

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Antybaśń (ang. *anti-fairy-tale*, niem. *Antimärchen*) - wypowiedź narracyjna, w której obecności pewnych baśniowych wątków i motywów towarzyszy dystorsja innych charakterystycznych dla baśni właściwości. Wprowadzenie nazwy *Antimärchen* do języka krytyki przypisuje się A. Jollesowi. W *Einfahe Formen* (1929) określił on w ten sposób utwory braci Grimm pozbawione tradycyjnego, szczęśliwego zakończenia (np. *Der Fisher und seine Frau; O rybaku i złotej rybce* - co jest zresztą dziwne, ponieważ trudno mówić o braku takiego finału, skoro zło, czyli pazerność żony rybaka, oraz jego całkowita bezwolność zostały sprawiedliwie, choć wcale nie straszliwie ukarane). Antybaśniowość wiązana jest albo z takimi tylko tekstami, którym przysługuje cecha „oczywistej cudowności”, albo nie uważa się jej za konieczny warunek przynależności do gatunku. Jako antybaśniowe traktowane są z jednej strony niekonwencjonalne, ale nie kwestionujące owej oczywistości rozwiązania swoiste dla baśni romantycznej - m. in. twórczość L. Tiecka (np. *Der blond Eckbert; Jasnowłosa Ekbert*) - czy dla krótkich form narracyjnych Franza Kafki (przede wszystkim *Die Verwandlung; Przemiana*). Z drugiej zaś strony, utwory podające w wątpliwość zarówno oczywistość cudowności, jak i - w imię obrony „prawdziwej” rzeczywistości - samą cudowność. Bywa, że antybaśń staje się niemalże synonimem ponurych opowieści utrzymanych w konwencji realistycznej, kontrastujących z cudownością i pozytywnym przesłaniem baśni. Dotyczy to zwłaszcza nowocześniejszych, niekiedy negatywnych, cynicznych lub satyrycznych (W. Mieder) parafraz tradycyjnych wątków baśniowych. W utworach tego typu (np. autor-

stwa Angeli Carter, która jednak nie rezygnuje z elementów cudowności), określanych też mianem baśni rewizjonistycznych (*revisionist fairy tale*) lub zmaconych (*crossover fairy tale*), owej rewizji podlegają stereotypowe, uswięcone baśniową tradycją role kobiet, mniejszości etnicznych czy innych grup. Z odmiennych względów w kategoriach antybaśni charakteryzowany jest literacki (autorstwa W. Steiga) i filmowy (w reżyserii A. Adamsona i V. Jensonsona) *Shrek*. Tu chodzi m. in. o to, że zachowania jego bohaterów w sytuacjach typowych dla baśniowych fabuł są niezgodne z heroicznym schematem.

Wszystkie te ujęcia sprawiają, że „antybaśń” jawi się jako nazewniczy gadżet z podręcznego leksykonu krytycznego, wykorzystywany wtedy, gdy mniej lub bardziej widocznym w strukturze tekstu nawiązaniem do baśni asystują jakieś odstępstwa od klasycznych wzorów. Autorem jedynej, znanej mi, spójnej i zarazem niezwykle restrykcyjnej teorii antybaśni jest Stanisław Lem (*Markiz w grafie*). Jego zdaniem charakterystyki tego gatunku nie sposób sprowadzić do „prostej inwersji parametrów baśniowych”. Mimo że „w folklorach nigdy go nie było”, że nigdy nie powstał, możliwe okazało się nie tylko jego „czysto logiczne” wymodelowanie, ale też rozpoznanie konstrukcyjnych i ideologicznych jakości konstytuujących tę nieistniejącą jakoby formę, w pismach de markiza de Sade'a - i wyłącznie w nich. Zaplecze tego modelu stanowi teoria gier. Lem przedstawia go jako logiczny efekt binarnego schematu (grafu), którym posłużył się, by uporządkować niereligijne opowieści reprezentujące właściwą potocznej świadomości niezgodę na naukowy obraz świata bezstronnego wobec człowieka. W opowieściach tych świat

może być wobec niego stronny przychylnie – tak ukazują go utopie i baśnie – albo stronny nieprzychylnie, jak w antyutopiach i w antybaśniach właśnie. Stronność świata ogranicza się bądź to do jednostek (baśni i antybaśni), bądź to do wszystkich jego mieszkańców (utopia i antyutopia). Pomiedzy tymi gatunkami sytuuje Lem mit, w którym niewątpliwa stronność przybiera wiele postaci. Światopogląd antybaśni określa zasada uniwersalnej niezyczliwości, pociągająca za sobą niuśtanny przybór i eskalację zła, co skazuje gatunek na oscylowanie „między pitawalem i autoparodią”. Na jego wiarę przechodzą też dobrzy, co nigdy nie przydarza się zacnym postaciom baśniowym. Wybór zła musi być dokonany przez bohaterów (antybohaterów) antybaśni w pełni świadomie, suwerennie, „bez zewnętrznych nacisków”, czyli tak, jak wybierają dobro bohaterowie bajek”. Jedyną racją, dla której antybaśniowi źli czynią zło jest czerpana zeń doraźna przyjemność, spazm wywołany cierpieniem dobrych – swoista *Schadenfreude*, domagające się ciągle nowych podniet „ulotne doznanie ginące wraz ze śmiercią ofiary”. Zło w antybaśni nie jest zatem bezinteresowne (jak w antyutopii), ale nie jest też jedynie środkiem do celu. Nie zadaje się go w imię dobra ludzkości, narodu, wyznawców wybranej religii, jakiejś klasy czy grupy. Wyniszczenie wszystkich tropionych nie-szczęśników, cnotliwych dawców antybaśniowego szczęścia, nie będzie jednak (paradoksalnie) oznaczać triumfu, tylko klęskę zła. Po wyczerpaniu jego źródła, czyli nieszczęścia innych, szczęście ustanie nie mając się czym żywić. Dobro bowiem w antybaśni „nie jest dla zła czynnikiem zakłócającym, lecz konstytutywnym [...] ontycznie, a nie tylko narracyjnie”, jak w przypadku baśni, które bez zła nie powstałyby, bo nie byłoby o czym opowiadać, choć baśniowe dobro bez zła jest możliwe. „Triumf antybaśni to – według Lema – przegrana jej mieszkańców”.

