

Stanisław Burkot

Podróż i powieść

I

Józef Drohojowski, reformator z Krakowa, wyruszył w podróż misyjną w 1788 roku na Bliski Wschód. Podróż trwała cztery lata, a relację z niej wydał dopiero w 1812 roku¹. Po *Peregrynacji do Ziemi Świętej...* Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła-Sierotki z XVI wieku i o cztery lata wcześniejszej od Drohojowskiego *Voyage en Turquie et en Egypte fait en 1784* Jana Potockiego była to w istocie trzecia tak obszerna orientalna relacja podróżnicza. Jak widać, fascynacja Orientem nie pojawiła się u nas dopiero w okresie romantyzmu. Ale księdza Józefa Drohojowskiego przywołujemy tu ze szczególnego powodu. We wstępie do swojej *Pielgrzymki* umieścił znaczące rozważania na temat podróży jako gatunku piśmiennictwa i pasji poznawczych człowieka jako przyczyny wędrówek. Najciekawsze jest jednak rozróżnienie wśród pisarzy układaczy zmyślonych fabuł („bajkopisów” – w tym więc także powieściopisarzy) i prawdopisów – autorów tekstów powstających w wyniku obserwacji i bezpośredniego doświadczenia podróżnika:

Jakoż na mocy niewątpliwych pewności zasadzony, na prawdzie widzianej ugruntowany, a zaświadczonego doświadczeniem wsparty, nie wzdryga się w dalszym opisie przeciwko omyłkom, błędom i niedokładnościom niektórych pisarzy (po ludzku zdarzonym) postępować, prawdę, jaka jest, wyjaśniać, a tak sobie imię prawdopisa zjednać².

„Prawdopis” i „bajkopis” – więc piśmiennictwo dokumentarne i fikcjonalne – było to rozróżnienie stare, choć nie prowadziło początkowo do ostrych przeciwstawień. *Dzieje* Herodota są po części zapisem wydarzeń historycznych, których mógł być świadkiem w czasie licznych podróży, ale i zasłyszanych opowieści: „Ja zaś

¹ J. Drohojowski, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej, Egiptu, niektórych wschodnich i południowych krajów. Odbyta w roku 1788, 89, 90, 91*, Kraków 1812.

² *Ibidem*, t. I, s. III.

muszę podać – wyjaśniał – co się opowiada, ale bynajmniej nie jestem zobowiązany w to wierzyć i te słowa mają się odnosić do całych mych *Dziejów*³.

Rozróżnić trzeba więc „bajkę” (świadomie układaną fabułę) od nieprawdy w przywoływanych relacjach, od opowieści zasłyszanych, nie zweryfikowanych. I Arystoteles, i Herodot rozróżniali jednak fabuły fikcjonalne, świadomie dla celów artystycznych układane, i fabuły „prawdziwe” bądź „prawdopodobne”, znane z opowieści żeglarzy, wędrowców. Osobną grupę stanowiły fabuły mitów związanych z wierzeniami, nie podlegających weryfikacjom. *Odyseja* Homera czy *Eneida* Wergiliusza nie są podróży „prawdopisów”. Historycy, w tym bibliści, mają kłopoty z identyfikacją starotestamentowych relacji o wyjściu Żydów z Egiptu i długiej ich wędrówki do Ziemi Obiecanej. W wielkim mateczniku narracji w naszym kręgu cywilizacyjnym, w którym wymieszały się fakty i mity, ściśle rozróżnienie narracji fikcjonalnych i „dokumentalnych” w przeszłości – ale i obecnie – było i jest niepewne. Warto pamiętać, że najslawniejsza średniowieczna podróż – Marco Polo *Opisanie świata* – została spisana z jego ustnej relacji przez Rusticiano z Pizy, autora modnych romanсів rycerskich, że tę relację wydawano także pod tytułami *Księga cudów*, *Dziwy świata*. Powiedzieć więc można tylko, że z owego matecznika narracji wyodrębniły się i wyodrębniają do dziś różnorakie formy narracyjnego przekazu, w tym nowożytnie gatunki, jak nowela, powieść, esej, podróż czy reportaż. Narracje zaliczane do faktograficznych, a relacja podróżnicza należy do najstarszych tego typu opowieści, od fikcjonalnych dzieli szczególnie stosunek narratora do przedmiotu opowiadania: prawdziwość, prawda, bywa przez niego stale poświadczana zwrotami: „sam to widziałem” lub „słyszałem od...”, „mówiono mi”, „przeczytałem w...” itd. Celem jest oczywiście „prawda”, ale zawsze ograniczona, dopuszczająca możliwość błędów „po ludzku zdarzonych”. Narrator w utworach fikcjonalnych inaczej traktuje przedmiot opowiadania zarówno w sensie ontologicznym, jak i aksjologicznym. Nie musi zapewniać o prawdziwości opowiadanej historii, a nawet jeśli zapewnia – jest to tylko *licentia poetica*. Układa swoje historie albo na wzór i podobieństwo rzeczywistości, albo jak i gdzie go poniesie fantazja i wyobraźnia. Nawet najwierniejsza wobec źródeł powieść historyczna jest tylko powieścią. Tworem wyobraźni są dialogi postaci historycznych, ich przeżycia wewnętrzne, emocje. Rzadko utrwalano je w źródłach.

II

Dwa najstarsze typy narracji powieściowych, ich wewnętrzne struktury, dadzą się wyprowadzić z relacji podróżniczych i z opowieści biograficznych: z podróży więc Herodota, z Biblii i *Żywotów wybitnych mężów* Corneliusa Neposa, z *Żywotów sławnych mężów* Plutarcha czy licznych w średniowieczu żywotów świętych. Porządek rodem z podróży wprowadzał do powieści przygodowość, budzącą zainteresowanie odbiorców niespodziankę, zaskoczenie odmiennością różnych środowisk w sensie geograficznym, obyczajowym i społecznym. Porządek „życiorysowy” pozwalał

³ Herodot, *Dzieje*, Warszawa 2002, s. 425.

na prezentację jednostkowych losów bohaterów, ich charakterów, w ograniczonym tylko stopniu przeżyć wewnętrznych. Kategoria charakteru – od Hipokratesa do Kanta – oznaczała zespół stałych cech, niezmiennych, rozpoznawanych w zachowaniach jednostek, kształtowała sposoby kreowania postaci w dramatach i w powieściach do końca XVIII wieku. Motywacje charakterologiczne niewielki miały wpływ na ukształtowanie fabuły: zdarzenia i losy bohaterów wikłał przypadek. Bez podróży i żywotów nie byłoby *Don Kichote* (1605, 1615) Cervantesa, *Diabła kulawego* (1707) Lesage'a czy hiszpańskiego pierwowzoru tej powieści Valeza de Guevary z 1641 roku, *Życia i zadziwiających przypadków Robinsona Crusoe, marynarza z Jorku* (1719) Daniela Defoe, *Podróży Guliwera* (1726) Jonathana Swifta, *Podróży sentymentalnej przez Francję i Włochy* (1768) Wawrzyńca Sterne'a. Nie byłoby także *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków*, *Pana Podstolego* Ignacego Krasickiego, *Pana Antoniego*, *Podróży bez celu*, *Życia i przypadków Faustyina Feliksa na Dodoszach Dodosińskiego* Fryderyka Skarbka.

