować inaczej – jako aspekt wobec niej zewnętrzny, wynikający z odpowiednio ukierunkowanego filozoficznie sposobu analizy i interpretacji. W takim rozumieniu „p.e.” staje się – w pewnym sensie oczywiście – kategorią ponadhistoryczną. Jako prekursorskie wobec egzystencjalizmu wymienia się już dziewiętnastowieczne powieści. *Bracia Karamazow* i *Biesy* Fiodora Dostojewskiego (Iwan Karamazow staje przed dylematem: jak funkcjonować w obliczu nieistnienia Boga? Kiryłow z *Biesów* popełnia absurdalne samobójstwo bo nie ma innego sposobu na osiągnięcie wolności w pozbawionym sensu świecie; analizując ten przypadek, Camus pisze: *Jeśli Bóg nie istnieje, Kiryłow*

musi zabić), a także *Wspomnienia z domu umartwych*. Śmierć Iwana Ilicza Lwa Tołstoja i *Kopistę z Bartleby* Hermana Melville'a. W twórczości dwudziestowiecznej motywów egzystencjalistycznych dopatrywano się m.in. u Franza Kafki, Miguela de Unamuno i Andre Gide'a, a także w *Kuszeniu Zachodu* André Malraux. Z literatury amerykańskiej wskazuje się m.in. na powieści W. Faulknera, J. Dos Passosa, R. Wrighta, P. Bowlesa (*notabene* tłumacza Sartre'a na angielski), następnie na *Niewidzialnego człowieka* Ralpha Ellisona i *Herzoga* Saula Bellowa oraz prozę J. Baldwin, za specyficznie amerykańską formułą uprawiania egzystencjalizmu można uznać twórczość reprezentantów Beat Generation z Jackiem Kerouakiem i Allenem Ginsbergiem. Egzystencjalistycznej interpretacji łatwo poddaje się również np. *Nieznosna lekkość bytu* Milana Kundery. Idee takie znajdziemy również w twórczości szwedzkich pisarzy lat czterdziestych i w filmach Ingmara Bergmana. W Anglii, w kręgu egzystencjalizmu zostały sformułowane interpretacje C. Wilsona (książka-esej *Outsider*, 1956), który stał się chyba w sposób nieoczekiwany ideologiem ruchu artystycznego (bo w literaturze, teatrze i w filmie) Młodych Gniewnych.

W Polsce natomiast prekursorskie wobec egzystencjalistycznych były teksty Bolesława Micińskiego i Witolda Gombrowicza (*Ferdydurke* stawiające pytanie o autentyczność i pokazujące uwikłanie w przyznaną społecznie na mocy konwensu formę). Szukając wątków egzystencjalistycznych w międzywojniu, Stefan Morawski wymienia również *Lad serca* Jerzego Andrzejewskiego, *Pasje błędmierskie* Jarosława Iwaszkiewicza i *Ciszy lasu i Twojej ciszy* Zbigniewa Grabowskiego (dostrzegając jednak, że egzystencjalistyczne są nie tyle te teksty, co ich interpretacja). Z tekstów powojennych wskazuje się na *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego, ale można wymienić i dalsze

jego powieści *Bramy raju*, *Idzie skacząc po górach* i *Miazgę* oraz powieści, wskazując np. na *Sennik współczesny* Tadeusza Konwickiego, odnajdując nawiązania do egzystencjalizmu w prozie lat 1956-1964 - tu chodzi raczej o postawy bohaterów-outsiderów - np. Marka Hłaski, Władysława Terleckiego, Włodzimierza Odojewskiego, Ireneusza Iredyńskiego, Eugeniusza Kabatca - niż inspiracje filozoficzne. Michał Januszkiewicz w książce *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku* analizuje twórczość Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury.

Kluczowe zarówno dla filozofii egzystencjalnej, jak inspirowanej nią literatury jest pojęcie egzystencji, nie rozumianej jednak w sposób potoczny jako „istnienie”, lecz „bycie” właściwe wyłącznie człowiekowi - przeżywane i rozumiane. Już od średniowiecza filozofia przeciwstawia egzystencję esencji (istocie danej rzeczy). Stanowisko egzystencjalistów w tym sporze jest zdecydowanie antyesencjalistyczne. Człowiek jest bowiem bytem przygodnym. W wygłoszonym na paryskiej konferencji 29 października 1945 r. referacie *Egzystencjalizm jest humanizmem* Sartre formułuje koncepcję bytu ludzkiego jako projektu; egzystencja człowieka poprzedza esencję, bo człowiek stwarza się żyjąc - *jest tylko tym, czym siebie uczyni*. W przypadku przedmiotów jest odwrotnie - nóż wykonano jakąś metodą i na określony użytek (akt produkcji poprzedził istnienie). „Egzystencjalista nigdy nie uzna człowieka za coś skończonego, gdyż człowiek zawsze tworzy się na nowo” - pisze Sartre. Nie oznacza to oczywiście, że trzydziestoletni japoński atleta może stać się siedmioletnią balijską tancerką, jak obrazowo przedstawiła to Amelie Rorty. W ujęciu egzystencjalistycznym wolność nie dotyczy bowiem *en soi* (bytu-w-sobie - termin zaczerpnięty od Hegla - któremu przysługuje „bycie czymś” - jak nożowi podawanemu za przykład przez

Sartre'a, bez możliwości refleksji), ale *pour soi* (bytu-dla-siebie, czyli indywidualnej świadomości; świadomości siebie samego).

Koncepcja człowieka „w procesie” nakłada na bohatera powieści egzystencjalistycznej olbrzymią odpowiedzialność; skoro może zawsze *tworzyć się na nowo*, jest wolny; nie ściga go tragiczna przepowiednia (stąd – o czym za chwilę – różnica pomiędzy tragicznością a charakterystycznym dla egzystencjalizmu absurdem). W *Absolutnej wolności bytu ludzkiego* Sartre zwraca uwagę, że stawianie sobie celu oznacza unicestwienie (neantyzację, „nicościowanie”) aktualnej sytuacji człowieka; wolność stanowi więc możliwość zaprzeczania. „Wszelki stan faktyczny, zadowalający lub nie – istnieje tylko dzięki władzy przekreślania, jaką posiada byt dla siebie (...) świadomość ma trwałą możliwość zrywania z własną przeszłością, odrywania się od niej, by móc ją rozważać w świetle niebytu i nadawać jej sens, który ta przeszłość posiada dopiero na mocy projektu nieposiadanego przez nią sensu – pisze, gdzie indziej dodając: Wolność to właśnie owa nicość wewnątrz człowieka, zmuszająca go do tego, by tworzył siebie zamiast być (przeł. J. Piasecka)”. Taką płynną postacią jest bez wątpienia Roquentin z *Mdłości* Sartre'a: „Wszystko, co jeszcze trwało – obce twarze, place, bulwary wzdłuż wielkich rzek – wszystko się unicestwiło. I proszę, moja przeszłość jest teraz tylko wielką dziurą” (przeł. J. Trznadel).

Mdłości zaczynają targać Roquentinem, gdy ukazuje mu się *świat całkiem nagi*. Bohater Sartre'a doświadcza jakby redukcji fenomenologicznej – zawieszenia kategoryzacji zjawisk. Rzeczy nienazwane, nieodróżnione odpowiednią definicją od innych, stają się „nagim” bytem (takim przykładem „niezróżnicowanego bytu” jest doświadczenie przez Roquentina drzewa tracącego swoje wyznaczniki gatunkowe i cechy: Na próżno sobie powtarza-

łem: „To jest korzeń” – nie wynikało z tego nic. Wiedziałem jasno, że nie można przejść od jego funkcji korzenia, pompy ssącej – do tego tu, do tej twardej i zwartej skóry foki (...). Porównany do cieknącej larwy, byt jest. Byt jest w sobie. Byt jest tym, czym jest (...) bezzasadny, przypadkowy, zbędny”. Nie mający sensu, absurdalny. Zanurzony w takim świecie, człowiek nie może wejść z żadnym innym bytem w relację, skazany na istnienie jako monada. Somatyczne doświadczenie nagiego bytu przez Roquentina jest jakby *horror vacui* – przytłoczeniem przedmiotami; istnienie jawi się sartrowskiemu bohaterowi jako nadmiar. Odpowiednikiem sartre'owskich mdłości (czy inaczej: nudności) jest nuda w zatytułowanej tak powieści Moravii – marazm, obojętność, niemożność zaangażowania się. „Poczucie nudy rodzi się we mnie z pocucia absurdu rzeczywistości, która (...) nie chce lub nie jest w stanie przekonać mnie o swym prawdziwym istnieniu” – zwierza się Dino, główny bohater *Nudy*. I dodaje: „nuda (...) nie jest niczym innym jak brakiem komunikacji i nieumiejętnością jego przezwyciężenia”. W interpretacji Moravii nuda jest brakiem więzi z przedmiotami. Dino cierpi na tę przypadłość od dzieciństwa; nudzi go *poczucie nasycenia i pustki* (fakt, że dorastał w arystokratycznej rodzinie, mówi co nieco o ideologicznej wymowie powieści). Z nudy wytrąca Dina dopiero gwałtowna zazdrość o kobietę, która postanawia go porzucić; w zasadzie: niemożność dokonania wyboru.