Bibliografia: A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1929; L. Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchungen*, Wiesbaden 1956; S. Lem, *Markiz w grafie*, „Teksty” 1979, nr 1; W. Mieder, *Grim Variations. From Fairy Tales to Modern Anti-Fairy Tales*, w: *Traditions and Innovation in Folk Literature*, 1991; G. Kozielek, *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994; D. L. Ashliman, *Folk and Fairy Tales*, Westport CT 2004; D. Haase (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport CT 2007.

Danuta Szajnert

Consciousness Raising Novel (powieść budzenia świadomości) powstała w Stanach Zjednoczonych w latach 70., jako kolejny, obok „grup budzenia świadomości” (*Counciousness Raising Groups*), instrument ówczesnego radykalnego ruchu feministycznego (*Women's Liberation Movement*). Sam termin „budzenie świadomości” (CR) – jako określenie feministycznej praktyki badania osobistych doświadczeń w świetle teorii seksizmu – wywodzi się z kilku źródeł: psychoanalizy, teorii marksistowskich i amerykańskiego rewiwalizmu (Gornick, 2000).

Niektóre badaczki (A. Echos, S. Evans) podkreślają polityczny (nieterapeutyczny) wymiar zjawiska budzenia świadomości, poszukują korzeni CR Groups nie wśród popularnych wtedy grup psychoterapeutycznych, lecz w działalności ówczesnych ruchów wolnościowych (rewolucje wyzwoleniowe w Chinach i Gwatemali i ich hasła: „Tell it like it is”; „To speak pinas is to recall pinas”) oraz organizacji społeczno-politycznych (m. in. *Students for Democratic Society*). Inne badaczki (D. Spencer) poszukują korzeni CR w specyficznym kobiecym doświadczeniu, potrzebie konfesji i konwersacji.

Wskazuje się także na różnorodność zjawiska CR w zakresie jego realizacji. W związku z tym wyróżnia się tzw. „*hard CR*” (skoncentrowane na teoretyzowaniu doświadczeń w celach politycznych i na praktycznym społecznym działaniu) oraz tzw. „*soft CR*” (skupione na prywatnym, nie teoretyzowanym doświadczeniu i samym procesie jego narracji / konfesji). (C. Dreifus).

W obu przypadkach jako podstawowy cel wymienia się znalezienie wspólnej, kobiecej płaszczyzny porozumienia („*We are all in his together*”) oraz uświadomienie wspólnego (seksistowskiego, a więc politycznego) podłoża indywidualnych problemów („Prywatne jest polityczne”: „*They are political, not personal question*” - Koedt).

Według Joreen, w latach 70. ową edukacyjną, uświadamiającą rolę grup zaczęła przejmować, ściślej z nimi powiązana, literatura feministyczna. Przeniesione na grunt lektury, poszerzanie świadomości stało się sprawą prywatną i bardziej intymną. Według Mc Kinnon, powstaniu CR Novels towarzyszyło przekonanie, iż *cousness raising* to zadanie, które można przedsięwziąć samemu. Samodzielne czytanie i pisanie (*personal speaking*) miało zastąpić wspólne spotkania i rozmowy (*collective speaking*). Wiązało się to z wyrażonym przez R. Morgan przekonaniem, że zniewolenie lokuje się „*in your mind*”, a w związku z tym proces wyzwolenia (*individual consciousness*) jest osobisty i nie potrzebuje działań kolektywnych. (Kempton).

CR Novels, przejmując zadania CR Groups, niejednokrotnie przejmowały także strukturę narracyjną grupowych spotkań. Wynikiem tego była wielogłosowa (heteroglosja) narracja (M. French, *Women's Room*), oraz zbudowanie specyficznej transakcji między bohaterką, a autorką i czytelniczką (Hougeland, 1998). Ośrodkiem owej transakcji - wymiany doświadczeń i emocji - jest specyficznie

poprowadzona personalna narracja, o charakterze konfesyjnym, która pozwala odbiorczyni na przejęcie roli bohaterki i utożsamienie własnego życia z opowiadaną historią. W ten sposób tworzy się więź między autorką i bohaterką, bohaterką i czytelniczką, a pośrednio - między autorką i czytelniczką. Układ ten stanowi specyficzną wersję kobiecej wspólnoty (*si-sterhood*).

Typowe CR Novels charakteryzują się nieskomplikowaną, prostą fabułą i niskim stylem (Hougeland, 1998). Tendencyjna bohaterka, dokonując w życiu kolejnych wyborów, napotyka piętrzące się przed nią trudności, wynikające jedynie z faktu, że jest ona kobietą. Na początku nieświadoma, po trochu zdaje sobie sprawę ze schematyczności roli, w którą ma wejść (jako kobieta) oraz zakorzenionych w kulturze i zbiorowym myśleniu podstaw opresji. Ów proces mentalnej i emocjonalnej transformacji można opisać za pomocą stworzonej przez J. O'Reily metafory „kliknięcia” - nagłego uświadomienia. („*Click! The moment of truth! She Srock of recognition! (...) One little click turns on the thousands others (...) These are doming faster and faster*”).

Powieści budzenia świadomości, pokazując przykładową drogę uświadomienia, podważały zakorzenienie w kulturze - w przekonaniu feministek amerykańskich (Firestone, Weisstein) głównie za sprawą ówczesnych teorii psychoanalitycznych - mity kobiecości (*housewife*, czy *motherhood*), nie dawały jednak gotowych rozwiązań. Typowe zakończenie CR Novel jest otwarte według strategii, którą Du Plessis określa mianem „*writing beyond the ending*”. Fabuła urywa się na krawędzi albo we wczesnym stadium przemiany bohaterki, co pozwala na przeniesienie procesu uświadomienia na czytelniczkę, która ma uzupełnić narrację „wczytując” (*read in*) swoją osobista transformację (Hougeland, 1998). Zapewnienie takiego uczestnictwa w procesie podnoszenia

świadomości można określić jako podstawową strategię *CR Novels*, których specyfikę stanowi efektywność oddziaływania i w których funkcja użytkowo-dydaktyczna, zdaje się dominować nad estetyczną i ludyczną. Silne oddziaływanie *CR Novels* na rzeszę czytelniczek określa się za pomocą słynnej metafory „zrzućenie łuski z oka”. Owo uświadomienie jest jednak dla czytelniczki dopiero początkiem drogi, którą ma ona pokonać samodzielnie w realnym życiu.