Oba te porządki fabularne albo występowały osobno, albo też dopełniały się i przenikały wzajemnie. Sentymentalizm rozwinął i przebudował struktury życiorysowe: powieść epistolarna tworzyła nowy układ – wraz z porządkowaniem narracji w dwu centrach, z podwojeniem bohaterów (odmiennych osobowości w sensie psychicznym ze względu na płeć, obyczaje, środowisko społeczne) powstawało samoczynne napięcie dramatyczne zapisywane w wymienianych listach kochanków. To napięcie okazywało się istotne w przebiegu i rozwoju fabuły. Przypadek, wszechwładny w przebiegu wydarzeń fabularnych we wcześniejszych powieściach, zmieniający nagle ich bieg, zastąpiony został układem „akcji” i „reakcji” partnerów. Bo taka była rola wymienianych listów między kochankami. Ten nowy plan narracyjny w powieści epistolarnej miał jednak ograniczenia: skupiał się wyłącznie na „przygodach serca”, ograniczał możliwości poznawcze literatury – „malowania” życia społecznego w różnych jego przejawach. Dość szybko elementy powieści epistolarnej, rozbitej, nie stanowiącej już zwartej konstrukcji, weszły jako części składowe innych porządków narracyjnych, w tym także znalazły się w relacjach podróżniczych. *Voyage en Turquie et en Egypte...* Jana Potockiego jest podróżniczą relacją listową. O jej charakterze formalnym decydowała więc teraz powieść epistolarna.

Romantyzm okazał się najważniejszą epoką w przemianach powieści⁴. Przede wszystkim zmienione zostały sposoby porządkowania fabuły: przypadek, który wikłał losy ludzkie, zastąpiony został zespołem skomplikowanych związków przyczynowo-skutkowych natury społecznej, obyczajowej, psychologicznej, politycznej i historycznej. Fabuły w nowej powieści adoptowały dla swoich potrzeb pewne właściwości dramatu, jak dialogowe partie wypowiedzi bohaterów (fragmenty mowy niezależnej w obrębie nadrzędnej „monologowej” wypowiedzi narratora), czy narastające napięcie dramatyczne samej narracji, skierowane ku wyraźnie zaznaczonemu zakończeniu. Wprowadzono także znaczące punkty widzenia przez wyraziste ukształtowanie w powieści roli narratora personalnego bądź auktorialnego,

⁴ K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*, „Twórczość” 1946, nr 10.

przez posługiwanie się mową zależną, niezależną i pozornie zależną, stylizacją językową dla wzmocnienia wymowy społecznej, wierności historycznej obrazu powieściowego bądź prawdy psychologicznej przy kreowaniu postaci. Te zmiany porządków powieściowych, ich wyraźne rozwinięcie i skomplikowanie, spowodowały poszerzenie pojemności poznawczej utworów – powieść stawała się „zwierciadłem” życia społecznego, zwiększały się także możliwości indywidualnego kształtowania przebiegów fabularnych w zależności od woli i wynalazczości autora. Nie oznacza to jednak zaniechania i odrzucenia dawnych wzorów. Biografia bohatera jako plan ogólny powieściowej narracji jest łatwa do rozpoznania w powieściach Stendhala, Balzaka, Dickensa, a podróż – w powieściach Scotta czy Gogola. U nas przedłużenie dawnych „życiorysowych” porządków odnajdziemy w *Pantoflu. Historii mego kuzyna* (1841) Ludwika Szyrmera, w *Krewnych* (1855) Józefa Korzeniowskiego, *Pamiętnikach nieznanego* (1846) Józefa Ignacego Kraszewskiego. Nie są to jednak proste powtórzenia: w powieści Szyrmera tytułową postać nieudacznika prezentuje kobieta, która jest narratorką. W powieści Kraszewskiego narrator jest równocześnie bohaterem powieści – mówi o swoim życiu, nie znamy jednak jego imienia i nazwiska – to zwykły człowiek, jeden z wielu, który marzył, poszukiwał, przegrywał. Ostatecznie jedyną pewną wartość odnalazł w pracy. Dwa równoległe życiorysy w *Krewnych* Korzeniowskiego ułatwiają – poprzez zasadę kontrastu – przekazanie nadrzędnej idei utworu, budzącej sprzeciw u współczesnych: bo ochotnicza służba w armii carskiej – remedium na zwichnięty niewłaściwym wychowaniem charakter – trudna była jako pewien wzór do społecznej aprobaty. Owo podwojenie bohaterów w powieści nie było zresztą samodzielny odkryciem Korzeniowskiego – odnaleźć go można w *Malwinie* (1816) Marii Czartoryskiej-Wirtemberskiej, w *Zofii i Emilii* (1827) Elżbiety Jaraczewskiej, a wcześniej w *Przygodach Józefa Andrews*a Henrie Fieldinga.

Powieść oparta na schemacie podróży pojawiała się w różnorodnych mutacjach w powieściach historycznych, zwłaszcza naśladowujących Waltera Scotta, ironicznie nazywanych wówczas „walterskotacjami”. To zrozumiałe: wojenne „potrzeby” wiązały się nieuchronnie z podróżami i żołnierskimi przygodami. Godne uwagi jest jednak spożytkowanie schematu podróży dla rozległego, epickiego malowidła życia naszego ziemiaństwa w *Latarni czarnoksiężskiej* (1843–1844) Kraszewskiego, w sposób mniej udany w *Wędrówkach oryginała* (1848) i *Nowych wędrówkach oryginała* (1851) Korzeniowskiego. A także – niejako na przeciwnym biegunie rozwijającej się powieści realistycznej – w powiastce filozoficznej, jak w *Tomku Prawdźcu. Wierutnej bajce* (1850) Kraszewskiego. „Poetyka powieści”, jeśli o czymś takim w ogóle można mówić, ukształtowana w okresie romantyzmu, zmieniała się ewolucyjnie – w drugiej połowie XIX wieku zasadnicze stało się doskonalenie form i konwencji odziedziczonych, mniej ważne proponowanie nowych rozwiązań formalnych. Powieść młodopolska z właściwą jej subiektywizacją narracji, ześrodkowaniem uwagi na wewnętrznych przeżyciach bohaterów, sięgała raczej do konwencji powieści zbudowanej na planie biografii. Tak było również w prozie XX-lecia międzywojennego – z jednym prawdziwie niezwykłym wyjątkiem. W *Sanatorium pod*

Klepsydrą Brunona Schulza podróż traci swoje wcześniejsze powieściowe atrybuty: nie służy niderlandzkiemu „malowaniu” życia społecznego, różnych środowisk i charakterów, staje się „ciemną”, wieloznaczną metaforą wyrażającą przede wszystkim treści egzystencjalne:

Podróż trwała długo. Na tej bocznej, zapomnianej linii, na której tylko raz na tydzień kursuje pociąg – jechało zaledwie parę pasażerów. Nigdy nie widziałem tych wagonów archaicznego typu, dawno wycofanych na innych liniach, obszernych jak pokoje, ciemnych i pełnych zakamarków. Te korytarze załamujące się pod różnymi kątami, te przedziały puste, labiryntowe i zimne miały w sobie coś dziwnie opuszczonego, coś niemal przerażającego⁵.