Definiując p.e., trzeba odróżnić pojęcia tragizmu i absurdu, przez niektórych mylnie traktowane jako synonimy. Tragizm zakłada istnienie transcendencji; implikuje wzniosłość. Absurd wiąże się z chaosem, podkreśla ludzką nędzę. Kategoria tragiczności obowiązuje w świecie rządzonej przez *ananke* – konieczność, podczas gdy w powieści egzystencjalistycznej podkreślana jest wolność bez odpowiedzialności (innej niż przed samym sobą) lub wobec

milczącego Boga. Przede wszystkim – tragizm to pozór wolności, który nagle odsłania, że jest pozorem. Absurd natomiast stanowi rozpoznanie, że wolność jest nieograniczona, ale nie ma żadnego spójnego systemu odniesienia (dlatego kunderowska „lekkość bytu” jest „nieznośna”). Dobrym przykładem jest porównanie historii Edypa z *Uwagą* Moravii, dla której tekst Sofoklesa jest intertekstem („podobnie, jak Edyp ponosił winę za zarazę w Tebach, tak samo ja ponoszę winę za zepsucie mojej rodziny” – konstatuje główny bohater). W *Poetyce* Arystoteles objaśnia *hamartię* (winę tragiczną) jako błędną ocenę własnej sytuacji przez bohatera, która prowadzi do zawikłania i katastrofy. Postać (np. właśnie król Edyp czy jego odpowiednik w *Homo faber* Maxa Frischa) obarczona zostaje winą za czyn, którego nie jest świadoma. W *Uwagach* również można mówić o nieświadomości, tyle tylko, że wyprowadzona została z psychoanalizy – jako mechanizm wyparcia. Ożeniony z Corą, córką praczki, „Edyp” Moravii „nie zauważa”, że jego żona jest prostytutką. Nie można tu mówić o ironii losu, tym bardziej, że – jak wiadomo – umiejscowienie kategorii „losu” w obrębie filozofii egzystencjalnej byłoby dyskusyjne. Podobnie morderstwo, jakiego dopuszcza się Meursault w *Obcym* jest przypadkowe, bezsensowne, nie ma nic wspólnego z uwznioślającymi zbrodniami tragicznymi czy romantycznymi.

Dojrzałą postawą wobec uświadomionej wolności jest autentyczność, wyjście poza „się”; trudne, bo strach przed odpowiedzialnością może prowadzić do *jałszywej wiary* (termin Sartre’a: *mauvaise foi*, „samookłamywanie się”) – czyli zwolnienia z odpowiedzialności za siebie i przetrzucenia jej np. na Boga. Ale nie tylko, bo za „złą wiarę” można uznać też gombrowiczowską ucieczkę w formę (*był-dla-innego* – sartrowskie *l'être pour autrui*). Reifikacją ludzkiej egzystencji, próbą nadania jej skończonej postaci, bywa rola

społeczna. Sartre przedstawia to zagadnienie na przykładzie zawodu kelnera i aktorskiej przesady w odgrywaniu roli („Kelner z kawiarni gra ze swą istotą, by móc ją urzeczywistnić”); ten motyw powróci pod nazwą „fasady” w *Człowieku w teatrze życia codziennego* Ervinga Goffmana (niezwiązanego z egzystencjalizmem). W *Mdłościach* Sartre’a Roquentin snuje refleksję na temat ludzi-automatów: „Spędzili życie w skostnieniu i półśnie, ożenili się pośpiesznie, z niecierpliwości, i zrobili dzieci z przypadku. Spotykali innych ludzi w kawiarniach, na weselach, na pogrzebach. Od czasu do czasu, wzięci w obroty, szamotali się, nie rozumiejąc, co się z nimi dzieje (...) Teraz zaczynają grać rolę automatów”. W *Mandarynach* Simone de Beauvoir „zła wiara” kieruje Paulą, która nie chce dostrzec, że utraciła miłość Henriego i żyje przeszłością, zastępną rolę, jaką przed laty wobec niego przyjęła. W pułapkę nieautentyczności wpadł też Jean Baptiste Clamence z *Upadku* Camusa – popularny i bogaty adwokat, cieszący się szacunkiem społecznym i zainteresowaniem kobiet. Z równowagi wytrąca go moment o charakterze autorozpoznania – nie pośpieszył na pomoc tonącej kobiecie, która rzuca się z mostu. Camus naszkicował swojego bohatera ironicznie, czego nie zauważył Jarosław Iwaszkiewicz, polemizując z nim opowiadaniem *Wzlot* (oba teksty ukazały się w Polsce w 1957 r.). Bohater *Wzlotu*, rocznik 1932, opowiada o traumatycznych wojennych doświadczeniach, które go trwale naznaczyły. Intencją Iwaszkiewicza było zaakcentowanie sztuczności dylematów camusowskiego bohatera („powieść ta poruszała zagadnienia ważne dla nas wszystkich nie w ten sposób, jaki mi się wydawał w owym momencie właściwym” – pisał o *Upadku*). Zagadnienie „złej wiary” to temat przewodni *Dróg wolności* Sartre’a (1945–49; *Wiek męski*, *Zwłoka*, *Rozpacz*), nazywanych „sartre’owską komedią ludzką”. Ta panoramiczna powieść przedstawia na kilku

przykładach konieczność wyboru, w obliczu której nieustannie staje człowiek. Np. Mateusz Delarue – profesor filozofii – interpretuje wolność jako nienależenie do nikogo (dlatego zmusza kochankę – Marcelle – do aborcji). „On był wolny, wolny w każdym calu, wolno mu było zostać bydlęciem albo maszyną, wolno mu się na coś zgodzić, wolno mu coś odrzucić” – pisze Sartre.

Bohaterem p.e. jest intelektualista o skłonności do autorefleksji (a nie osoba, która kieruje się emocjami). Np. Jean Baptiste Clamence z *Upadku* Camusa jest adwokatem; dlatego monolog wypowiedziany jest zretoryzowany (skomplikowana składnia, czas zaprzeszczyły, egzemplifikacje, wykrzyknienia). Taki model „sądu nad samym sobą” (Clamence mówi o sobie „sędzia pokutnik”) sprzyja wykładowi też filozoficznym. Ale spoglądając na typowego bohatera p.e. z dalszej perspektywy, można zauważyć, że jest to model postaci charakterystyczny dla literatury modernistycznej w ogóle. Richard Sheppard zestawia Roquentina Sartre’a i Meursaulta Camusa m.in. z von Aschenbachem Thomasa Manna (*Śmierć w Wenecji*), Józefem K. Franza Kafki (*Proces*) i profesorem Kienem Eliasa Canettiego (*Auto da fé*), pisząc: „każdy z nich osiągnął coś, co początkowo wydaje się bezpieczną i stabilną tożsamością, poprzez zaniedbanie, wyparcie lub dokonanie gwałtu na tym, co zmienne, spontaniczne, naturalne, nieświadome w nich samych. Wszystko to postaci, które stały się nadmiernie cerebralne, nazbyt pewne siebie i (lub) skonwencjonalizowane, działają wewnątrz iluzji, iż są centaurami w swych smoczyczych światach. W konsekwencji, wszyscy zostają poniżeni” (przeł. P. Wawrzyszko). Rzeczywiście, bohaterowie powieści egzystencjalistycznych nie skłaniają do optymizmu; w szkicu *Egzystencjalizm jest humanizmem* Sartre pisał o recepcji tej odmiany gatunkowej: „Zarzucano nam (...) podkreślanie ludzkiej hańby, ukazywanie

głównie brudu, wypaczeń, słabości, a niedocenienie piękna i radości życia, pomijanie jasnej strony natury ludzkiej. (...) utożsamia się z egzystencjalizmem brzydotę. Stąd też twierdzenia, że jesteśmy naturalistami”.

Ważnym elementem p.e. jest refleksja estetyczna, pytanie o wolność kreacji artystycznej i etyczne zobowiązania literatury. Relacja pomiędzy sztuką i rzeczywistością oglądana jest przez pryzmat zagadnienia odpowiedniości formy. Uwięziony w ogarniętym epidemią mieście bohater *Dżumy* Camusa to niedoszły literat do pracujący jedyne zdanie z powieści, której nie napisze; można dopatrywać się w tej decyzji pytania o sposób pisania (p) o Zagładzie. W *Upadku* Camusa adwokat ukrywa arcydzieło holenderskiego mistrza, stawiając zarazem pytanie o powinności sztuki wobec przemocy i absurdu. Częstym motywem jest kryzys opowiadania; w *Nudzie* Moravii dopada on malarza; w *Mdłościach* – Roquentina, który postanawia nie pisać już swojej książki. Decyzja Roquentina, który rezygnuje z pisania biografii markiza de Rollebon, nie wynika wyłącznie z nieoczywistości tej postaci (markiz to i bohater, i oszust), ale jest prostą konsekwencją przyjętej w filozofii egzystencji koncepcji człowieka – jeśli rozumiany jest on jako „projekt”, jeśli każde wybiegnięcie w przyszłość oznacza unicestwienie przeszłości, czy biografia jest w ogóle możliwa? „W jaki sposób ja, nie mając dość sił, by zachować swoją własną przeszłość, mógłbym żywić nadzieję, że odkryję przeszłość cudzą?” – pyta Roquentin (przeł. J. Trznadel). Uświadamia sobie także, że każda próba spisania faktów jest interpretacją („trzeba jednak dokonać wyboru: żyć albo opowiadać”). Teoretyczne rozważania Roquentina znajdują odzwierciedlenie w konstrukcji powieści Sartre’a – rozluźnienie kompozycji i ucieczka w dygresje kosztem zdarzeniowości i koncentracji na anegdocie rozgrywa się jakby wbrew konstatacji

Roquentina, że *przygody są w książkach*, a nie w chaotycznym i niepodporządkowanym żadnemu nadrzędnemu celowi życiu. Nieufnie traktowana jest również forma dziennika – sprzyjająca autokreacji („byt-dla-innych”). W *Uwadze* Moravii czytelnik nieustannie staje w obliczu zawieszenia paktu faktograficznego – nie wiadomo, co istotnie zaszło, a co narrator wymyślił na potrzeby spisywanych wspomnień; w zakończeniu powieści zostaje zresztą wypowiedziane zdanie: „Wśród stosunków realnego świata żaden stosunek nie jest tak realny, jak stosunek pomiędzy pisarzem a jego postaciami”. Dla Gombrowicza z kolei kluczowe staje się zagadnienie formy – również w kontekście autotematycznym. W *Ferdydurke* apeluje do pisarzy: „starajcie się przezwyciężyć formę, wyzwolić się z formy. Prześtańcie utożsamiać się z tym, co was określa. Wy, artyści, spróbujcie uchylić się wszelkiemu swemu wyrazowi. Nie ufajcie własnym słowom”. P.e. ze swoimi skłonnościami do autotematyzmu i kryzysem podmiotowości poprzedziła Nouveau Roman (nazywaną zresztą przez niektórych „post-sartre’owską”), a także te formy narracyjne, które w kreacji podmiotowości posługują się syllepsą (w takim znaczeniu, jakie nadał jej Ryszard Nycz). Przecierała też szlaki powieści postmodernistycznej, a jeśli zdefiniujemy postmodernizm szeroko, można uznać, że go rozpoczęła.