Wśród najważniejszych amerykańskich *CR Novels* wymienić można m.in.: M. French, *Women's Room*; R. M. Brown, *Rubyfruit Jungle*; czy D. Bryant, *Ella Price's Journal*.

Ponieważ zjawisko budzenia świadomości (a z nim *CR Groups* i *Novels*) było ściśle związane z działalnością radykalnych feministek amerykańskich w latach 70., gatunek ten w czystej postaci już nie występuje. Można jednak mówić o powieściach feministycznych, które realizują cechy genologiczne częściowo (w zakresie formalnym: struktura narracji, konstrukcja bohaterki; lub treściowym: obecność podstawowych motywów: mit housewife, problem kobiecej (hetero)seksualności, macierzyństwo, aborcja). Jako najistotniejszy wyznacznik wymienić tu jednak należy obecności podstawy ideologicznej i intencję „uświadamiającą”. Jako współczesne polskie realizacje powieści budzenia świadomości wymienić można: *Dziewczynny z Portofino* G. Plebanek, *Tabu* oraz *Obciach* K. Dunin, a także (w wersji eksperymentalnej) *Absolutną amnezję* I. Filipiak.

Bibliografia: Rachel Blau Du Plessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth - Century Women Writers*. Bloomington, Ind., 1985; Vivien Gornick, *Counsciousness*, in: *Radical Feminism. A Documentary Reader*, ed. Barbara A. Crow. New York, London 2000; Lisa Marie Hougeland, *Feminism*

and it's Fictions. Counsciousness - Raising Novel and the Women's Liberations Movement. Philadelphia 1998; Kathie Sarahild, *"Counsciousness Raising: A Radical Weapon" in Feminist Revolution*. New York 1978; Kazimierz Ślęczka, *Feminizm*. Katowice 1999.

Marta Konarzewska

Komiks (ang. *Comics*, fr. *Bande dessinée*, wł. *Fumetti*): 1) specyficzna technika narracji graficznej, wykorzystywana do celów artystycznych, rozrywkowych, edukacyjnych i perswazyjnych; 2) forma ekspresji estetycznej, posługująca się tą techniką. Komiks, choć lokowany na styku trzech wielkich dziedzin, których tworzywa wykorzystuje, jest uznawany (bądź, jak kto woli, domaga się uznawania) za autonomiczną dziedzinę sztuki (w tradycji utrwaliło się nawet określanie go peryfrastycznym mianem Dziewiątej Sztuki). Pierwszą z owych trzech dziedzin „siostrzanych” (a może raczej macierzystych?) są sztuki plastyczne, czyli rysunek, grafika i malarstwo, które dostarczają komiksowi podstawowego tworzywa, jakim jest wykonany ich technikami obraz, a także konwencji i sposobów graficznej prezentacji rzeczywistości. Druga z dziedzin macierzystych to literatura, z którą komiks dzieli tworzywo językowe, użyte w funkcji narracyjnej i dialogowej, jak również - choć z nieuchronnymi modyfikacjami - niektóre ukształtowane na gruncie literatury techniki konstruowania świata przedstawionego oraz fabuły i prowadzenia narracji. Znaki liternicze służą także do denotacji w komiksach dźwięków pozajęzykowych w formie powszechnie z komiksem kojarzonych onomatopei. Istotnym obszarem wspólnoty komiksu i literatury jest też przynależność do „uniwersum lektury” - obie dziedziny łączy uza-

leżnienie od tych samych form przekazu: książki, czasopisma, a współcześnie - internetowego hipertekstu. Od sztuki filmowej czerpie natomiast komiks - choć można także uznać, że wraz z nią lub równoległe do niej współtworzy - zasady narracji wizualnej, oparte na montażowym systemie planów i ustawień „kamery”.

Za autonomicznością komiksu jako formy komunikacji oraz dziedziny ekspresji estetycznej przemawia nie tylko jego wielotworzywość, ale także - i przede wszystkim - sposób zorganizowania tworzywa w nowy, oryginalny system formułowania znaczeń, angażujący elementy, zaczerpnięte ze sztuk macierzystych wedle odmiennych, ustanowionych dla potrzeb przekazu komiksowego reguł. Takimi „innowacjami” są w komiksie:

a) kompozycyjna współobecność kadrów komiksu w ramach całości kompozycyjnej, jaką jest plansza komiksu (a nawet czasami zestaw dwu plansz, sąsiadujących ze sobą w otwartym woluminie) lub „pasek” (*strip*), gdy mamy do czynienia z przeznaczonym do publikacji w prasie komiksem paskowym; owa współobecność stanowi tu istotne pole organizacji znaczeń oraz fundowania chwytów i lokalnych lub „długofalowych” (gdy obejmują one analogiczne elementy kolejnych lub odległych plansz) ekwiwalencji, które w teorii „systemu komiksu” Thierry’ego Groensteena uznawane są nawet za podstawowy konstytutywny czynnik ukształtowania komiksu (zob. T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*); dodatkowym elementem tej właściwości przekazu komiksowego jest swoista gra pomiędzy obszarem „znaczącym” planszy lub paska komiksowego - zawartością znaczeniową kadrów - a jego obszarami „nieznaczącymi” - tzw. przestrzenią między- lub zewnątrzkadrową (w terminologii francuskiej *espace intericonique*), gdy ta ostatnia, a z nią graficzne elementy metatekstowe - ramki kadrów, znaki paginacji,

autorskie sygnatury - zostają wciągnięte w funkcje znaczeniowótworcze;

b) rozproszenie funkcji tworzywa słownego oraz zapisu litericznego w strukturze przekazu komiksowego, w której słowo, będąc stosowane w funkcji narracyjnej, dialogowej (z uwzględnieniem wszelkich wariantowych rozwiązań formalnych, jak np. monolog wewnętrzny czy narracja pierwszoosobowa) oraz „onomatopiecznej” - pozostaje w strukturze komiksu elementem fakultatywnym - patrz: tzw. „komiks niemy”, który albo w ogóle rezygnuje z denotacji słowa, albo zastępuje go ideograficznym i piktograficznym ekwiwalentem;

c) możliwość nasycenia funkcją znaczeniowótórczą takich składników struktury przekazu komiksowego, jak krój, kolor i wielkość czcionki, kształt i sposób wyodrębnienia pól tekstowych - „dymków”, których kształt wskazuje na przynależność wypowiedzi do określonej formy podawczej, a czasem określa na zasadzie konwencji lub podobieństwa ikoniznego natężenie, cechy wokalne czy emocjonalne wypowiedzi;