Tak się zaczyna podróż Józefa w *Sanatorium pod Klepsydrą* – jest przetworzonym archetypem z Biblii, parabolą życia ludzkiego, w którym samotność, przerażenie, ciemność zmieniają w sposób zasadniczy pole semantyczne powieściowej podróży. W *Czerwonych tarczach* Jarosława Iwaszkiewicza jest jednym z wątków tylko – podporządkowana została udokumentowaniu, a ściślej wykreowaniu hamletycznej osobowości Henryka Sandomierskiego.

III

W utworach powstających po drugiej wojnie światowej z wzorca powieści budowanej na planie życiorysu wyodrębniły się jako pewna odmiana gatunkowa powieści biograficzne, upowieściowione biografie, teksty gatunkowo hybrydyczne – autobiografie, dzienniki i „łże-dzienniki”. Były to formy wyrastające z przeświadczeń o kryzysie klasycznej powieści, formy więc zastępcze – „zamiast powieści”, jak Mirona Białoszewskiego *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970) czy *Zawał* (1977). Zastępować miały narrację powieściową, która, według krytyków, weszła w fazę kryzysu – nie wiadomo, czy nie będącego zapowiedzią ostatecznego upadku⁶. Równocześnie, od *Gór nad Czarnym Morzem* (1961) Wilhelma Macha poczynając, w modnych powieściach autotematycznych pojawiały się katastroficzne konstatacje o niemożliwości napisania powieści: powstawały formy „rozsypane”, brulionowe, niedokończone. Taką postacią ma *Literatura. Powieść* (1977) Wiktora Woroszyńskiego – ani „bajka” (w rozumieniu Drohojowskiego), ani relacja „prawdopisa”: tyle oznacza przewrotny tytuł utworu. W obrębie „powieści niemożliwej do napisania” umieścić można także *Muzę dalekich podróży* (1970) Teodora Parnickiego.

Inne były losy powieści wyrastającej z wzorca podróży. W formie pastiszowej odnaleźć można ten wzór w *Podróży* (1958) Stanisława Dygata (związanej na tej

⁵ B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 312.

⁶ Szerokie i wszechstronne omówienie wieloznaczności problemu „kryzysu powieści” dał Kazimierz Bartoszyński w książce *Kryzys czy trwanie powieści. Studium literaturoznawcze*, Kraków 2004. Zgodzić się trzeba z jego diagnozą, że „kryzys”, podnoszony przez krytyków, jest jednostronnym odczytaniem etapów ewolucyjnych przeobrażeń gatunku.

zasadzie z *Podróżą sentymentalną* Sterne'a), w formie ironiczno-parodystycznej, „tekstowej”, u Adama Ubertowskiego w *Podróży do ostatniej strony* (1995), w *Spisie cudzołożnic* (1993) Jerzego Pilcha czy w *Dziewięć* (1998), *Dukli* (1999), *Jadąc do Babadag* (2004) Andrzeja Stasiuka. Jednak wzorzec ten – już jako pewna konwencja – zerwał swoje pierwotne związki z relacją podróżniczą „prawdopisów”: stawał się pretekstem do swobodnej, gawędowej narracji, przeobraził się w metaforę ludzkiego losu, paraboliczną przypowieść o przemianach świata, służyć począł eksplikacji przyszłościowych wizji w *science fiction*, eksponowaniu „nadzwyczajnych przygód” w literaturze młodzieżowej itd. Było to powtarzanie utrwalonych w literaturze stereotypów, niekiedy zwykła gra i zabawa literacka. Najbliższy wzorcowi *Podróży sentymentalnej* bez pastiszowych podtekstów jest Andrzej Stasiuk, niezależnie od tego, że sam przyznaje się do spokrewnień tylko z Brunonem Schulzem i Zygmuntem Hauptem.

IV

Osobne funkcje spełniać począł ten wzór w powieści historycznej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W utworach Teodora Parnickiego motyw podróży scala jego wielkie cykle powieściowe: pozwala konfrontować ze sobą odmienne kultury i odmienne epoki, kształtować losy bohaterów. Jednakże w *Końcu „Zgody Narodów”* (1955), *Kołach na piasku* (1965) czy *Tylko Beatrycze* (1962), w których nie zostaje naruszona jeszcze tradycyjna struktura fabuły powieściowej, podróż nie stanowi już ważnego wiązadła fabularnego. Walter Scott i jego kontynuatorzy wyczerpali możliwości tej matrycy powieściowej. W *Końcu „Zgody Narodów”* wszystko dobrze się zapowiadało: jest statek na rzece, nawet płynie do miejsca swojego przeznaczenia, ale niewielkie ma to znaczenie w samej fabule. Powikłane losy bohaterów, obsesje mieszańców, bękartów niewiadomego pochodzenia, wiążą fabuły w ciągi zdarzeniowe na wzór śledztwa – powolnego zbliżania się do prawdy. Owo „dochodzenie do prawdy” przybiera postać nieustannych dialogów, w których przewijają się nieśmiertelne dzieła kultury greckiej – epepeje Homera, dramaty tragiczne, traktaty filozofów. Ale w greckim świecie Baktrii istnieją wpływy irańskie, kultury Indów, plemion koczowniczych, dociera mitologia żydowska, rzymska. Wielowątkowe śledztwo, rozwidlające się w boczne wątki, tylko pozornie przypomina technikę powieści kryminalnej. Nieprzypadkowo najczęściej wspominanymi są dialogi Platona. Jeden z nich, *Gorgiasz*, miał być nawet wystawiany w baktrijskim teatrze, co jest oczywiście autorskim pomysłem tylko. Dialogi – ich cecha główna: zbliżanie się do prawdy – stanowią wzór dla poszukiwań nowej formy narracyjnej, są metaforyczną podróżą – powolnym i żmudnym docieraniem do tajemnicy, do prawdy. Dialog, dysputa, zastępują bezpośrednie przedstawianie zdarzeń, a opowiadanie o nich jest zawsze cofaniem się w przeszłość. Te cechy kojarzono z technikami francuskiego *nouveau roman*, przetworzonymi i przeniesionymi na teren powieści historycznej⁷. Bo historia istnieje jako dociekanie, dochodzenie, wędrowa-