Bibliografia: V. Brombert, *The intellectual hero: studies in the French novel, 1880-1955*, Philadelphia, Lippincott, 1961; C. Brosnan, *Existential fiction*, Gale Group 2000; *Filozofia egzystencjalna*, oprac. L. Kołakowski, K. Pomian, PWN, Warszawa 1965; G. Gazda, hasło *Egzystencjalizm*, [w:] Tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa 2009 wyd. II, s. 129-133; H. Gosk, *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przetomu 1956 roku*, Wydawnictwo UW, Warszawa 1992; A. Grzegorzczak, *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta*

Camusa, Książnica, Katowice 1999; J. Heistein, *Twórczość powieściowa Alberta Moravii*, Ossolineum, Wrocław 1968; M. Janusz-kiewicz, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Wydawnictwo UAM, Poznań 1998; J. Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, KiW, Warszawa 1971; J. Kossak, *U podstaw egzystencjalistycznej koncepcji człowieka*, KiW, Warszawa 1961; J. L. Krakowiak, *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Scholar, Warszawa 2010; H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. O początków do schyłku XX wieku*, PWN, Warszawa 1995 (*Egzystencjalizm i zaangażowanie*, s. 322-328); A. Miś, *Egzystencjalizm*, [w:] Tegoż, *Filozofia współczesna. Główne nurty*, Scholar, Warszawa 2007, s. 88-120; S. Morawski, *Egzystencjalistyczne pojmowanie literatury*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Ossolineum, Wrocław 1993, s. 245-253; S. Morawski, *Estetyka egzystencjalistów czy egzystencjalistyczna*, „*Twórczość*” 1970, nr 5, s. 87-103; S. Morawski, *Wątki egzystencjalistyczne w polskiej prozie lat trzydziestych*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, seria I, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, M. R. Pragłowska, Ossolineum, Wrocław 1972, s. 465-532; P. Mróz, *Drogi nierzeczywistości. Poglądy estetyczne Jean-Paula Sartre’a 1930-1960*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1992; P. Mróz, *Filozofia sztuki w ujęciu egzystencjalizmu*, PWN, Warszawa 1992; P. Mróz, *Poglądy estetyczne w egzystencjalizmie*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 31-64; J. A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm. Dialetyka ludzkiej skończoności. Krytyka nowożytnej i współczesnej myśli egzystencjalistycznej*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007; H. Puszko, „*Być Stendhalem i Spinozą*” *Szkic o filozofii Jean-Paula Sartre’a*,

Scholar, Warszawa 1997; A. O. Rorty, *Characters, Persons, Selves, Individuals*, [w:] *Theory of the Novel. A Historical Approach*, red. M. McKeon, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 2000, s. 537-553; J. P. Sartre, *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Rzyński, P. Małochleb, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007; J. P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. J. Krajewski, MUZA, Warszawa 1998; H. von Stralen, *Choices and conflicts: essays on literature and existentialism*, Bruxelles, 2005; W. Szydlowska, *Egzystencjalizm w kontekstach polskich. Szkic o doświadczeniu, myśleniu i pisaniu powojennym*, Warszawa 1997; M. Warnock, *Egzystencjalizm*, przeł. M. Michowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa; P. V. Zima, *Der gleichgültige Held. Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*, WVT, Stuttgart 2004.

Izabella Adamczewska

Powieść naturalistyczna (ang. *naturalistic novel*, fr. *roman naturaliste*, niem. *naturalistische Roman*) - odmiana historyczna powieści dziewiętnastowiecznej o dominującej funkcji poznawczej, związana z nurtem naturalizmu w literaturze; ogniwo rozwojowe łączące powieść realistyczną z modernistyczną. O jej specyfice decydują: filozofia powieści (światopogląd antymetafizyczny i nasycenie pozytywistycznymi dogmatami naukowymi) wyrażająca się głównie w koncepcji bohatera literackiego (inspiracje przyrodoznawcze i socjologiczne, na które wpłynęły teorie naukowe m.in. Karola Darwina, Augusta Comte'a i Hipolita Taine'a) i jej metodologia (formuła „dokumentu ludzkiego” Edmonda de Goncourta i Emila Zoli; „studium z natury”, postulat obiektywizmu i powieści bezosobistej, „kompozycja naturalna” czyli

dominacja opisów nad fabułą), a także etyka (zacieranie dystansu między narratorem a bohaterem; demokratyzacja bohaterów powieściowych i sprzeciw wobec konwensu; skupienie na postaci z nizin społecznych, nastawienie reformatorskie i wiara w społeczne formowanie człowieka; na ogół krytyka kapitalizmu - stąd późniejsze inklinacje do przenoszenia nazwy gatunkowej na odmiany literatury zaangażowanej). W szerszym znaczeniu - powieści pisarzy i grup literackich nawiązujących do twórczości Emila Zoli (np. francuska grupa populistów Leona Lemmoniera czy Zespół Literacki Przedmieście w Polsce); wszelkie powieści posługujące się estetyką naturalistyczną (fotografizm, drastyczny opis, brutalne sceny, koncentracja na cielesności, fizjologii) - wykorzystujące stylistyczne zdobycze naturalizmu, ale odrzucające jego ideologię (lub wykorzystujące wybrane wątki). Wybiórce żonglowanie elementami postrzeganymi jako związane z tym prądem powoduje, że o naturalistycznych inspiracjach mówi się w odniesieniu do dzieł tak różnych, jak np. *Ziemia obiecana* Władysława Reymonta i *Patuba* Karola Irzykowskiego. Dwudziestowieczne powieści czerpiące z doświadczeń naturalizmu można (za Krysztyną Jakowską) nazywać neonaturalistycznymi; tym bardziej, że ich pokrewieństwo tematyczne z naturalistyczną powieścią dziewiętnastowieczną nie wypływa z tych samych inspiracji filozoficznych; patronują im przecież już nie Taine czy Darwin, lecz - na co wskazywał Donald Pizer - Marks i Freud.

Geneza nazwy tej odmiany gatunkowej wiąże się oczywiście z nazwą nurtu. Termin „naturalizm” w znaczeniu użytym w tym haśle (a nie np. określenie kultu przyrody w literaturze romantycznej) zastosował po raz pierwszy Emil Zola 6 lutego 1865 r. w piśmie „Le Salut Public”. „Naturalizm” to odwołanie do natury, a odrzucenie tego, co nadprzyrodzone. „Nie chodzi już o wymyślanie

jakiejś skomplikowanej historii pełnej dramatycznych nieprawdopodobieństw, która by zadziwiła czytelnika: chodzi wyłącznie o rejestrowanie faktów ludzkich” – wyjaśniał Zola w *Powieści eksperymentalnej* (*Le roman expérimental*, 1880). Warto zwrócić uwagę, że „natura” i „naturalność” nie są tu rozumiane w znaczeniu bliskim „autentyczności” (chyba, że w sensie metody twórczej), a koncepcja Zoli nie jest raczej nawiązaniem do mitu „dobrego dzikusa”. P.n. to szkic z natury (pisarz obserwuje rzeczywistość dokładnie i z ambicjami naukowymi, jak anatom czy przyrodnik; w skrajnych przypadkach postulat ten skłaniał do przeprowadzania badań terenowych; ma na to wpływ również dynamiczny rozwój dziennikarstwa w tym okresie). Zwrot ku rzeczywistości ma tu inne znaczenie, niż w powieści realistycznej; jak pisał Bolesław Prus o naturalizmie: „Nie jest to żaden upadek, ale najwyczajniejsza reakcja przeciw idealizmowi. Co mi z tego, że artysta buduje swój świat z brylantów, kwiatów, regularnych rysów, wiecznie pogodnego nieba, jeżeli w tym świecie ja nie mogę dopatrzeć się otaczającej mnie rzeczywistości”. Jest to również opowieść o (specyficznym pojmowanej, zdeterminowanej biologicznie i ekonomicznie, co idzie w parze, bo dziedziczna jest także nędza) naturze człowieka, czy próba opowiedzenia „historii naturalnej” rodziny. W powieści naturalistycznej prawa natury i mechanizmy ekonomiczne są silniejsze, niż ludzka wola czy intelekt (podkreśla się rolę fizjologii i popędów, przedstawia koncepcję walki o byt, pokazuje człowieka jako istotę egoistyczną, skoncentrowaną na zaspokajaniu własnych potrzeb i kierującą się instynktem samozachowawczym). Naturalizm akcentował amoralność natury i dziejów.