d) wzbogacenie repertuaru znaków przekazu komiksowego o konwencjonalne, „paraikonizne” denotacje ekspresji fizycznej (ruch, impet, zderzenie obiektów) lub emocjonalnej (złość, żal, radość itp.) postaci;

e) gra pomiędzy treścią zawartością przekazu ikoniznego, a jego formą: doбором środków realizacji graficznej, i wyborem konwencji przedstawiania rzeczywistości; Scott McCloud (w mającym postać komiksu eseju teoretycznym o komiksie pt. *Understanding comics*) wyróżnia trzy podstawowe konwencje, pomiędzy którymi mieści się zasób możliwości przedstawieniowych obrazu komiksowego: konwencję realistyczną, konceptualną (której typową reprezentacją jest komiks humorystyczny) oraz ekspresjonistyczną, w której wizerunek rzeczywisto-

ści zostaje zniekształcony, „zatarły” poprzez dobór graficznych środków wyrazu; istotną właściwością obrazu komiksowego jest jego funkcjonalne podporządkowanie narracji: czytelnik (gdyż obraz w komiksie jest jak najbardziej przedmiotem lektury) szuka narracyjnego i semantycznego uzasadnienia dla obecnych w przekazie form i środków ekspresji; wreszcie

f) konstytutywna eliptyczność i fragmentaryczność narracji komiksowej: całościowa i spójna wizja świata przedstawionego i rozgrywanych w nim wydarzeń powstaje w wyobraźni odbiorcy w wyniku lektury ograniczonych przestrzennie kadrów, z konieczności prezentujących tylko wycinek przestrzeni przedstawionej (i często ukrywających istotne jej elementy poza polem widzenia), które w dodatku reprezentują mniej lub bardziej odległe w czasie „mgnienia” strumienia wydarzeń i sytuacji, co pociąga za sobą konieczność rekonstrukcji w wyobraźni owego strumienia poprzez wypełnianie luk i łączenie obrazów w spójny, ciągły przekaz.

Do powyższej listy „wyznaczników autonomizacji” komiksu należy dołączyć jeszcze jeden: g) wypracowanie (a właściwie ciągłe wypracowywanie) własnych konwencji i form gatunkowych, wśród których – jako typowo komiksową – należy wymienić amerykańskie komiksy o superbohaterach, przez dziesięciolecia traktowane – zwłaszcza przez „odpornych” na magię komiksu krytyków – z pobłażliwym lekceważeniem, a jednak w ostatnim trzydziestolecu poddane estetycznej i intelektualnej rewizji, w wyniku której z owej superbohaterskiej tradycji wyrosły komiksowe arcydzieła ze scenariuszami Alana Moore’a (*Watchmen - Strażnicy*), Neila Gaimana (*Sandman*) czy Franka Millera (*Powrót Mrocznego Rycerza*).

W świetle powyższych ustaleń można przyjąć, że komiks jest formą narracji graficznej, realizowanej w postaci narra-

cyjnych sekwencji nieruchomych obrazów, wykonanych technikami graficznymi, integrującą dwa porządki: narracyjne następstwo obrazów-kadrów oraz ich kompozycyjną współobecność w ramach planszy lub paska. Słowo, a raczej jego literniczy zapis, stanowi istotny składnik dopełniający tworzywa komiksowego, zachowując jednak charakter fakultatywny.

Komiks jako forma komunikacji ukształtował się w toku wielowiekowej ewolucji form graficzno-narracyjnych; jego geneza wywodzona jest od prehistorycznych malowideł naskalnych, poprzez egipskie transkrypcje hieroglificzne, rzymską kolumnę Trajana, tkaninę z Bayeux, średniowieczne malarstwo i iluminacje, w których filakteria pełniły funkcje „dymków”. Dojrzewanie i usamodzielnianie medium przypadło na wiek XIX, gdy w pełni komiksowe plansze zaczęły pojawiać się w satyrycznej prasie brytyjskiej. W latach 20-30 tamtego stulecia, wraz z „opowieściami w rycinach” (*litterature en estampes*) Szwajcara Rodolphe’a Töpffera nowa forma przekazu doczekała się pierwszej świadomej próby refleksji teoretycznej w postaci traktatu Töpffera *Essai de la Physiognomie* (1845). Do grona „ojców założycieli” nowoczesnego komiksu zalicza się także Niemca Wilhelma Buscha z jego rymowanymi krotoczwilnymi opowiastkami obrazkowymi (jak *Max und Moritz*) oraz Francuza Gustave’a Dorégo (przede wszystkim *Dzieje Świętej Rusi* – „powieść graficzna”, parodiująca napuszone traktaty historyczne). Swą nazwę i ogólnoświatową ekspansję zawdzięcza komiks gwałtownemu rozwojowi prasy wysokonakładowej w USA w ostatniej dekadzie XIX wieku, a za pierwszy „nowoczesny” komiks uznaje się – dosyć umownie – serię *Yellow Kid* Richarda F. Outculta. Po początkowym rozwoju i okrzepnięciu w postaci komiksów prasowych (*comics strips*, które jednak często przybierały już formę plansz, a nie tylko „pas-

ków”), komiks zaczyna w latach 30. XX wieku ukazywać się w postaci autonomicznych zeszytów (*comic books*). Współcześnie komiks funkcjonuje w licznych odmianach i formach gatunkowych; do jego głównych (przez analogię do klasyfikacji literatury można by je nazwać rodzajowymi) postaci należy obok komiksu paskowego i serii zeszytowej (w Europie - albumowej) - wyodrębniona ostatecznie w latach 80. powieść graficzna (*graphic novel*) - zob. w bieżącym zeszycie „Zagadnień” Rodzajów Literackich”. Innym wyrazistym polem klasyfikacji komiksu jest jego zróżnicowanie geograficzno-kulturowe: komiksy amerykańskie wyraźnie różnią się formułą i kształtem od komiksów europejskich (których najbardziej charakterystycznymi, silnie skodyfikowanymi formalnie przykładami są frankofońskie bandes dessinées i włoskie *jumetti*), zaś już całkowicie odmienną postać estetyczną i edytorską, a także własne uporządkowania genologiczne ma komiks wschodnioazjatycki z japońską *mangą* na czele. Współcześnie coraz mocniej zaciera się autonomiczność estetyczna poszczególnych „geograficznych” odmian komiksu, w których często widoczne są inspiracje i zapożyczenia formalne i stylistyczne z innych obszarów.