⁷ Por. M. Czermińska, *Teodor Parnicki*, Warszawa 1974, s. 39–40.

nie i błądzenie po niepewnych drogach – jest potrzebą człowieka, jednym z przejawów ludzkiej świadomości. Ta potrzeba pędzi po świecie mnicha Stanisława w poszukiwaniu swojej Beatrycze i niewiadomego ojca od Rogoźna w Wielkopolsce do papieskiego Rzymu i później ku Północy. Żadna z gnębiących go tajemnic nie zostanie rozwiązana: wędrówka jest tu metaforą jego życia, a poszukiwanie – sposobem istnienia historii. Jednakże to autor jest sprawcą i dróg, i losów bohaterów. Opowiadana historia nie jest prawdziwa – jest tekstem, literaturą. Do powieści historycznych Parnickiego wkraczają – jako wytwórcy tekstów – „pisarze”: autorzy listów, dokumentów, notat, pamiętników itd. Małgorzata Czermińska ustala, że zaczęło się to w powieści *Słowo i ciało* (1960)⁸. Godne uwagi jest to, że Parnicki powrócił do starej formy powieści epistolarnej, sprawdzał niejako inną możliwość narracji z perspektywy postaci powieściowej.

W *Muzie dalekich podróży* (1970) wszystko uległo wielorakiej komplikacji. Jest to przede wszystkim wielokierunkowa, pełna nawrotów i dziwnych przeskoków podróż w czasie. Przywoływany w dialogach fikcyjnych figur, które chcą stać się postaciami powieściowymi, wellsowski wehikuł czasu przenosi załóżki za ledwie powieściowych fabuł od współczesności do połowy VII wieku, do tajemnic Samona, kupca frankijskiego, który w walce przeciwko Awarom na czele zbuntowanych Słowian (Wendów, Wenedów) stworzył pierwszy ich związek plemienny, najprawdopodobniej na Morawach. Niewiele o nim wiemy, niewiele wiemy o pochodzeniu Słowian, o ich pierwotnych siedzibach. Chcielibyśmy wiedzieć. W *Muzie dalekich podróży* – to współcześnie – może w XX-leciu międzywojennym, a może później – trwają przygotowania do podróży w czasy Samona: sprawdzane są jakieś przekazy – listy i gliniana waza, różne napomknienia pośrednie w dokumentach. Więcej jednak domysłów niż pewności. To doświadczenie autora nie jest bez znaczenia przy projektowaniu powieści, ale w samym tekście autor realny zmienia się w Klauzurę Uzupełniającą, w Czeladnika itd. Odbywamy więc inną podróż – w tajemnicę gatunku i w warsztat pisarza. Bo *Muza dalekich podróży* jest powieścią *in statu nascendi*: chce powstać na naszych oczach i powstać nie może. Dyskutują o tym figury powieściowe, a także postaci-alegorie: Rtęć prezentuje powieściopisarstwo fantastyczne, Mosiądz – powieściopisarstwo autobiograficzne, Srebro – powieściopisarstwo historyczne, Platyna – metafizyczne. Próba scalenia tych odmian, której towarzyszy także „podróż” w tajemnicę języka, kończy się niepowodzeniem. Srebro – prezentujące powieściopisarstwo historyczne – komentuje „podróż w czasie” melancholijną sentencją:

Owszem, muszę i ja też przyznać, chcę czy nie chcę: statki przychodzą i statki odchodzą, statki toną i statki buduje się. Coś się komuś podoba albo się coś komuś nie podoba, tak czy owak przecież NAVIGARE NECESSE EST⁹.

⁸ Ibidem, s. 36.

⁹ T. Parnicki, *Muza dalekich podróży*, Warszawa 1978, s. 651.

Eksperyment artystyczny w *Muzie dalekich podróży* Parnickiego, zrodzony – jak się wydaje – z obiegowych opinii o kryzysie powieści, nie odnowił gatunku. *Muza dalekich podróży* nie należy do udanych utworów pisarza. Okazuje się, że zastąpienie fabuły dialogującymi figurami (jeszcze nie postaciami), więc zwielokrotnienie narratorów, zabija „ducha powieści” bardziej niż zużycie jego konwencji. W innych utworach Parnickiego psychologia w interpretacji historii¹⁰ czy – jak zaznacza później – psychosocjologia w kształtowaniu obrazu przeszłości i kreowaniu postaci, odrealnia samą podróż, nadaje jej właściwości wielkiej paraboli: ważniejsze od wędrówek po szlakach naszego kręgu cywilizacyjnego są przemiany czasu zapisane w dziełach sztuki, wielkie przełomy cywilizacyjne. Sprawcą przemian jest bądź „odmieniec”, „mieszaniec”, „obcy”, bądź artysta, uczonec, który stara się przekształcać to, co zastane w życiu społecznym. Ale o przemianach decyduje także specyficzna dyferencja idei powstających w różnych miejscach i w różnych kręgach kulturowych, ich narastające zagęszczenie wywołuje potrzebę nowej stratyfikacji społecznej.

W latach siedemdziesiątych zmieniły się ambicje i cele autorów powieści historycznych. Nie chodziło już o „wierne”, to jest zgodne z wybranymi źródłami odtwarzanie faktów historycznych. Tym zajmują się dziś fachowcy, historycy. Tak odmiennosc celów w nowej powieści historycznej formułował Andrzej Stojowski, autor *Karety* (1972), *Carskich wrót* (1975) i pastiszowej kontynuacji *Trylogii* Sienkiewicza w powieści *W ręku Boga* (1997):

Autor nie jest historykiem; próbował jedynie napisać powieść historyczną. Różnica w tym, że jeśli zadaniem historyka jest odtworzenie faktów i ich interpretacja poprzez analizę krytyczną i przyjęte założenia historiozoficznej metody, zadaniem pisarza będzie – zdaniem autora – próba odtworzenia świadomości historycznej. Nie nudząc Czytelnika zbędnym teoretyzowaniem, autor pozwala sobie tylko wyrazić wątpliwość, czy odtworzenie faktów i świadomości w ogóle jest możliwe¹¹.