Przyrodnicza orientacja sugeruje, aby wywodzić p.n. z tzw. szkiców fizjologicznych – z reguły miejskich studiów (niekiedy monografii czy quasisłowników, jak *Galeria panien* Aleksandra Niewiarow-

skiego) przedstawiających ludzkie typy i wzorowanych na dziennikarskich formach podawczych. Inspiracje działalnością żurnalistów widać również w przyjętej metodzie pracy, którą Henri Mitterand nazwał „etnograficzną”. Jej komponentami są: praca w terenie, koncentracja na zjawiskach charakterystycznych dla określonych grup społecznych oraz porządkowanie i analizowanie dostrzeżonych zjawisk, co prowadzi do opracowania dokumentacji i dokonania syntezy. Sporządzane „w terenie” notatki są opracowywane literacko. Gabriela Zapolska tak opisywała zbieranie materiałów do *Kaśki Kariatydy*: „Gdzie ja wszędzie nie byłam dla studiów dla niej, zacząwszy od obrzydliwej nory, a skończywszy na prosektorium, ze złodziejami chodziłam do policji na śledztwo robić notatki”. Ideałem staje się powieść-dokument, o walorach naukowych. „Powieść od czasów Balzaka nie ma nic wspólnego z tym, co rozumieci przez nią nasi ojcowie. Powieść współczesną pisze się w oparciu o dokumenty, którymi są relacje albo samo życie – jak historię pisze się w oparciu o dokumenty pisane. Historycy opowiadają przeszłość; powieściopisarze – teraźniejszość” – piszą pod datą 24 października 1864 r. w *Dzienniku* bracia Jules i Edmond Goncourt (przeł. J. Guze). Również Zola wzywa do „rejestrowania faktów ludzkich”, pisarza-naturalistę definiując następująco: „Wyobrażam sobie go chętnie jako anatoma duszy i ciała. Przeprowadza sekcję człowieka, studiuje grę namiętności, bada każde włókno, poddaje analizie cały organizm. Sondując rany ludzkie, nie odczuwa, podobnie jak chirurg, ani wstydu ani wstrętu” (*Dwie definicje powieści*, 1866; cyt. za: G. Robert).

Zależność od pozytywistycznych dogmatów wpłynęła na tematyczne dookreślenie p.n., zdeterminowane konkretnymi naukowymi inspiracjami. Auguste Comte przeniósł idee scjentystyczne na grunt nauk społecznych. Z teorii Charlesa Dar-

wina przeniknęło do literatury pojmowanie życia jako bezwzględnej walki o byt, w której zwycięża silniejszy. Niekiedy teza ta znajduje zastosowanie w odniesieniu do walki klas (Stefan, bohater *Germinala* (1885) Zoli wyciąga z pism Darwina wniosek: „chudzi mieli pożreć tłustych, prężny lud wątłą burżuazję”); we *Wszystko dla pań* Zoli walka o byt ukazana została z kolei na przykładzie handlu – wielki magazyn, odpowiednik dzisiejszych galerii handlowych „wygryza” rodzinne interesy kupieckie. Prawa zaobserwowane w świecie zwierząt przenoszone są też na powieściowych bohaterów. Eugenika zainspirowała pisarzy do rozwijania wątku determinacji genetycznej (przykład takiego genetycznego eksperymentu to połączenie pochodzącej z klasy średniej rodziny Rougonów z niżej sytuowanymi Macquartami w cyklu powieściowym Zoli; na losach bohaterów zaważają również odziedziczone predyspozycje do alkoholizmu; dla przykładu: w *Germinalu* Stefan „obciążony dziedzicznie, potomek pijaków, nie znoślił ani kropli alkoholu, gdyż natychmiast ogarniała go chęć mordu”). Ale nie tylko więzy krwi determinują bohaterów powieści naturalistycznych. Z pism Hipolita Taine’a naturaliści zaczerpnęli przekonanie o zeterminowaniu człowieka trzema czynnikami: plemiennością (rasą), środowiskiem i czasem („momentem historycznym”) (*Historia literatury angielskiej*); ta inspiracja wpłynęła również na rozwój naturalistycznej powieści środowiskowej. Wiara we wpływ środowiska (nie tylko społecznego!) na jednostkę przekładała się na opis. Guy Robert prześledził tę zależność w *Brzuchu Paryża* Zoli; i tak o Majeranie, który wychowuje się w drobiarskim pawilonie Zola pisze tak: „jego policzki, ręce, potężny, o rudym zaroście kark mają delikatną skórę wspianiałych indyczek i krągłość brzucha tłustych gęsi; o oddechu dziewczynki sprzedającej kwiaty: nabrał zapachu dzelsaminy. Była żywym i ciepłym bukietem”.

Bohater p.n. to zatem jednostka zeterminowana środowiskiem i genami (a także ekonomicznie), rządzona przez instynkt, pozbawiona wolnej woli. Sposoby, w jakie fizjologia wpływa na człowieka, Zola poznawał, zaczytując się m.in. w *Fizjologii namiętności* doktora Karola Letourneau, *Traktacie o dziedziczności naturalnej* doktora Prospera Lucasa i *O identyczności stanu marzeń i szaleństwa* doktora Moreau z Tours. Z inspirowanej takimi lekturami wizji człowieka wynika stały repertuar tematów tej odmiany powieściowej. Charles Child Walcutt zaproponował następujący łańcuch komponentów fabularnych powieści naturalistycznej: determinizm – przetrwanie – przemoc – tabu (seks, upośledzenie, czynności fizjologiczne, deprawacja). Postać literacka kształtowana jest jako istota zwierzęca (*la bête humaine*), którą kieruje popęd seksualny, głód i chęć dominacji. Guy Robert z zapisków Zoli do powieści *Zdobycze* wyciąga wniosek, że „Zola stara się zawsze zawrzeć postać w pewnej formule: ‘Arystydes: żądza pieniędzy; Sydonia: żądza dobrobytu; Renata: żądza luksusu i rozkoszy zmysłowej; Maksym: rodzące się apetyty, brak hamulców moralnych’”. Niekiedy „zwierzęcość” człowieka podkreślana jest już na poziomie opisu; o Janku z *Germinala* Zola pisze tak: „Wymyślał jakieś małpie żarty – sam podobny do zwierzęcia, o bezbarwnych włosach, odstających uszach i chudym pyszczku, w którym płonęły małe zielone oczka. Przedwcześnie rozbudzony, zwinny, lecz tępy, przypominał larwę ludzką, bliską wtórnego zezwierzęcenia”. Bracia Goncourt przedstawiają Herminię Lacerieux następująco: „Największym mankamentem jej twarzy była zbyt duża odległość między nosem a ustami. Ta dysproporcja nadawała jakiś nieco małpi charakter dolnej części twarzy”. Bohater *Rozdziobią nas kruki, wrony* Stefana Żeromskiego jest natomiast „podobny do dużej szarej bestii. Nie był to wcale poetyczny szakal, lecz człowiek ubogi, chłop z wioski najbliższej.

Ekspozowanie seksualności powodowało, że naturaliści często oskarżani byli o szerzenie pornografii; *Kaśkę Kariatydę* Gabrieli Zapolskiej współczesny jej dziennikarz nazwał „studiami położniczymi”. Seksualność odgrywa ogromną rolę i w *Pani Bovary* Flauberta, i w *Teresie Raquin* Zoli. Irene Gammel (*Sexualizing power in naturalism*) za Michelem Foucault wywodzi upodobanie pisarzy naturalistycznych do epatowania ekscesem i seksualnością powiązaną z cierpieniem i śmiercią z tradycji libertynizmu markiza de Sade. Wskazuje jednak na istotną różnicę – odrzucenie sade'owskiej wizji seksualności dokonuje się w literaturze naturalistycznej poprzez jej regulację, wpisanie w nią normatywnych standardów. Ci, którzy w powieściach naturalistycznych dopuszczają się seksualnych transgresji, są karani. Droga do naturalistycznej wizji ludzkiej seksualności wiedzie więc nie od de Sade'a, lecz od mu współczesnych, np. Restifa de la Bretonne i jego wizji unormowania profesji francuskich prostytutek. P.n. koncentrują się zresztą częściej na fizjologii kobiecej, niż męskiej. Scena na sali porodowej w *Herminii* braci Goncourt i *Dziejach grzechu* Żeromskiego, podjęcie tematu menstruacji w *Germinalu* Zoli i *Wiernej rzece* Żeromskiego; dewocja traktowana jako kobiecy wariant neurozy; „choroba zwana w języku medycyny (!) „panieńską melancholią” w *Herminii* Goncourtów – takie tematy wiąże się z zainteresowaniem dziewiętnastowiecznymi tekstami popularnonaukowymi pisanymi dla męskiego czytelnika (np. o chorobach wenerycznych kobiet czy histerii). Używając terminu Goncourta, powodują one efekt „naukowej cudowności” (określenie wywiedzione z powieści gotyckiej, na co wskazuje H. Suwała; Edgara Poe również intrygował obłąd, halucynacje, neuroza; również np. w *Teresie Raquin* Zoli pojawia się wątek szaleństwa wywołanego zbrodnią, a odmianą opętania jest też *delirium*

tremens, przedstawiane w naturalistycznych studiach alkoholizmu).

Przekonanie o biologicznej determinacji człowieka spowodowało, że bohatera p.n. określa temperament, a nie charakter. „Wybrałem postacie, nad którymi nerwy i krew panują wszechwładnie, postacie pozabawione wolnej woli, których każdy czyn podyktowany jest nakazem ciała. Teresa i Wawrzyniec to ludzie-bydła, nic więcej” – pisał Zola o bohaterach *Teresy Raquin*. – „Pragnąłem tylko jednego: mając przed sobą silnego mężczyznę i niezaspokojoną kobietę, szukać w nich bestii, widzieć w nich jedynie bestię, wtrącić ich w gwałtowny dramat i notować skrupulatnie uczucia i czyny tych istot. Wykonałem po prostu na dwóch żywych ciałach pracę analityczną, jaką chirurdzy wykonują na trupach”. W powieści Zoli „temperamenty” rozdzielone zostają następująco: Teresa, jako osoba o domieszce krwi algijskiej, jest nerwowa; Kamil od urodzenia był chorowity i słaby, Wawrzyniec natomiast jest sangwinikiem. Herminia Lacerteux z powieści braci Goncourt zdefiniowana jest poprzez zazdrość, zachłanność i despotyzm. Bohaterowie naturalistyczni są więc typami funkcjonalnymi, a nie „charakterami” (ukazywanymi w swoich działaniach).