Estetycznie komiks współczesny rozpięty jest między utrwalonymi tradycją konwencjami (niektóre serie komiksowe ukazują się od wielu dziesięcioleci w niezmiennym kształcie estetycznym) a bogactwem eksperymentów czy po prostu nowoczesnych form ekspresji, inspirowanych estetycznymi dokonaniem innych mediów oraz rozwojem technologii. Pojawienie się cyfrowej obróbki i druku obrazu oraz nowych mediów, jakimi są komputer i Internet, spowodowały rewolucję technologiczną także i w komiksie. Doszło tu do zachwiania fundamentalnego rozróżnienia między obrazem graficznym a fotograficznym (którego zastosowanie w komiksie

zaowocowało wyodrębnieniem formy pokrewnej - czy, jak chcą niektórzy badacze, po prostu kolejnej odmiany komiksu - jaką jest fotopowieść (*roman photo, photostory*). Cyfrowe technologie generowania i obróbki obrazu zatarły wyrazistość granic obu wcześniejszych form, wprowadzając płynny zakres możliwości, począwszy od kreowania obrazu od podstaw, poprzez dowolne ingerencje w obraz fotograficzny, aż po całkowite novum, czyli generowanie form graficznych w wyspecjalizowanych programach do tworzenia grafiki trójwymiarowej. Naruszona została także druga nienaruszalna dotąd granica wyznaczona przez naturę tworzywa komiksu: nieruchomy obraz zawarty w komiksowych kadrach, dotąd przeciwstawiany ruchomemu obrazowi filmów animowanych, przeniesiony do medium komputerowego zyskał możliwość animacji poszczególnych elementów struktury przy zachowaniu komiksowego charakteru całości; w rezultacie pojawiły się takie nowe formy hybrydyczne, jak „web-komiksy” (komiksy internetowe), tzw. BDVD (częściowo animowane i udźwiękowiane komiksy, wydawane na płytach DVD) czy - ostatnio - tzw. „motion comics” - animowane adaptacje komiksów, zachowujące jak najdalej posuniętą wierność ikonyczną wobec oryginału, z wiernym zachowaniem dymków z tekstami włącznie, ale już na obszarze ruchomego filmu animowanego, gdzie napis dialogowy w dymku jest dublowany w formie dźwiękowej. Ekran komputerowy staje się także coraz częściej dodatkowym, równoprawnym wobec tradycyjnego papieru nośnikiem przekazu komiksowego, co zresztą dotyczy wszelkich wizualnych form przekazu z literaturą włącznie.

Bibliografia: K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji gatunku artystycznego*, Warszawa 1985; J. Szyłak, *Komiks - świat przerysowany*, Gdańsk 1998; J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikoni-*

cznej XX wieku, Gdańsk 1999; J. Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000; J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000; S. McCloud, *Understanding comics*, New York 1993, W. Eisner, *Comics and sequential art*, New York 1985; T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris 1999; H. Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême 2003; R. Sabin, *Comics, comix & graphic novels. A history of comic art*, London - New York 1996.

Wojciech Birek

Powieść graficzna (ang. *graphic novel*, fr. *roman graphique*, bd roman): 1) jedna z trzech podstawowych form genologicznych komiksu (obok komiksu prasowego i zeszytu (albumu) komikswego), ukształtowana w latach 60. XX wieku, a od lat 80. traktowana jako równoprawna i istotna artystycznie odmiana komiksu najbliższa literaturze. Jej wyznaczniki genologiczne to: deheroizacja w zestawieniu z bohaterami o nadludzkich możliwościach w tradycyjnym komiksie, realizm w konstrukcji świata przedstawionego, często pierwszoosobowa forma narracyjna, obejmująca zamkniętą strukturę fabularną, ukształtowaną na wzór literackiej powieści, autobiografizm, pogłębiona motywacja psychologiczna, odniesienia do tradycji gatunkowych literatury, takich jak powieść o dojrzewaniu, powieść środowiskowa, kronika rodzinna, literatura faktu itp. oraz duża - w zestawieniu z innymi postaciami komiksu - objętość; za powieści graficzne uznaje się komiksy o objętości powyżej standardowych cyklicznych publikacji komiksowych, tj. począwszy od 50-60 plasz, przy czym zazwyczaj jest conajmniej 80 plasz. Najbardziej obszernie jednotomowe publikacje powieści graficznych mają objętość grubo przekraczającą 500 stron (np. *From Hell* Alana Moo-

re'a i Eddiego Campbella, edycja polska pt. *Prosto z piekła* tego «melodramatu w szesnastu częściach» o historii londyńskiego Kuby Rozpruwacza ukazała się w 2008 r.). Przy objętości pojedynczych epizodów niektórych serii albumowych przekraczającej 60 plasz owa dolna granica między serią komiksową a powieścią graficzną rozmywa się, a wówczas jedynym klarownym kryterium staje się jednorazowość (już niekoniecznie jednotomowość) i zamknięty charakter fabuły.

Dodatkowym kryterium wyznaczającym przynależność utworu komiksowego do kategorii powieści graficznej może być jego adresowanie do dojrzałego odbiorcy, czytelnika literatury wysokiej, który na ogół po komiks nie sięga, choć związek między stopniem wyrafinowania i złożoności formy oraz rozmiarów utworu a wiekiem czytelnika nie jest już tak oczywisty i niepodważalny. W zasadzie jednak przyjęło się uważać powieść graficzną za najbardziej wyrafinowaną i najambitniejszą postać komiksu, traktować jej ukształtowanie się jako symptom osiągnięcia przez komiks etapu artystycznej dojrzałości, a w rezultacie - nawet używać terminu „powieść graficzna” jako synonimu nazwy „komiks” tam, gdzie nadawca ma zamiar podkreślić wartości artystyczne utworu i „dojrzałość” komiksu - także jako gatunku w ogóle (nb. samo pojęcie ma też swoich przeciwników, głównie w gronie twórców, których dzieła uznawane są za szczytowe osiągnięcia w dziedzinie powieści graficznej: uznają je oni bądź za termin marketingowy, mający przyciągnąć do czytania komiksów snobów, bądź za zwykły eufemizm, usiłujący ukryć to, że mamy do czynienia po prostu „tylko” z komiksem). Owa „artystyczność” powieści graficznej jest często podkreślana kojarzeniem jej z czarno-białym, a więc z pewnego punktu widzenia bardziej ascetycznym wystrojem graficznym oraz powolniejszym, mniej ekspresywnym rytmem narracji. Także i ten wyróżnik nie

jest jednak dla omawianej formy bezwzględnie obowiązującym.