Odtwarzanie świadomości zaktualizowało ponownie problem stylizacji językowej, bo świadomość historyczna zapisuje się wyraziście w formach języka, w tym, jak ludzie z przeszłości werbalizowali swoje myśli. Ale od *Czerwonych tarcz* Iwaszkiewicza poczynając, przez powieści Parnickiego, archaizacja traciła na znaczeniu, stała się wyraźniej oszczędna, odwołująca się raczej do składni niż do fonetyki i fleksji. Za sprawą wyciszenia językowych znaków historii kształtował się uniwersalny, niezmienny wzór człowieka, jego wiecznych, powtarzalnych niepokojów i dramatów egzystencjalnych. Henryk Sandomierski w *Czerwonych tarczach* ma duszę człowieka XX wieku, jakby ukształtowaną pod wpływem lektury Nietzschego czy Freuda. Głęboka stylizacja języka w *Carskich wrotach* Stojowskiego ma inne cele

¹⁰ Parnicki był początkowo przekonany, że psychoanaliza odrodzi nie tylko powieść historyczną, ale i badania naukowe nad przeszłością. Por. jego szkic *Współczesna polska powieść historyczna*, „Droga” 1935, nr 3, s. 213–226.

¹¹ A. Stojowski, *Carskie wrota*, Warszawa 1975, s. 5.

niż w *Trylogii* – służy odtworzeniu polskiej, sarmackiej mentalności XVII wieku, odmiennej niż w gawędowej wersji Jana Chryzostoma Paska, nie dobroduszej i nie śmiesznej. Stosunki polsko-moskiewskie – historia Dymitra Samozwańca, Maryny Mniszchówny, mistyfikacji i gier politycznych z czasów rosyjskiej wielkiej smuty i naszego w nich udziału – zostały zdominowane przez głupotę polskich rodów magnackich, prywatę i sobiepaństwo: nie o dobro Rzeczypospolitej chodziło. Archaizacja języka służy uwypukleniu mentalności zbiorowej, w której prywatą, chore ambicje są zapowiedzią nadciągających klęsk. Gorzka to analiza narodowych wad – nieumiejętności przewidywania. Podobnie jest w *Karecie*, choć epoka całkiem inna i inne środowisko: w sposobach myślenia galicyjskiego ziemiaństwa po powstaniu styczniowym utrwalona została nędza duchowa tej kasty, ale i jej katastrofa ekonomiczna. I w tej powieści celem było odtworzenie nie tyle wydarzeń historycznych, co świadomości całej klasy. To ona modelowała życie społeczne w Galicji w drugiej połowie XIX wieku, co nie pozwoliło na pełny rozwój gospodarczy i polityczny, taki jak na Węgrzech.

Wersja Stojowskiego w *Karecie* jest inna, bardziej demaskatorska niż w utworach Andrzeja Kuśniewicza. Jego powieści galicyjskie, skupione na końcu *belle époque*, na przedprożu I wojny światowej i w czasie samej wojny, nie należą w sensie ścisłym do historycznych, wspartych na źródłach: nieskrywana nostalgia, żywioł wspomnieniowy, pamięć autora, budują migotliwe obrazy rozpadu porządku politycznego i mentalnego, którego początki sięgają Kongresu Wiedeńskiego w 1815 roku. Wyjątek stanowi *Stan nieważkości* (1973), powieść o bardzo skomplikowanej strukturze. Jest wielką podróżą w przeszłość, odwrotnością przyszłościowych podróży w *science fiction*. Kategorią podstawową, jakby na podróż przystało, nie jest przestrzeń, lecz czas, historia. W późniejszej powieści – w *Nawróceniu* – jest scena ze wspomnień dzieciństwa autora – jazdy obok ojca lekkim wózkiem konnym i wykonywanego samodzielnie przez chłopca manewru „nawracania”: „[...] zatoczywszy wielki łuk, spadłem w dół. W tamten Dawny i Obszar i tamten Czas”¹². „Nawrócenie” w *Stanie nieważkości* ma swoje uzasadnienia psychologiczne i egzystencjalne: pisarz ma zawał, leży w szpitalu, prowadzi rozmowy z lekarką i pielęgniarkami; to narracyjne „teraz” jest punktem zwrotnym w podróży ku przeszłości. Nie chodzi o cudowny wellsowski wehikuł czasu, jak u Parnickiego, lecz o pamięć. Etapem pierwszym wyprawy w przeszłość, rozpoczętej na łóżku szpitalnym, jest przypomnienie spotkania na Polnische Tage in Hamburg w 1971 roku gnädige Frau, Niemki, z nostalgią wspominającej krainę dzieciństwa, Pomorze, opuszczone w wyniku ucieczki w 1944 roku. Etapem drugim, niemożliwym już bez wehikułu czasu, nierealnym, staje się wyprawa wyobraźni w wiek XVIII. Późny wnuk wsiada po rozstaniu z prapradziadkiem do „żółto malowanej karety herbowej” Anno Domini 1777. Owym prapradziadkiem, żegnającym „nierozsądnego młodzieniaszka”, jest książe Adam Poniński, jurgieltnik i zdrajca, skazany za sprzeniewierzenie dóbr pojezuickich na banicję. Ten wyrok anulowała mu późnej Targowica, jednakże skonfiskowanych

¹² A. Kuśniewicz, *Nawrócenie*, Kraków 1989, s. 10.

majątków już nie odzyskał. Był jednym z głównych aktorów na narodowej scenie, na której grano już finis Poloniae. Rozciągający się nad Polską cień Semiramidy Północy, carycy Katarzyny Wielkiej, i Fryderyka II, króla Prus, przenika równoległe dzieje dwu rodów – potomków Luipolda von Benkendorfa, który po pierwszym rozbiore przywędrował z Infant, założył swoją siedzibę w Alt Wenden, miejscowości wcześniej nazywającej się Stare Wędzisko lub Stara Wędzarnia, i potomków jurgielnika. Równoległe opowiadane losy przodków Frau Renate i prawnuczka Adama Ponińskiego z wyeksponowaniem warszawskich krwawych wydarzeń 1784 roku – publicznych egzekucji zdrajców, wkroczenia Prusaków do Warszawy, wojen napoleońskich, pacyfikacji Gdańska – nadają samemu pojęciu „krajności” sens dwuznaczny: wypędzeni wypędzają tych, którzy podbijali i wypędzali. Pozostaje zawsze żal i nostalgia. Historia jako szacunek i kult miejsca przodków jest pewnym mirażem, często grą wyobraźni:

Mogłem sobie – stwierdza pisarz, twórca powieści, a nie narrator tylko – znakomicie wyobrazić Wielkiego Przodka, Nad-Ojca i Super-Dziadka jako postać złożoną z części różnych, pozszywaną z cech należących do różnych generacji, rodzaj szacownego pomnika Fatum czy Nemezis, osobnika kwitnącego na przykład w wieku siedemnastym. Wbrew prawu prawdopodobieństwa osobistość taka nie objawiła mi się w postaci zaściankowego szlagona z wiechciami w cholewach i z karabelą na postronku, jakim mógł być któryś z moich antenatów po mieczu w tamtych latach, jakiś kresowy opój i zawałdiaka, sejmikowy rębajło, lecz jako szlachetnie urodzony dworski dostojnik zstępujący ku mnie wprost z portretu. Nachyla się nad prawnukiem, który go wezwał z zaświatów, z trumny tylekroć płądrowanej i już od lat nie istniejącej w żadnym grobowcu, ani na żadnym cmentarzu, wstał z martwych, odziany w kurtkę kusą zszytą z czarnych pasów, na przemian matowych, aksamitnych, i lśniących, atlasowych, z kryzą farbowaną u szyi, w szerokim berecie ze strusim piórem wpiętym weń, brylantową broszą¹³.