Zreferowane tu poglądy na temat człowieka i jego miejsca w środowisku (zarówno przyrodniczym, jak i społecznym) charakterystyczne są dla wzorca powieści naturalistycznej wg Zoli. Drugi model postaci o naturalistycznych korzeniach – flaubertowski – wyznacza Emma, która naczytała się sentymentalnych powieści mających dla niej znaczenie „książek zbójcekich”; wpłynęły one na stosunek pani Bovary do świata i jej rojenia wobec mężczyzn. Zarazem, podobnie jak w przypadku postaci Don Kichota (z którym zresztą Emma bywa porównywana), taki typ osobowości jaskrawo odcina ją od środowiska, czyniąc z niej outsiderkę.

Naturalizmowi powieść zawdzięcza również programową demokratyzację bohaterów i uwolnienie ich z rygorów dydaktyzmu. „Występek i cnota są produktami zarówno jak wtriot [kwas siarkowy] i cukier” – pisał Hipolit Taine w *Historii literatury angielskiej*. W innym miejscu nawoływał: „Pozostawiajmy więc na stronie teorie o konstytucjach i ich mechanizmach, o religiach i ich systemach, a usiłujmy widzieć ludzi w warsztatach, w biurach, na polach, ludzi wraz z ich niebem i ziemią, domami i odzieżą, z różnorodną ich uprawą i codziennym posiłkiem”. Bohaterką powieści naturalistycznej może więc być *biedna prostytutka*, dziewczyna z ubogiej chłopskiej rodziny, która po śmierci rodziców przyjeżdża do Paryża, żeby pracować jako pokojówka (*Herminia Lacerteux* braci Goncourt, 1865). „Ta książka przychodzi z ulicy (...) Żyjąc w dziewiętnastym wieku, w epoce powszechnego głosowania, demokracji i liberalizmu, zadaliśmy sobie pytanie, czy tak zwane „niższe sfery” nie mają prawa do powieści, czy lud, ten świat ukryty w cieniu „świata”, ma nadal trwać obłożony interdyktem literatury i dotknięty lekceważeniem pisarzy” – tłumaczą się autorzy *Herminii* w słowie wstępnym (przeł. M. Żurowski). Na kartach powieści naturalistycznych pojawiają się ludzie pracy: dozorca, felczer, pokojówka, a także bohaterowie z półświatka, na przykład prostytutki (choćby w *Nanie Zoli*) czy złodzieje. Wprowadzaniu nowych bohaterów towarzyszy stylistyczne zróżnicowanie języka. Zola zaznajamia czytelnika z argot, czyli miejską gwarą paryskich robotników. Nowością było wprowadzanie tej mowy nie tylko w dialogach, ale i w narracji (choć, zdaniem Pierre’a Bourdieu [*Reguły sztuki*], dystans językowy pomiędzy postaciami a narratorem obali na dobre dopiero L. Céline).

Wartością, która miała odróżniać naturalizm od realizmu, była swoiście rozumiana obiektywność. Dziewiętnasto-

wieczne powieści były – jak je nazywa Michał Głowiński w szkicu *Powieść i autorytety* – „mieszczańskimi traktatami moralnymi” (czy, używając sformułowania Lionela Trilinga, posługiwały się „realizmem moralistycznym”). Sztuka powieści była tyle sztuką opowiadania, co wartościowania. Powieść naturalistyczna miała się zmierzyć z tym problemem za pomocą tzw. narracji bezosobowej (lub bezosobistej: *impersonnalité*; termin Flauberta: powieść bezosobista, *roman impersonnel*). Ideał ten zaczerpnięto z panteizmu Spinozy, zgodnie z którym walka z antropocentryzmem sztuki miała prowadzić do odrzucenia osobistego, ludzkiego punktu widzenia na rzecz „dyktanda przyrody” (co wiązało się z naukowym zapleczem „powieści-dokumentu”). E. Zola pisał o tej metodzie następująco: „Powieściopisarz naturalistyczny usiłuje zniknąć bez śladu za wydarzeniami, które opowiada. Jest ukrytym reżyserem dramatu. Nigdy nie zdradza między wierszami swojej obecności”. Flaubert w jednym z listów ujmował to tak: „Artysta winien być w swym dziele, jak Bóg we wszechświecie, niewidoczny a wszechmocny: żeby się go czuło wszędzie, ale nie widziało nigdy” (przeł. W. Rogowicz, Listy, 1957).

Dokładnie widać tę metodę w *Pani Bovary* G. Flauberta, którą F. Stanzel umieszcza na granicy powieści auktorialnej i personalnej, konkludując, że rzecznik autora (czyli narrator osobowy) schodzi ze sceny, ustępując miejsca postaciom. Brak narratora który autoryzowałby historię i miał wyrobiony na nią pogląd doprowadził Flauberta do procesu. W lutym 1857 roku pisarz stanął przed sądem. Prokurator oskarżył go o niemoralność, deprawowanie czytelników i obrazę tradycyjnych wartości mieszczańskich. Koronnym argumentem była nieobecność w powieści postaci, która reprezentowałaby morale i stanowisko autora. Oskarżyciel mówił: „Kto może skazać tę kobietę w książce? Nikt. Taka jest konkluzja. Nie ma w

książce nikogo, kto by ją mógł skazać. Jeśli sąd znajdzie choćby jedną mądrą osobę, jeśli sąd znajdzie choćby jedną zasadę, na podstawie której cudzołożnica zostałaby napiętnowana, wtedy ja nie mam racji. Jeśli więc w książce nie ma ani jednej osoby, która potrafiłaby zgnać jej kark, jeśli nie ma ani jednej idei, ani jednej linijki, na podstawie której można by ją napiętnować, to tym, który ma rację, jestem ja. Książka jest niemoralna”.

Warto dodać, że narrację „obiektywną” można oceniać w zupełnie inny sposób. W *Regulach sztuki* Pierre Bourdieu uznał ją za sprytny zabieg, pozwalający pisarzom zdystansować się do negatywnie ocenianego społecznie tła powieści. Oceniając program „powieści eksperymentalnej” Zoli pisał, że zmierza on do tego, by „zneutralizować podejrzenia o wulgarność, związane z opisywaniem niskich warstw społecznych, a także podejrzenia co do celów, jakie chciał swoimi powieściami osiągnąć”. Usunięcie się ze sceny narratora auktorialnego porównuje Bourdieu do „spojrzenia klinicznego, wnoszącego między pisarzem a rzeczywistością dystans obiektywizujący, podobny temu, jaki dzieli luminarzy od pacjentów”.

Nazwa „powieści eksperymentalnej” pochodzi od „medycyny eksperymentalnej” Claude’a Bernarda (próbował on zastosować metodę pozytywną Comte’a w medycynie – *Introduction à l’Etude de la Médecine Expérimentale* z 1865 r.). Wprowadzone przez Bernarda rozróżnienie pomiędzy prostą obserwacją a wolnym od uprzedzeń kontrolowanym eksperymentem Zola chciał przenieść na teren literacki. Chodzi o umieszczenie bohatera w takich warunkach, aby wydobyć z niego całą prawdę o jego naturze i pokazać spektrum rządzących nim popędów i instynktów. *Teresa Raquin* (1867) uważana jest za pierwszą manifestację naturalizmu w literaturze. Teoria znalazła odzwierciedlenie w serii *Rougon-Macquartowie*.

Nowatorskie w zakresie techniki powieściowej było stosowanie tzw. kompozycji naturalnej (charakterystyczne dla flaubertowskiego wzorca powieści naturalistycznej). Wynikało ono z konkurencyjnego wobec stosowanego przez dziewiętnastowiecznych realistów podejścia do fabuły – kluczowej dla twórczości np. Balzaka czy Tolstoja, a przez Zolę czy Maupassanta zakwestionowanej. Dodać należy, że sama „fabuła” rozumiana była specyficznie – w powieści dziewiętnastowiecznej oznaczała nic innego, jak ciąg intryg i awantur, których – jako zasłaniających najistotniejszy przedmiot obserwacji – naturaliści się wyrzekali. Odziedziczone po romansie wątki sentymentalne i sensacyjne zastąpiły wydarzenia banalne (świetnym przykładem jest *Piękny dzień* Henry’ego Céarda z 1881 r. – historia dnia, w którym nie dzieje się nic, prócz rezygnacji ze zdrady małżeńskiej). Kosztem inwencji i zaskoczenia czytelnika postawiono na prezentację życia w jego zwyczajności i potoczności. W powieści naturalistycznej (w teorii) nie ma stopniowania napięcia i zazębiania zdarzeń. Ze skalającego *telling* punkt ciężkości przesunięty został na *showing*. Pociągało to za sobą oskarżenia, że powieści naturalistyczne były „źle skomponowane”, stanowiły zbiór luźnych scen.

P.n. wchodziła w interakcje z innymi prądami epoki, zwłaszcza z symbolizmem i impresjonizmem. Nie jest jednolita, można mówić o jej różnych odmianach. Charles Child Walcutt wyróżnia następujące typy powieści naturalistycznej: kliniczna – studium kliniczne choroby i zepsucia; panoramiczna – kiedy determinizm zaprezentowany jest na modelu społeczeństwa, a nie jednostki (jak to się dzieje w studium klinicznym); wycinka rzeczywistości („slice of life”); strumienia świadomości – różni się od wycinka rzeczywistości koncentracją na wnętrzu, a nie zewnątrz; „kronika rozpacz” („chronicle of des-

pair”; główny bohater tej odmiany powieści naturalistycznej ma ciężkie życie i zazwyczaj czeka go wczesna śmierć). Przykładem naturalistycznej powieści klinicznej jest *Herminia Lacerteux* Goncourtów uważana za studium hysterii czy neurozy. Za prototyp powieści „wycinka rzeczywistości” uważa się *Szkółę uczyć* (*Edukację sentymentalną*) G. Flauberta (ale w tej kategorii można umieścić również powieści środowiskowe). Zapowiedź powieści strumienia świadomości to też zasługa Flauberta (*Pani Bovary*). *Kroniką rozpacz* jest np. *Knock on any door* Willarda Motleya (w Polsce tłumaczony fragment w „Twórczości” pt. *Zapukaj do przygodnych drzwi*), a z literatury polskiej – *Kaśka Kariatyda* Gabrieli Zapolskiej.