Znaczącym czynnikiem kwalifikującym utwór do grona powieści graficznych jest intencja twórcy zaprezentowania go czytelnikowi w zwartej i zamkniętej formie edytorskiej. Pozwala to uznać za powieści graficzne takie utwory, które publikowane były pierwotnie w odcinkach, ale których struktura wskazuje na zamiar nadania im „powieściowej” postaci. W miarę popularyzacji nowej formy edytorskiej, gdy okazało się, że istnieją czytelnicy gotowi czytać obszerne komiksowe opowieści, powszechny stał się zwyczaj przysposabiania dla potrzeb edycji zwartych także standardowych comic books, czyli serii amerykańskich komiksowych zeszytów, które fabularnie układały się w spójną, zamkniętą, złożoną z kilku (zazwyczaj ok. 6-8 zeszytów) całość, którą po ukończeniu cyklicznej publikacji „seryjnej” wydawano w formie, zwanej „trade paperback”; publikacja komiksu w takiej postaci w zasadzie niczym zewnątrznie nie różni się od właściwych powieści graficznych. Jeśli dodać do tego powszechny zwyczaj wydawania w formie opasytych tomów zbiorów, obejmujących np. roczniki publikacji serii komiksów prasowych – otrzymamy charakterystyczną dla współczesnego komiksu przechodność między trzema głównymi edyorskimi formami genologicznymi. Nb. od kilku lat także europejskie (głównie frankofońskie) komiksy albumowe ukazują się w takich obejmujących zwarte całości fabularne zbiorach, znanych pod nazwą integrale, przy czym obok luksusowych, barwnych i efektownych tomów pojawiają się także wersje świadomie pozbawione koloru, czasami w zmniejszonym formacie, co wskazuje na zamiar jak największego zbliżenia się do klasycznej formuły „powieści graficznej”.

Za pierwsze „powieści graficzne” można z pewnością uznać „opowieści w rycinach” Rodolphe’a Töpffera z przełomu

lat 20 i 30 XIX w. czy *Dzieje Świętej Rusi* Gustave’a Dorégo z roku 1854. Wśród licznych późniejszych przykładów publikacji utworów, możliwych do uznania za powieści graficzne, można wymienić dzieła belgijskiego drzeworytnika Fransa Mase-reela, jak *Pasjonująca podróż* z 1926 r., czy *Une semaine de Bonté* z 1934 r., złożoną z wykonanych techniką kolażu obrazów surrealisty Maxa Ernsta. W następnych dekadach nazwa „powieść” zaczęła pojawiać się w odniesieniu do różnych odmian publikacji komiksowych: np. w latach 40. przypisywano ją – nieco na wyrost – komiksowym adaptacjom literackich arcydzieł z serii *Classics Illustrated*. Z kolei pojawienie się fali publikacji, odznaczających się wszelkimi właściwościami charakterystycznymi dla omawianej formy, przypada na końcówkę lat 60.: w USA były to pierwsze „trade paperbacks” z serii wydawnictwa Marvel, zaś w Europie – uznawane dziś za niewątpliwie powieści graficzne komiksy Hugo Pratta o Corto Maltese, przygodowe fabuły o oniryczno-lirycznym charakterze. Dziesięć lat później istniejącej już formie edytorskiej przypisano wreszcie nazwę „powieść graficzna” (stało się to za sprawą amerykańskiego mistrza tej formy Willa Eisnera, który umieścił ją w podtytule wydanego w 1978 r. tomu *A Contract with God and Other Tenement Stories*; polska edycja tej niepozabawionej motywów autobiograficznych trylogii, swoistej powieści środowiskowej pt. *Umowa z Bogiem. Życie na Dropsie Avenue* ukazała się w 2007 r.). Eisner (1917-2005) – prawdziwy klasyk gatunku powieści graficznej – w swojej dalszej działalności tak twórczej, jak i teoretycznej (na tę ostatnią składają się przede wszystkim dwie prace: *Comics and Sequential Art* oraz *Graphic Storytelling*) konsekwentnie skupiał się na własnym modelu powieści graficznej.

Lata 80. uznać można za złotą epokę powieści graficznej. Powstały wówczas tak fundamentalne i przełomowe w dzie-

jach komiksu w ogóle dzieła, jak słynny *Maus* Arta Spiegelmana (1986), autotematyczna i autobiograficzna także opowieść o losach żydowskiej rodziny w czasie Holokaustu (polska edycja z podtytułem *Opowieść ocalatego* ukazała się w 2001 r. w przekładzie Piotra Bikonta), dalej - *Watchmen* Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa (1987) - niezwykła opowieść z udziałem urealnionych komiksowych superbohaterów rozgrywająca się w alternatywnej historii USA lat 80 (polska edycja pt. *Strażnicy* w. 2003 r.), oraz autobiograficzne dzieło-powieść o dorastaniu pt. *Blankets* Craiga Thompsona (2003) - polska edycja *Blankets. Pod śnieżną kotderką* ukazała się w trzy lata później.

Dziś powieści graficzne licznie powstają i są publikowane tak w Europie, jak i w USA. Wymieńmy jeszcze dla przykładu francuski *Phenian* (2003 - po polsku 2006), antytotałitarny reportaż o Korei Północnej) Guy Delisle'a; niemiecki *Berlin - miasto kamieni* - oryg. tekst 2001, po polsku 2008, opowiada - nie bez odniesień do poetyki ekspresjonistycznego urbanizmu - o oporze wobec rodzącego się nazizmu; oraz amerykański „tragiromans rodzinny” *Fun Home* (2006) Alison Bechdel - polski przekład w 2009.