Podróż w odległą przeszłość zaczyna się kilkakrotnie od tego samego punktu – od łóżka szpitalnego, gdzie autor leży „pod kropłówką”; nie jest to więc tradycyjna podróż – ciągła, z krótszymi lub dłuższymi postojami, lecz seria wypraw wyobraźni pisarza, który kreuje świat przedstawiony według własnych reguł artystycznych. Nie krępują go w samym akcie kreacji ani reguły bezwzględnej wierności źródłom, ani zasady życiowego prawdopodobieństwa. Wybiera z przeszłości postaci, zdarzenia, rekwizyty i rozpoczyna nimi grę: unieważnione zostają dawne zasady powieściowej kreacji historycznej – ani prawda ścisła, ani prawdopodobieństwo jako zasada sztuki realistycznej. To raczej gra autora w historyczne karty, niesprzeczna z duchem epoki, ze „świadomością historyczną” – możliwa i niemożliwa równocześnie. Raz po raz w tekście zjawiają się przypomnienia, że o grę chodzi, że pisarz wybiera, układa, zestawia mozaikowe kamyki według własnego pomysłu. Dla spotkanej w 1971 roku w Hamburgu „liebe Frau Renate” odnajduje przodków – nie tylko przybysza z Infant, Luipolda, lecz jego ukocha-

¹³ A. Kuśniewicz, *Stan nieważkości*, Warszawa 1973, s. 91–92.

na, tajemniczą znajdę w czasach napoleońskiej zawieruchy wojennej, być może córkę Efraima, syna Barucha z Braiłowa, który po opuszczeniu posiadłości księcia Adama Ponińskiego na Ukrainie osiadł w Gdańsku i stał się bogatym bankierem. Narrator, „późny wnuk” banity Adama Ponińskiego, w Gdańsku poszukuje jego żony, swojej prababki, i przez przypadek trafia do domu Luipolda, poznaje prababkę „liebe Frau Renate” itd. W ten sposób spięte zostały w grze narracyjnej dwa odrębne ciągi zdarzeń. Nieistotne stają się pytania: Prawdziwe? Prawdopodobne? Jeśli pominąć wszechobecność „późnego wnuka” w zdarzeniach z odległej przeszłości, to powiedzieć trzeba – możliwe. I nic więcej nie może zrobić autor powieści historycznej: jest ona zawsze rozpięta między jakimś „teraz” pisarza, podjętym przez niego wyborem tematu i celem gry: „liebe Frau Renate” czuje się „wypędzona”, z nostalgią wspomina własne dzieciństwo na Pomorzu, ale wcześniej, po przejściu tej części dawnej Rzeczypospolitej pod panowanie pruskie, potomkowie Ponińskich, Sanguszków i całej rzeszy Kuśniewiczów znaleźli się wśród wypędzonych. Rzeczywiście Adam Poniński po wyroku sądowym uchodził na północ, zjawił się jeszcze w Toruniu. Później znikł z kart historii. Gdańskie więc spięcie losów dwu rodów nie jest niemożliwe.

Do konwencji podróży nawiązał także Władysław Lech Terlecki w powieści *Drabina Jakubowa albo Podróż* (1988). Utwór to w dorobku pisarza o tyle zaskakujący, że wszystkie jego powieści dotyczą XIX i początku XX wieku; ich centrum stanowiło powstanie styczniowe. Czasy wcześniejsze przedstawiają fragmenty biografii Waleriana Łukasińskiego, Adama Mickiewicza, późniejsze ludzi powstania styczniowego oraz nowych zjawisk w życiu społecznym po jego upadku: pojawienia się rewolucyjnych ideologii, nasilenia się ruchów terrorystycznych, nacjonalistycznych, głębokich deprawacji życia publicznego. Dramat Stanisława Brzozowskiego, a później samobójcza śmierć Witkacego zamykają ten krąg wyborów tematycznych. Wszystkie te powieści i opowiadania budowane były na planie biograficznym: wyrafinowanej formalnie narracji o konkretnych postaciach. *Drabina Jakubowa albo Podróż* jest więc podwójnie wyjątkowa: zbudowana została na planie podróży i dotyczy ostatnich lat pierwszej Rzeczypospolitej, sprzed Sejmu Czteroletniego. W podróż do Petersburga ze specjalną tajną misją zleconą przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego wyrusza Hrabia, wytrwały podróżnik, który poznał „czarne góry Afryki”, pustynię, Aleksandrię, okolice Kadyksu w Hiszpanii, uroki Wersalu we Francji itd. Wezwany przez króla, przybył do Warszawy i wyruszył w niebezpieczną podróż na Wschód ze specjalną przesyłką do Semiramidy Północy. Towarzyszy mu karzeł Aleksander, inteligentny, kształtny, budzący powszechne zainteresowanie. To on, a ściślej – z jego perspektywy prowadzona jest relacja z przygód w czasie podróży.

Trudno nie dostrzec bliskiego spokrewnienia formalnego tej powieści z *Kandydem* Woltera, po części także z *Kubusiem Fatalistą* Diderota. Karzeł Aleksander w Wersalu przysłuchiwał się rozmowom filozofów głoszących pochwałę „oświeconego rozumu”, uzasadniających potrzebę wolności i tolerancji; wieś królowej w ogrodach Wersalu, z pasterskimi chatkami, ufryzowanymi owieczkami stanowiła namiastkę Arkadii, wytwór racjonalnego ładu i szczęścia. W ogrodach Wersalu rodzi się

platoniczna miłość Aleksandra do karlicy Rozyny, erotycznej „zabawki” rozpustnego Markiza. Drabina Jakubowa, symbolizująca wieczne dążenie człowieka do szczęścia, nie jest dla wszystkich jednakowo dostępna. Uprzytomnił to Aleksandrowi pustelnik, mnich hiszpański w czasie rozmowy. Drabina Jakubowa prowadzić może „w stronę doskonałości”, ale i także „wprost do otchłani”. W cieniu wersalskich chatek czają się już widma sankiulotów.