Pod kątem stylistycznym Walcutt dzieli p.n. na dokumentarne, satyryczne i impresjonistyczne. Wymienia się również „naturalizm spirytualistyczny” (jako przykład podawana jest *Là bas* Huysmansa, 1881), czy „naturalizm epicki” (Thibaudet), choć nazwy te należy uznać za chybione. Krystyna Jakowska, omawiając oddźwięki naturalizmu w literaturze polskiej lat 30. (a więc, zgodnie z jej określeniem, neonaaturalizm), dzieli powieści na naturalizm ekspresjonizujący (skupiający się na „biologicznym” widzeniu człowieka) i naturalizm społeczny (eksploatujący przekonanie o społecznym, zwłaszcza środowiskowym zdeterminowaniu jednostki i najpełniejszą realizację znajdujący w powieści środowiskowej).

Sceną (a niekiedy wręcz bohaterem, jak w *Brzuchu Paryża* E. Zoli czy *Nowych tajemnicach Warszawy* Adolfa Dygasińskiego) p.n. często jest miasto (choć również wieś), przedstawiane – zgodnie z filozofią tej odmiany powieściowej – jako żywy organizm, arena konfliktów i walki o przetrwanie. Tematyka miasta pojawiła się najpierw we wspomnianych już „fizjologiach” (protorealistycznych obrazkach dokumentujących życie miejskie w różnych jego przejawach i przez pryzmat różnych

typów społecznych). Potem przeniknęła do wielkiej powieści realistycznej, a przede wszystkim właśnie naturalistycznej (w literaturze polskiej – zwłaszcza u Bolesława Prusa i Adolfa Dygasińskiego). Miasto przedstawiane bywa specyficznie, zgodnie z przyrodniczymi inspiracjami (koncepcja miasta jest poniekąd komplementarna do koncepcji człowieka). To miasto-potwór, moloch. Taki sposób animizacji miasta zapoczątkował Emil Zola, pisząc o mieście-organizmie i mieście-siedlisku nędzy. I tak w *Głodzie i miłości* Antoniego Sygietyńskiego „Warszawa (...) jest to niby maszyna społeczna, zamieniająca różne nieczyste odpadki na ważne, użyźniające materiały, zgniłe jabłka na ocet, wydobywająca ze starych kości czysty tłuszcz na delikatne olejki i pomady. Jest to także jakoby duże serce wielkiej rodziny, które przygarnia i ogrzewa każdego, kto się ku niemu tuli”. W *Kaśce Kariatydy* Zapolskiej „miasto jest grzesznicą, która bez czarnej zasłony nie pójdzie na schadzkę miłosną”. Czytelnikowi *Złego miasta* Zygmunta Bartkiewicza objawia się „Ciemna ponura paszcza miasta”; w innym miejscu miasto odpowiada „skowytem strachu”. Tak natomiast przedstawiana jest Łódź w *Ziemi Obiecanej* Reymonta: „Miasto już spało, przyczało się w cieniach i przywarło do ziemi jak polip wszystkimi mackami fabryk, a dalekie, porozrzucane elektryczne słońca błękitnymi źrenicami patrzyły w noc, stróżowały śpiącego molocha, jak stado żurawi o głowach ognistych” (to antyurbanistyczne nastawienie wiąże się również z tendencjami modernizmu). Trawestacją jest obraz Warszawy w późniejszej o ponad sto lat *Wrzawie* Krzysztofa Beśki: „Warszawa się budzi. Pierwszy chrapliwy pomruk przerywa ciszę, która nigdy do końca nie jest ciszą; miasto podnosi się powoli, jego ciężki oddech przechodzi w jednostajne rżenie, w podskórny rytm, chrobot toczących stężoną krew żył i tętnic, zbyt dobrze wyczuwalny, bolesny”.

Miasto naturalistyczne jest zarazem sceną, na której rozgrywa się społeczny spektakl; dlatego „akcja” przenosi się często do zamkniętych pomieszczeń, takich jak knajpa, restauracja, dom publiczny, szulernia. Kwitną tam lichwiarstwo, alkoholizm, hazard i stręczycielstwo – zgodnie z tezą o deprawującej funkcji wielkiego miasta. „Łupem” miasta-potwora padają głównie naiwne wiejskie dziewczęta. Takie, jak główna bohaterka *Siostry Carrie* Theodora Dreisera.

P.n. to gatunek „doświadczalny”. Najłatwiej było powieściopisarzom naturalistycznym przeprowadzać eksperymenty na rodzinie (bo jest miniaturą społeczną, czyli łatwo na jej przykładzie wyłożyć prawa socjologiczne, a jednocześnie pod lupę wziąć można więzy krwi, co daje pretekst do pogłębienia obserwacji biologicznych, również genetycznych). Prototypem była saga o Rougonach i Macquartach (w której podtytuł zawiera się zresztą symptomatyczne sformułowanie: „historia naturalna i społeczna”). Zola chciał w niej pokazać „jak rodzina, mała grupa żywych istot, zachowuje się, wydając na świat dziecię czy dwadzieścia jednostek, które na pierwszy rzut oka zdają się bardzo od siebie różnić, ale przy głębszej analizie okazują się ściśle ze sobą związane”. Aby uwypuklić zdeterminowanie człowieka przede wszystkim przez geny i moment dziejowy Zola pokazał losy kilku pokoleń jednej rodziny w czasie trwania całych rządów Napoleona III (II Cesarstwa). Rodzina jako model społeczeństwa pod mikroskopem pojawia się również w dramacie naturalistycznym (np. *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej).

Dzieje francuskiej powieści naturalistycznej (i naturalizmu w ogóle) rozpoczynają się od G. Flauberta, E. Zoli i braci Goncourt. *Pani Bovary* Flauberta (1857 r.) poprzedziła filozoficzno-estetyczne sformułowanie prądu, ale realizuje wiele z postulatów podniesionych później przez Zolę (m.in. zaczerpnięte z pism Taine’a przeko-

nanie o środowiskowej determinacji człowieka) i stała się dla późniejszych naturalizmów źródłem inspiracji. Piszę zresztą o „dwóch naturalizmach” – spod znaku Flauberta i spod znaku Zoli. Goncourtowie w nazywanej przez współczesnych krytyków „powieścią medyczną” *Herminii Lacerteux* (którą Zola się inspirował) zrealizowali ideał „powieści klinicznej” (studium hysterii); pisywali studia „typowych egzystencji” – środowisk ludzi ubogich (główną bohaterką jest służąca); nazywali się jednocześnie „fizjologami i poetami” (*Dziennik*). Zola, główny teoretyk nurtu i jego ideowy pomysłodawca zaczyna forsować swoje założenia w latach 60. XIX w. Wyłoży je później w *Naturalizmie w teatrze* (1881), *Powieściopisarzach naturalistach* (1881) i *Powieści eksperymentalnej* (1880). Mariażu metody naukowej i literatury dokonuje po raz pierwszy w *Teresie Raquin* (1867 r.), przerobionej później na dramat. Monumentalnym dziełem literatury naturalistycznej jest saga *Rougon-Macquartowie*, biorąca pod lupę nie tylko rodzinę z jej fizjologicznymi, genetycznymi i ekonomicznymi uwikłaniami i determinantami, ale także m.in. polityków (*Jego ekscesy pan ministra Rougon*) i finansistów (*Zdobyc, Pieniądz*), robotników (*W matni, Germinal*) czy magazyny (*Wszystko dla pań*). Bohaterami Zoli są i artyści (*Dzielo*) i prostytutki (*Nana*), a sceną (lub samodzielnym bohaterem) i Paryż (*W brzuchu Paryża*), i prowincja (*Początki fortuny Rougonów*). Do każdej z powieści Zola pieczołowicie zbiera materiały, stosując „metodę etnograficzną”. Wokół Zoli tworzy się grupa literacka Médan, nazwana tak od miejscowości, w której autor *Nany* miał dom (przyjmował tam w czwartki przyjaciół). U Zoli spotykali się Paul Alexis, Henryk Céard (*Piękny dzień* o wspomnianej już ubogiej intrydze), Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans (*Marta, historia dziewczki ulicznej* z 1876 r., *Siostry Vatar* z 1879 r., *We wspólnym gospodarstwie* – 1881) i Guy

de Maupassant (główną bohaterką noweli *Baryteczka* jest prostytutka; powieść *Piękny pan* z 1885 r. przedstawia cyniczną karierę dziennikarza). Za „akt założycielski” szkoły naturalistów francuskich uważa się kolację, jaką zorganizowali 16 kwietnia 1877 r. w restauracji Trapp. Rola manifestu pełnił zbiór nowel *Les Soirées de Médan (Wieczory medańskie)*, którym patronowało nazwisko Zoli. Grupa szybko się rozpadła; w 1884 r. Huysmans opublikował powieść *Na wspak*, którą uważa się za zerwanie z naturalizmem; w 1887 r. uczniowie Zoli podpisali atakujący go (m.in. za upodobania do pornografii) „Manifest Pięciu”; w 1890 r. umarł Flaubert, a rok później „L’Echo de Paris” opublikowało ankietę Julesa Hureta z której wynikało, że nastąpił kres naturalizmu. W *Powieściopisarzach naturalistach* Zola zalicza to tego nurtu również Alphonsa Daudeta, który sam się z naturalizmem nie identyfikował.