Co do Japonii i tamtejszej odmiany komiksu - mangi - to po pierwsze już w swych zasadniczych formach przerasta ona rozmiarami formę, którą w naszym kręgu kulturowym określa się mianem „powieści graficznej” - japońskim mangom należałaby się raczej nazwa „powieści-rzeki”; po drugie zaś dysponuje własną, niezwykle precyzyjną terminologią genologiczną odmian publikacji mangowych.

2) W szerszym znaczeniu powieść graficzna to forma narracyjna, będąca połączeniem narracji obrazów i literacko ujmowanych tekstów, które prowadzą ciągłą narrację, bądź pełnią tylko funkcję łączników między obrazami, albo też - jak np. w graficznych księgach Williama

Blake'a - teksty są kompozycyjnie zintegrowane z obrazami). W zakres tak określonej domeny powieści graficznej wchodzi utwory, będące z punktu widzenia genologii komiksu formami granicznymi; najczęściej nie posługują się one dymkami, nie fundują kompozycyjnej współobecności kadrów w ramach planszy, tworzą natomiast struktury narracyjne oparte na różnorodnych zależnościach między tekstem słownym a obrazem. Częściej mamy tu raczej do czynienia ze swoistą hybrydą literacko-plastyczną, niż ze świadomym nawiązaniem do stosowanych w komiksie konwencji i technik narracyjnych.

Bibliografia: J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999; T. Smolderen, *Graphic novel | roman graphique. La construction d'un nouveau genre litteraire*, "Neuvieme Art" 2006, nr 12, s. 11-18; W. Eisner, *Comics and sequential art*, New York 1985; T. Groensteen, *La bande dessinée: un objet culturel non identifié*, Angoulême 2006; R. Sabin, *Comics, comix & graphic novels. A history of comic art*, London - New York 1996; Paul Lopes, *Demanding respect. The evolution of the american comic book*, Philadelphia 2009.

Wojciech Birek

Powieść o artyście (niem. *Künstlerroman*, *Künstlernovelle*, ang. *novel concerning an artist*, *artist novel*, *portait of the artist novel*, *novel of artistic development* fr. *roman au sujet d'un artiste*, *roman d'artiste*) - tematyczna odmiana gatunkowa powieści, której bohaterem może być twórca - literat, rzeźbiarz, malarz, muzyk, aktor, reżyser filmowy bądź teatralny a w najnowszych realizacjach również dziennikarz i pracownik agencji reklamowej - niekoniecznie w pełni zawodowej aktywności (obok „artysty w procesie” może to być twórca *in spe* lub być).

Można wyodrębnić dwa warianty powieści o artyście: indywidualistyczny oraz środowiskowy. W pierwszym bohater prowadzący sportretowany jest najczęściej w procesie dojrzewania artystycznego – odkrywania twórczego powołania i zdobywania rzemiosła. Tematyzowane są jego uwikłania egzystencjalne, dylematy twórcze i konflikt ze światem. Środowiskowa odmiana powieści o artyście koncentruje się na przedstawieniu bohemy (jest więc bardziej powieścią o artystach, niż o artyście – a zatem odmianą powieści obyczajowej). Oba warianty często podejmują zagadnienie etycznych i estetycznych, autotematycznych, dylematów twórczych (od dylematu Sztuka czy Czyn i prawda życiowa versus prawda artystyczna poprzez temat sztuki dla sztuki, aż po konsekwencje uwikłania twórcy w kulturę masową).

Propozycje szerszego zdefiniowania powieści o artyście wynikają z przekonania, że każda powieść jest w zasadzie powieścią o artyście, bo odzwierciedla świadomość literacką pisarza (wedle formuły Michała Głowińskiego „powieść jako metodologia powieści”). Takie ujęcie tematu wskazuje na problemy teoretyczne: nieostrość kryteriów gatunkowych (stąd np. próby włączania do powieści o artyście wszystkich tekstów, w których doszukiwać się można kryptoautobiografii). Ale, chociaż niektóre powieści o artyście to rzeczywiście zamaskowane autobiografie (warto przypomnieć skandal obyczajowy po opublikowaniu *Poganki*, w której Tadeusz Boy-Żeleński doszukał się opisu nieszczęśliwej miłości Narcyzy Śmichowskiej do Pauliny Zbyszewskiej), należy odróżnić powieść o artyście od powieści z wątkami z życia. A także – od powieści autobiograficznej lub biograficznej o rzeczywistym autorze (fabularyzowane biografie twórców, np. *Hawthorne* Henry'ego Jamesa, *Pasja życia i Udręka i ekstaza* Irvinga Stone'a, *Potępienie Paganiniego* Anatolija Winogradowa).

Geneza indywidualistycznego wariantu *Künstlerroman* związana jest z romantycznymi gatunkami niemieckimi: powieścią rozwojową (*Entwicklungsroman*) i jej odmianami – powieścią o dojrzeniu (*Bildungsroman* – która zorientowana jest na wpływ środowiska społecznego i kultury na rozwój bohatera) i powieścią wychowawczą (*Erziehungsroman* – w której na pierwszy plan wysuwa się postać duchowego przewodnika i nauczyciela). Narracja w indywidualistycznej powieści o artyście z reguły jest pierwszoosobowa (co wiąże *Künstlerroman* z powieścią konfesyjną i formą intymnego dziennika). Psychologiczne zaplecze takich „portretów artysty z czasów młodości” sprawia, że często stosowana jest konwencja monologu wewnętrznego.

Kontekst obyczajowy przeważa nad psychologicznym w środowiskowym wariacie powieści o artyście, ukształtowanym pod wpływem naturalizmu (*Dzielo* Emila Zoli). Kreacja głównego bohatera z jego dylematami jest zarazem pretekstem do pokazania artystycznego tła. Przykładem takiej strategii mogą być autentystyczne powieści z dwudziestolecia międzywojennego – *Strachy* Marii Ukniewskiej (powieść środowiskowa o tancerkach i aktorach teatrzyków rewiowych, ukazujących z punktu widzenia głównej postaci, Teresy Sikorzanki), czy *Wspólny pokój* Zbigniewa Uniłowskiego. Literackim prototypem tego typu fabuł są *Sceny z życia cyganerii* Henri'ego Murgera.