Powieściowa podróż Hrabiego i Aleksandra do Petersburga wspiera się na fackie historycznym posłań dyplomatycznych Stanisława Augusta do Semiramidy Północy, jak carycę nazwał Wolter, jej wielbiciel, przez pewien czas przyjaciel i dworak Fryderyka II. Prototypem Hrabiego może być – ale tylko poprzez kilka szczegółów – Jan Potocki, podróżnik, odbywający później wyprawy naukowe w poszukiwaniu pierwotnej krainy Słowian, podróże na Kaukaz i pogranicze Chin, ale czy to on woził tajemnicze posłanie do Petersburga? W Paryżu bywał na dworze królewskim, odwiedzał salon Geoffrinowej, zaprzyjaźnionej ze Stanisławem Augustem. W pewnym momencie – czy wezwany? – wrócił do Warszawy, przebrał się w strój polski, stał się postacią znaną i wpływową. Tylko część jego biografii jest „podobna” do losów bohatera powieściowego. Ale nie o wierność chodzi, lecz o odtworzenie idei, jakie wytworzyła epoka „oświeconego rozumu”. Wolter, który przewija się stale w rozmowach między Hrabią i Karłem, pisał peany na cześć carycy, gotów był przejść na prawosławie ze względu na władającą nim Semiramidę Północy, wierzył, że ona pokona Turków i usmierzy polskich warchołów. W istocie *Drabina Jakubowa* jest powieścią sprawdzającą mielizny i kłamstwa epoki „oświeconego rozumu”. Arkadia wioski pod Wersalem kryje obyczajowe rozpasanie libertynów. Po drodze z Warszawy do Petersburga podróżnicy dostają się we władanie księcia, który buduje własną wersję racjonalnej utopii – w dwu „spektaklach” stara się on przedstawić zagarniętym z drogi podróżnikom prawdziwą naturę człowieka. W czasie uczty, na podwyższeniu, odbywa się naturalny akt kopulacji, który przypomina, że dworska ogląda, flirty miłosne, są zasłona tylko, ukrywającą „nagą prawdę”. Ład społeczny utrzymać można poprzez przemoc i okrucieństwo: uciekinierzy z książęcej Arkadii, jeśli zdarzyło się im to po raz pierwszy, oglądać muszą obcinanie rąk tym, którzy już dwukrotnie uciekali, i głów tym, którzy trzykrotnie podjęli próbę ucieczki. Taki kształt przybrać może idea wolności, gloryfikowana przez Woltera. Pouczający jest krótki pobyt podróżników w monasterze, gdzie nowe idee „oświeconego rozumu” zderzają się z szaleństwem mistyków: w klatkach trzyma się „świętych mężów”, ich cierpienie ma zbawić świat, trzeba więc świętym łamać kości, bo im bardziej cierpią, tym szybciej świat zostanie uwolniony od władzy szatana.

Szczęśliwa ucieczka z monastynu zmienia się szybko w kolejną przygodę: podróżnicy dostają się we władanie generała-szaleńca, usuniętego z dworu,zymanego w odosobnieniu, który pracuje usilnie nad udoskonaleniem armii – buduje mechanicznych żołnierzy, którzy nie znają strachu, głodu itd. Ta utopia, twór chorego rozumu, będzie w wiekach następnych ciągle żywa... Podróżnicy uwolnieni szczęśliwie z rąk szaleńca napotkają po drodze zbójców, których herszt dąży

do obalenia carycy, przejęcia władzy. Ograbieni podróżnicy oczekują już śmierci: Hrabia zostaje zgwałcony przez starą babę, matkę herszta, metodą „na konia”. Ten despekt dla hrabiowskiego „dobrego smaku” wywołuje jego obłęd: wydaje się mu, że jest koniem, domaga się owsa – mimo starań Aleksandra umiera. Z pamiętnika pozostałego w jego papierach okazuje się, że Hrabia nie był przyjacielem, w istocie pogardzał nim, za pieniądze służył królowi jako szpieg, sprzedawał gromadzone informacje dla króla także innym dworom.

Aleksander, a jest to już ostatni etap podróży, dociera na dwór carycy. Okazuje się, że Stanisław August, „król-błazen” (tak o nim myśli i Hrabia, i karzeł), proponuje Katarzynie małżeństwo dla szczęścia swego kraju, Rosji i całej Europy. Propozycja Stanisława Augusta wywołuje długi rechot dworaków w stolicy Semiramidy, a karzeł Aleksander dostąpi nie lada zaszczytu: wykąpany, ubrany w jedwabną koszulę, znajdzie się w sypialni władczyni, do której przyprowadzano dotychczas tęgich dragonów. Semiramida chce odmiany: Aleksander zostaje wchłonięty przez waginę Wielkiej Ladacznicy.

Opowiedzenie fabuły tej dziwnej powieści było konieczne, aby odkryć wszystkie jej konteksty artystyczne. W sensie gatunkowym spokrewniona jest najsilniej z *Kandydem* Woltera, z *Kubusiem Fatalistą* Diderota nie tylko przez samą podróż, liczne, przekraczające reguły prawdopodobieństwa, przygody bohaterów; spokrewniona na prawach polemiki – najważniejsze okazuje się zanegowanie przekonania o istnieniu racjonalnego ładu świata itd. Od powiastki filozoficznej różni się jednak wywodzącym się z tradycji powieści realistycznej niezwykle gęstym, szczegółowym rysunkiem tła, w drugim niejako planie przywołaniami faktów historycznych (próba porwania króla przez konfederatów barskich, późniejsze jego spotkanie z carycą w Kaniowie w 1788 roku itd.). Jeśli tajna misja, z którą jedzie Hrabia do carycy, jest fikcją, to propozycja króla sojuszu z pierwszą swoją kochanką w wojnie z Turcją ma potwierdzenie w listach dyplomatycznych. Król długo czekać musiał na negatywną odpowiedź carycy. Jego losy w Petersburgu zostały już przesądzone. Bo Polska stała się tylko zabawką w europejskich grach politycznych. Porównanie Warszawy z innymi stolicami Europy wydaje się szczególnie przenikliwe w tym względzie:

Ledwie znaleźli się za oplotkami Warszawy, a już ogarnęło ich zdumiewające poruszenie. To nie był ruch, jakim żyją wielkie miasta Europy. Pośpiech raczej, który się spotyka w domu umarłego. Rozprawiano wszędzie o królu i jego słabościach. O intrygach trzech sąsiednich dworów. Zerkano na Petersburg, Berlin i Wiedeń. Tam decydowały się losy kraju. Donoszono na siebie wzajemnie, sprzedawano publiczne tajemnice. Polaków ogarnął wielki zapał w niszczeniu dawnych swobód. Oby tylko wiele zyskać. Kraj umiera, to prawda – dowodzone w pałacach – ale nam przecież przyjdzie żyć obok tych zagrożeń. Zbyt one wielkie, by myśleć o podkładaniu pod nóż własnego gardła. To już dawno przestało być w modzie. Bunt niczego nie zmieni [...]. Dziś trwa co prawda moda na naukowe poznanie świata. Bada się więc i rozpad. Pod szkiełkiem takich badaczy to, co dzieje się w Warszawie, musi być interesującym procesem. Bardzo wielcy

myśliciele w Europie uważają, że wszelka słabość zarówno człowieka i jego charakteru, jak i całych narodów jest odrażająca, a litość nie jest nigdy argumentem w grze politycznej. Słabi sami skazują się na zagładę¹⁴.