Po naturalizm jako źródło inspiracji sięgnęli francuscy populiści. Odwoływali się otwarcie do teorii i twórczości Emila Zoli, ale modyfikując ich założenia. Punktem odniesienia pozostał oczywiście literacki egalitaryzm (wprowadzenie do literatury bohatera z plebsu) i uspołecznienie powieści. Léona Lemmoniera zbliżało do naturalistów przekonanie o primacie funkcji poznawczych literatury oraz jej społecznych obowiązków. Wspólne było też przyjęcie metody obserwacji bezpośredniej, którą dookreślano jako sympatyzującą. Zdezaktualizowało się natomiast wywodzone przez Zolę z myśli naukowej Hipolita Taine’a przekonanie o determinizmie środowiskowym. Lemmonier nie zapożyczył z nauk Zoli biologizmu i determinizmu, podobnie, jak idei literatury pojmowanej w kategoriach naukowego dokumentu.

Do naturalistów zalicza się również Jeana Prévosta, Eugène’a Dabita, Henriego Poulaille; czasem zaliczany do tej grupy bywa również Romain Rolland.

W Polsce naturalizm nie miał charakteru szkoły (jak we Francji czy w Niemczech). „Powiedzmy wprost: odwaga nagości, jawny kult ciała, wszystko to są właściwości naturalizmu nie leżące w temperamencie polskim” – diagnozował w 1911 r. Antoni Potocki (*Polska literatura współczesna*). Inspiracje tym prądem pojawiły się najpierw w twórczości Elizy Orzeszkowej (*Niziny, Dziurdziowie*) i Bolesława Prusa (zwłaszcza w *Placówce*). Za pierwszą polską powieść *stricte* naturalistyczną (i próbę powieści eksperymentalnej) uważa się *Na skałach Calvados* Antoniego Sygietyńskiego (1884 r.) – historię dramatu małżeńskiego normandzkich rybaków, którą można zakwalifikować jako powieść środowiskową (a zarazem „powieść wycinka rzeczywistości”). W *Wysadzonych z siodła* Sygietyński zmienia perspektywę na panoramiczną, starając się nadać powieści walor flaubertowskiej „kompozycji naturalnej”. Na Polsce małopolskiej i wiejskiej skupia się Adolf Dygasiński, który sam siebie nazywał „materialistą z Nidy” (*Pan Jędrzej Piszczalski*, 1890 r.; *Dramaty lubądzkie*, 1897 r.). *Gorzatka* (1894 r.) to powieść środowiskowa i monografia zjawiska społecznego. Zaczerpnięte z twórczości Zoli zainteresowanie kwestią dziedziczenia wyrażone zostało w powieściach *Na pańskim dworze* (1884 r.), *Von Molken* (1885 r.), *Gtód i miłość* (1885 r.) i *Na warszawskim bruku* (1886 r.). Zwrot ku naturze i naukom przyrodniczym (a także inspiracja darwinizmem) przełożył się w twórczości Dygasińskiego na podjęcie tematyki zwierzęcej (*Zając*, 1900 r., *Gody życia* z 1902 r., których bohaterem jest mysikrólik); z tego powodu Dygasiński porównywany był do Rudyarda Kiplinga. Teoriami i twórczością Zoli inspirował się również Artur Gruszecki. W *Tuzach* (1892) zobrazował bogate ziemianstwo z Kresów i konflikt pomiędzy cukrownikami a plantatorami buraków. *Krety* (1897) to powieść środowiskowa o górnikach, a *Hutnik* (1898) –

portret zbiorowy pracowników huty przedstawiony przez pryzmat jednej z rodzin. Naturalizmem inspirowała się również Gabriela Zapolska. Bezwzględna walkę o byt przedstawiła w powieści *Kaśka Kariatyda* (1885; nawiązującej do zolowskiej *Nany*). Naturalistyczne rysy mają również np. *We krwi* (studium alkoholizmu z 1891 r.), *Przedpiekle* (1889 r.), *Menażeria ludzka* (1893 r.), *O czym się nawet myśleć nie chce* (1914; Danuta Knysz-Rudzka kwalifikuje tę powieść do inspirowanych naturalizmem ze względu na temat: obciążenia dziedziczne, choroby weneryczne, prostytutka).

W okresie Młodej Polski powieść uległa subiektywizacji. Do zaczerpniętych z naturalizmu tematów wybierano formę w pierwszej osobie, konfesyjną. Takimi naturalistycznymi powieściami-dokumentami „osobistymi” są *W wieku nerwowym* Leo Belmonta (Leopolda Blumentala; 1890 r.), *Hrabia August* Aleksandra Mańkowskiego (1890 r.), *Śmierć* Ignacego Dąbrowskiego (*quasi*-dziennik umierającego na gruźlicę, a jednocześnie portret zbiorowy warszawskich studentów z 1893 r.), Szkice Adama Szymańskiego. To faza przejściowa, prowadząca do dojrzałej powieści psychologicznej. Na autentyk stylizowana jest także *Felka I.* Dąbrowskiego (powieść w listach). Kontynuatorami poetyki naturalistycznej w prozie byli Stefan Żeromski, Władysław Reymont i Wacław Sieroszewski. U Żeromskiego, którego Janina Kulczycka-Saloni nazywa „półnaturalistą”, widoczna była zwłaszcza we wczesnej nowelistyce. Reymonta zbliża do naturalistów głównie *Ziemia obiecana* z charakterystyczną kreacją miasta, przekonaniem o roli dziedziczności („rasy”, jakby powiedział Taine) i naturalistycznymi technikami narracyjnymi. Inspiracje powieścią naturalistyczną można dostrzec również w reymontowskiej *Komediantce i Fermentach*. Sieroszewski uprawiał „naturalizm egzotyczny”, opisując w syberyjskiej i kaukaskiej prozie Jakutów,

Czulkczów czy Czerkiesów (m.in. *Risztai, Dno nędzy*). Inne spojrzenie na naturalizm i odmienne kręgi inspiracji wykorzystuje Karol Irzykowski w stworzonej metodą naukową („laboratoryjną”, jak ją nazywa Ewa Paczoska) *Patubie*. Na kształt tego tekstu wpłynęła teoria „naturalizmu konsekwentnego” Arno Holza. Kazimierz Wyka pokazał, że również w koncepcji „nagiej duszy” Przybyszewskiego można się dopatrywać wpływów naturalistycznych (jakże innych od „anatomicznego” spojrzenia na człowieka z nizin, determinowanego środowiskiem, czasem i momentem historycznym).

W dwudziestolecie międzywojennym inspiracje naturalistyczne podjęli przede wszystkim pisarze skupieni w Zespole Literackim Przedmieście. Jest to naturalizm spod znaku Emila Zoli; to właśnie autorowi *Germinala* zadedykowana została powieść *Jadą wozy z cegłą* Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego. Z wypowiedzi o charakterze grupowego manifestu grupy wyłania się główna zolowska inspiracja jej członków: postulat scjentyzmu i naukowej obserwacji „nizin”. Lansowaną przez Zolę metodę „etnograficzną” stosowała również Pola Gojawiczyńska, której dylogia o dziewczętach z Nowolipiek ma rysy naturalistyczne (determinizm społeczny, np. w historii Frani i biologiczny, np. podniesienie kwestii dziedziczności w kreacji powieściowej Kwiryny). Determinizm biologiczny i „naturalizm ekspresjonizujący” (na co wskazuje Krystyna Jakowska) patronuje również np. *Zawodom* Juliusza Kadena-Bandrowskiego oraz *Zmorom* i *Motorom* Emila Zegadłowicza. Można wreszcie – jak to robili współcześni – dopatrywać się wpływów dziewiętnastowiecznego prądu literacko-filozoficznego w nurcie obfitej w latach 30. literatury autentystycznej (np. Czernika) i powieści środowiskowej opartej na doświadczeniach jej autorów (*Wspólny pokój* Zbigniewa Uniłowskiego, *Strachy* Marii Ukniewskiej).

W Niemczech ruch naturalistyczny rozpoczął się po w latach 80. XIX w., w dwóch ośrodkach - w Berlinie i Monachium. Choć, na co wskazuje Gabriela Matuzsek, „o ile Francuzi stworzyli p.n., o tyle Niemcy stworzyli naturalistyczny dramat”, piszą oni również naturalistyczne teksty epickie. Celuje w tym ośrodek monachijski; berlińczycy koncentrują się na dramacie. W Monachium naturaliści skupili się wokół Michaela Georga Conrada, który w 1890 r. zarejestrował „apolityczne, literacko-artystyczne stowarzyszenie” *Gesellschaft für modernes Leben*. Grupa zrzeszała dramaturgów, dziennikarzy, rzeźbiarzy; miała własne pismo („*Münchener Kunst*”). W Berlinie prekursorami naturalizmu byli bracia Heinrich i Julius Hart. Jako „spółka autorska” działali tu Arno Holz i Johannes Schlaf (m.in. zbiór nowel *Neue Gleise, Papa Hamlet* inspirowane twórczością E. Zoli), lansujący projekt „konsekwentnego naturalizmu” (fotograficzno-fonograficznego, skrajnie mimetycznego; reprodukcja środowiska miała być maksymalnie dokładna, również językowo, dokonywana „sekunda po sekundzie” - Adalbert von Hanstein nazwał tę metodę „*Sekundenstil*”).