Ta opinia czy diagnoza nie wynika z rozmyślań Karła lub Hrabiego, nie mieści się w konwencji powiastki filozoficznej, pochodzi od nadrzędnego, bliskiego autorowi narratora, przypomina narrację z klasycznej podróży. Wymieszanie perspektyw narracyjnych uniezależnia całość od ironicznej konwencji powiastki filozoficznej. Stale przywoływany Wolter, w różnych kontekstach, poddany został krytycznej ocenie, jego poglądy – definicje wolności, tolerancji, „oświeconego rozumu” okazują się wielkim kłamstwem. W historii nie ma ładu moralnego, jest tylko chaos, okrutna gra interesów, zwierzęcych wręcz instynktów właściwych naturze człowieka, jest szaleństwo, zło, prawo silniejszego i przegrana słabych. Drabina Jakubowa jednych prowadzi na szczyty, innych strąca w otchłań. W tym sensie powieść Terleckiego jest nie tyle powiastką filozoficzną, co powieścią historiozoficzną – wielkim uogólnieniem i dopowiedzeniem do jego wcześniejszych utworów.

Nowa powieść historyczna, rozwijająca się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ma kilka znaczących cech: świadomie rezygnuje z XIX-wiecznego dogmatu wierności wobec źródeł pisanych. Nie oznacza to jednak całkowitej swobody w konstruowaniu fabuł powieściowych. Są one wierne wobec „ducha epoki”. To nieprecyzyjne określenie oznacza wierność wobec idei zrodzonych i funkcjonujących w danym czasie, zachowań jednostkowych i zbiorowych, oglądanych krytycznie, sądów rozpoznających mechanizmy zdrady, rozkładu, zaprzaństwa. Sprawiedliwi siedzą w więzieniach, giną lub ulegają przemocy. Nie są to powieści pisane „ku pokrzepieniu serc”. Parnicki stwarzając podwójną perspektywę ujęcia – terażniejszego z perspektywy autora i historycznego, podkreślał, że w istocie nie ma powieści historycznej w stanie czystym: przeszłość jest zawsze czytana czy odtwarzana z potrzeby współczesnej. Autor wnosi zawsze do utworu własne „teraz”, szuka w przeszłości analogii – podobieństw lub zaprzeczeń. Przeszłość poznajemy nie dla niej samej, myślimy o niej przy pomocy współczesnych pojęć i poglądów. Taki jest sens dialogowego dyskursu o powieści historycznej w *Muzie dalekich podróży*, taki także w usytuowaniu współczesnego narratora, który spotyka się bezpośrednio ze swoim wyjątkowo łajdackim przodkiem z XVIII wieku w *Stanie nieważkości*. Uderzyć musi wyraźne przesunięcie zainteresowań pisarzy lokowanych wcześniej na Zachodzie (znaczące były stosunki polsko-niemieckie u Bunscha, także w *Srebrnych orłach* Parnickiego) na Wschód. Dotyczy to zarówno *Carskich wrót* Stojowskiego, *Stanu nieważkości* Kuśniewicza, jak i *Drabiny Jakubowej...* oraz powieści o powstaniu styczniowym Terleckiego. To współczesność decydowała o takich wyborach. Analogie historyczne stawały się aż nazbyt oczywiste: kolejni władcy PRL-u uzyskać musieli namaszczenie nie w Carskim Siole, jak Wielopolski, lecz na Kremlu, gdzie jeździli z pokłonami do nowej, bo kolektywnej „Semiramidy Północy”; zmieniali konstytucję, aby zagwarantować „wieczystą” uległość wobec

¹⁴ W. Terlecki, *Drabina Jakubowa albo Podróż*, Warszawa 1988, s. 45–46.

wschodniego sąsiada. Powtarzała się sytuacja z końca I Rzeczypospolitej, kiedy w rzekomo niepodległym państwie stacjonowało ponad 20 000 żołnierzy carskich, kiedy w pewnym momencie każda decyzja króla wymagała aprobaty rosyjskiego ambasadora. Literatura, korygowana stale przez cenzurę, wynalazła sposób, aby mówić o nas – o deprawacji nie tylko władców, ale i społeczeństwa. Nie o przeszłość, ale o teraźniejszość chodziło.

Journey and Novel

Abstract

Novel as a literary genre emerged from ancient narrations only in modern times. In its structures, one can recognize affinity with antique and newer narrations – with descriptions of the travels of Herodotus or Marco Polo. The second of the former narration genres which influenced the novel was represented by *The Lives of Outstanding Men* by Cornelius Nepot, *The Lives of Famous Men* by Plutarch, and the *Lives of Saints* that were abundant in the medieval times. The Polish journeys to the Orient – *Peregrination to the Holy Land* by Mikołaj Radziwiłł from the 16th century, *Voyage en Turquie et en Egypt fait en 1784* by Jan Potocki, and the four years later *Pilgrimage to the Holy Land, Egypt, some Oriental and Southern Countries* by Józef Drohojowski, to mention just the most important ones – belong to the “literature of fact.” Drohojowski made a clear distinction between the “truth tellers” and the “fairytale tellers” (tellers of fictitious travelogues, thus “fairytale”). The voyage matrix was especially popular in the novel of the 18th century, it also had its extension in the Romanticism period, just to mention *Dead Souls* by Gogol, and in Poland – *The Sorcerer Lighthouse* by Kraszewski and *Wanderings of an Eccentric* by Korzeniowski.

Journey as the plot of the feature sequence was domesticated in the contemporary historical novel – in Teodor Parnicki (*The End to the “Concord of the Nations, Only Beatrix, Circles in the Sand, The Muse of Far Journeys*, and other), in Andrzej Stojowski (*Carriage, Emperor’s Gate, In God’s Hand*), in Andrzej Kuśniewicz (*State of Weightlessness, Conversion*), and in Władysław Terlecki (*James’s Ladder or a Journey*). However, it ceased to serve the presentation of the historical background, realistic presentation of the past. In the new novels, the journey has become a metaphor, a quest of the memory into the past, a recognition of not so much the historical facts as the collective consciousness, a search for the reasons of national failures and anomalies.