Początki naturalizmu w Rosji wiążą się z powstaniem tzw. „szkoły naturalnej” - prądu literackiego zainspirowanego twórczością Mikołaja Gogola, którego głównym teoretykiem był Bieliński. Nazwa powstała w 1846 r. (stąd głosy niektórych teoretyków, że naturalizm - choć rozslawiony w wersji francuskiej i za sprawą Zoli, był jednak „wymysłem” rosyjskim). Zainteresowali się miejskim marginesem i biedotą, pisywali petersburskie fizjologie. Z „powieścią eksperymentalną” próbował się jako pierwszy zmierzyć Piotr Boborykin (*Kitajgród* z 1881 r. i *Wasilij Tiorkin* z 1892 r.). „Rosyjskim Zolą” nazywano Dmitrija Mamina-Sibiriaka (*Milionowy spadek* - 1883, *Górskie gniazdo* - 1884, *Złoto* - 1892, *Chleb* - 1895 to powieści osadzone na Uralu). Wśród pre-

kursorów rosyjskiego naturalizmu wymieniał się Turgieniew, ale warto zaznaczyć, że on sam się z prądem nie identyfikował; zagadnięty przez George’a Moore’a co sądzi o *W matni* Zoli odpowiedział: „Jakie to ma znaczenie, czy kobieta poci się na plecach czy pod pachą? Chcę wiedzieć, co myśli, a nie co czuje”. Niewątpliwie poza naturalizm (zwłaszcza filozoficzny) wykracza twórczość Fiodora Dostojewskiego, choć o pewnych zbieżnościach można mówić (np. dostrzeżona przez Bachtina polifoniczność prozy Dostojewskiego, którą można porównać z flaubertowskim wzorcem powieści). Wskazuje się także na wpływ Lwa Tołstoja i jego „dialektyki duszy”.

W wiktoriańskiej Anglii naturalizm nie rozwinął się w samodzielny nurt. Teorię powieści Zoli usiłował rozpropagować George Moore. Inspirowane filozofią powieściową Zoli i Flauberta były anglojęzyczne dzieła modernistyczne: Gissing (*Workers in the Dawn*), George Moore (*A Mummer's Wife, Esther Waters*), Henry James, Arnold Bennett, Galsworthy, Wells, Maugham. Zaskakujące może się wydawać zaliczanie do pisarzy nawiązujących do naturalizmu Jamesa Joyce’a jako autora *Uliksa*, choć po zastanowieniu można dojść do wniosku, że w warstwie tematycznej jest to uzasadnione.

Początki p.n. w Ameryce to lata 90. XIX w. Wskazuje się na alegoryczny charakter tej prozy (D. Pizer) i jej optymistyczny, reformatorski i utopijny charakter (Ch. Walcutt). Prekursorami byli Frank Norris, Stephen Crane i Theodor Dreiser. Za pierwszą amerykańską powieść naturalistyczną uważa się *Maggie. Dziewczynę uliczną* Stephena Crane’a (1893 r.) - osadzoną w nowojorskich slumsach historię prostytutki. Kolejna powieść Crane’a - *Szkarłatne godło odwagi* z 1895 r. - to rodzaj powieści edukacyjnej, z głównym bohaterem pochodzącym z prowincji. Norris nawiązywał do twórczości Emila Zoli świadomie i programowo, rozumiejąc

jednak naturalizm specyficznie i eksploatując wątki sensacyjne. W *McTeague* z 1899 r. pokazuje degenerację głównego bohatera. W niedokończonej trylogii *Epos o pszenicy* podjął temat produkcji i konsumpcji pszenicy. Pierwsza część – *Ośmiornica* z 1901 r. – tematyzuje konflikt pomiędzy farmerami a właścicielami towarzystwa kolejowego; tytułowe zwierzę jest właśnie symbolem sieci kolejowej. Jeden z ulubionych tematów naturalistycznych – dzieje dziewczęcia z prowincji w wielkim mieście – eksploatuje Theodor Dreiser w *Siostrze Carrie* (1900 r.) i *Jennie Gerhardt* (1911 r.), inspirowane własnymi doświadczeniami oraz przeżyciami siostr. *Tragedia amerykańska* (1925 r.) ma natomiast rodowód „gazetowy” – Dreiser oparł fabułę na doniesieniach „The New York World” z procesu Charlesa Gillette oskarżanego o zabójstwo oczekującej dziecka kochanki. Naturalizm amerykański wymierzony był w „genteel tradition”; jest to widoczne zarówno w *Maggie Crane’a*, jak i zbiorze opowiadań *Główne gościńce* Hamlina Garlanda (1891 r.). Popularny wariant powieści naturalistycznej uprawiał Jack London, eksploatujący w egzotycznej scenerii temat życia jako walki o przetrwanie.

Gatunek ożył w latach 30. XX w. za sprawą m.in. Jamesa T. Farrell’a (trylogia *Studs Lonigan* osadzona w irlandzkiej części Chicago; Farrell sam miał irlandzkie korzenie), Johna Dos Passosa (trylogia *U.S.A.: 42 równoleżnik, Rok 1919 i Ciężkie pieniądze*, 1930–1936), Johna Steinbecka (*Grona gniewu* o losie emigrantów; *Myszy i ludzie* o najemnikach rolnych z naturalistyczną kreacją niedorozwiniętego Lenniego, który, nieświadomy własnej siły fizycznej, „zabija głaskaniem”). D. Pizer wskazuje na społeczny (a nie służebny w stosunku do dziewiętnastowiecznego prądu) rodowód tej prozy; jej filozoficzne inspiracje pochodziły z dzieł Marksa i Freuda. Spośród pisarzy zainspirowanych naturalizmem tworzących w latach 40. i 50. wymienia się Normana Mai-

lera (powieść wojenna *Nadzy i martwi*, 1948 r.), Williama Styrona (*Pogrążyć się w mroku*) i Saula Bellowa (powieść łotrzykowska *Przypadki Augie’ego Marcha* z 1953 r.).

Warto jeszcze wspomnieć o literaturze włoskiej, w której naturalizm francuski wpłynął na powstanie weryzmu (sformułowanego przez Luigi Capuana w 1882 r.). Capuana zadedykował powieść *Hiacynta* z 1879 r. Emilowi Zoli. Interesowały go przypadki patologiczne, a w swoich tekstach wykorzystywał wątki parapsychologiczne. Determinizm środowiskowy tematyzował Giovanni Verga w *Rodzinie Malavogliów* (1881 r.); to naturalizm skupiony na tematyce regionalnej i prowincji, sceną jest zwłaszcza Sycylia. Włoski weryzm to również twórczość Federico De Roberto i Matilde Serao. Z dwudziestowiecznych utworów nawiązujących do chwytów naturalistycznych warto wymienić powieści Alberto Moravii (np. *Rzymianka*; typ kobiety zdeterminowanej żądzą pieniądza – również w *Nudzie*).

Inspiracje naturalizmem są również widoczne w twórczości belgijskiego pisarza Georges’a Simenona, zaliczanego przez niektórych teoretyków do pisarzy populistycznych. *Wdowa Couderc* to ciekawe połączenie naturalizmu i egzystencjalizmu.

Bibliografia: D. Baguley, *Naturalist fiction: the entropic vision*, Cambridge 1990; P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001; Y. Chevreton, *Le Naturalisme*, Paris 1982; J. A. Cudon, *Naturalism*, [w:] *The Penguin dictionary of literary terms & literary theory*, 1999, s. 537–538; J. Detko, *Warszawa naturalistów*, PIW, Warszawa 1980; R. Furst, P. N. Skrine, *Naturalism*, London: Methuen 1971; I. Gammel, *Sexualizing power in naturalism: Theodore Dreiser and Frederick Philip Grove*, Calgary 1994; G. Gazda, *Naturalizm*, [w:] *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa 2009, wyd. II s.

- 368-372; M. Głowiński, *Naturalizm*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 334-336; M. Głowiński, *Powieść i autorytety*, [w:] Tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, PIW, Warszawa 1968, s. 9-34; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Ossolineum, Wrocław 1969; *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. I, red. A. Sal-ska, Universitas, Kraków 2003; J. Hryńczuk, *Poglądy estetyczne naturalistów niemieckich*, Ossolineum, Wrocław 1968; K. Jakowska, *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 3, s. 61-94; H. Kirchner, *Populizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Ossolineum, Wrocław 1993, s. 836-839; D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu „Przedmieście” (z dziejów tradycji naturalistycznej w wieku XX)*, Ossolineum, Wrocław 1972; J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876-1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, Ossolineum, Wrocław 1974; J. Kulczycka-Saloni, *Naturalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 598-603; J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992; H. Markiewicz, *Realizm programowy i naturalizm*, w: Tegoż, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, PWN, Warszawa 1995, s. 120-184; H. Markiewicz, *Zakres i treść pojęcia „naturalizm” w badaniach literackich i estetyce XX wieku*, [w:] Tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, PIW, Warszawa 1976, s. 59-75; H. Mitterand, *Od etnografii do fikcji literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 1; *Naturalizm*, [w:] *Literatura francuska*, red. A. Adam, G. Lermnier, E. Morot-Sir, t. 2., PWN, Warszawa 1980, s. 309-330; *Naturalizm - kontynuacja realizmu*, [w:] *Historia literatury europejskiej*, red. A. Benoit-Dusauso, G. Fontaine, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 616-627; L. Niemann, *Soziologie des naturalistischen Romans*, 1967; D. Pizer, *The theory and practice of American literary naturalism: selected Essays and Reviews*, Southern Illinois University, 1993; D. Pizer, *Twentieth-century American Literary Naturalism. An Interpretation*, South Illinois University Press, 1983; *Powieść naturalistyczna*, [w:] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 466-470; G. Robert, *Emil Zola. Ogólne zasady i cechy jego twórczości*, przeł. I. Wachłowska, PIW, Warszawa 1968; E. Sławęcka, *Piotr Boborykin. Z dziejów naturalizmu w Rosji*, Wydawnictwo Naukowe WSP, 1981; H. Suwała, *Emil Zola*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1968; H. Suwała, *O kilku technikach narracyjnych naturalizmu*, „Pamiętnik Humanistyczny” 1992, nr 6; E. Szary-Matywiecka, *Pismo i głos (Przyczynek do teorii powieści)*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, t. I, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1973, s. 261-286; Ch. Walcutt, *American Literary Naturalism, a Divided Stream*, University of Minnesota, 1956; K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968.

Izabella Adamczewska