Popularność powieści o artyście wynika nie tylko z atrakcyjności i swoistego egzotyzyму tematu (bohema artystyczna); czytelnice zainteresowanie wzbudza również częste demaskowanie środowiskowych układów i wykorzystywanie konwencji powieści o kluczem. Niefikcyjne prototypy postaci literackich można odnaleźć m.in. w *622 upadkach Bunga Witkacego* – Akne to Irena Solska, Nevermore – Bronisław Malinowski, Brummel – Leon Chwistek, a Tymbeusz – Tadeusz Szym-

berski. Swoich kolegów z grupy poetyckiej Kwadryga sportretował we *Wspólnym pokoju* Zbigniew Uniłowski (bohater prowadzący tej „spowiedzi dziecięcia wieku”, Lucjan Salis, ma wiele wspólnych rysów z autorem, a pierwowzorami bohaterów mieli być też bywalcy Małej Ziemiańskiej – Tuwim, Gałczyński, Szenwald). Wiele odniesień do rzeczywistości znajdujemy też w kreacji bohaterów powieści Emila Zegadłowicza *Motory*. Niekiedy odwołania do życia literackiego formułowane są wprost – MC Doris (podmiot sylleptyczny *Pawia Królowej* Doroty Masłowskiej) rozprawia się w ten sposób z nieprzychylną jej recenzentką, Martą Sawicką. Tego rodzaju powieści o artystach mogą być także źródłem wiedzy o życiu literackim epok.

Pod kątem kreacji psychologicznej głównego bohatera wyróżnia się podgatunki Künstlerroman: „powieść o młodym artyście” lub „*portret artysty z czasów młodości*”, czy też „powieść o młodości artysty” w opozycji do „powieści o artyście dojrzałym” (Stanisław Kryński). Niektórzy literaturoznawcy dzielą powieści o artyście na kontynuujące dwa wzorce: joyce’owski i proustowski. Początek pierwszej z tych linii rozwojowych dałby *Portret artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce’a z charakterystyczną kreacją bohatera-adepta inicjowanego w dojrzałość życiową i twórczą. Teksty kontynuujące dokonania Marcela Prousta (*W poszukiwaniu straconego czasu*) koncentrowałyby się natomiast na – uświadomionej z perspektywy nieuchronnie przemijających lat – niezrealizowanej ambicji twórczej. W tej typologii chodziłoby o psychologiczny wariant Künstlerroman.

Andrzej Makowiecki, który jako pierwszy zajął się w polskim literaturoznawstwie zagadnieniem powieści o artyście, zwraca uwagę na schematyczność i konwencjonalizację tej odmiany gatunkowej. Do stałych tematów i motywów (na przykładzie jej młodopolskiej realizacji)

należą m.in. powiązanie dylematów twórczych z dramatem miłosnym (często jest to trójkąt artysta – żona – kochanka), motyw niszczenia dzieła i twórczości pojmowanej jako kompensacja (przede wszystkim erotyczna), a także niemoc twórcza. Fabułę nierzadko wieńczy tragiczny finał – na przykład samobójstwo bohatera (w *Próchnie* Wacława Berenta, *Chimerze* Tadeusza Jaroszyńskiego czy *Literacie* Henryka Zbierchowskiego). Tematyzowany jest również konflikt pomiędzy artystą a społeczeństwem. Twórca przedstawiany bywa jako postać z pogranicza patologii psychicznej (motyw sztuki jako choroby pojawia się m.in. w *Wędrownkach oryginalna* Józefa Korzeniowskiego: *ta febra która trzęsie bez miłosierdzia duszą poety, muzyka i malarza, niczym nie daje się zupełnie uspokoić*).

Elementem charakteryzującym Künstlerroman są też dygresje na temat sztuki (często o charakterze odautorskim). W *Sfinksie* Józefa Ignacego Kraszewskiego symbolem działalności artystycznej (rozdzielonej już w *Poecie i świecie* na „poezję zapału” i „poezję formy”) staje się tytułowy sfinks: *Głowa ludzka to duch wielki, to cząstka bóstwa w piersi jego; ciało bydła to zwierzęcej natury więzy, co nas pętają; rozwinięte skrzydła, to zapał, który przecież nie uniesie kamiennego potwora od ziemi obrzydłej! Kamienny, żelazny, nigdy żywy; to artysta, którego nie stworzyła literatura, ale potrzeby cywilizacji, ale ręka i umysł ludzki! Dla tego zawsze w świecie, nie dla świata, pogodzić się z nim nie umie, i dobrze mu żyć nie może!* Często są to wypowiedzi wpisujące się w tematykę najważniejszych artystycznych polemik epoki. I tak w *Komediantce* Reymonta aktorzy dyskutują na temat sztuki dla sztuki (*taka nie ma racji bytu na scenie. To jakbyś chciał sztukę sprowadzić do nędznej zabawki dla niedołęgów, którym by taki sos mdły smakował; to jakbyś nie brat do tej sztuki impulsów z życia, chciał się z niego*

wyodrębnić, wyszedł z siebie - człowieka, członka jakiejś rasy i jakiejś społeczności. Z kolei w Próchnie, którego ostatnią część można całościowo traktować jako monolog o sztuce, Hertenstein polemizuje z mitem artysty-kapłana (- Gdzie miara tych dzieł sztuki? W hataśliwym mtynie ludzkich gawęd? na targowisku próżności? na pstrym kiermaszu, gdzie lada poliszynel tłumy bawi lada pierrot sentymentalny je wzrusza, gdzie narodowa chorągiewka już je dostatecznie podnosi? gdzie zła wola, gnuśny nawyk ducha i tępy upór borykają się z każdą nową myślą?... Wreszcie, kto te dzieła tworzy? Najbogatsi, najsubtelniejsi duchem? tych wnet duma lub serce zgubi; kruki roznoszą potem ich szczątki żabom na żer). Obecność refleksji na temat sztuki prowadzi niekiedy do eseizacji tej odmiany gatunkowej. Możliwa jest też formuła powieści o artyście jako historii powstawania powieści (eksponujące warsztat pisarski „dzieła w toku”; np. Pałuba Karola Irzykowskiego).

Na powieści o artyście z różnych okresów historycznych zaważyły zmieniające się modele pojmowania roli artysty i koncepcji twórcy (zarówno funkcje społeczne, jak i model osobowości). W literaturze polskiej będą to (za Marią Podrazą-Kwiatkowską) Bóg, ofiara, clown, psychopata, lub też (za Kamilą Rudzińską) profeta, kapłan, mag, sumienie narodu, poete maudit. Albo wieszcz, błazen, kapłan (żeby odwołać się do najpopularniejszych hasłowych wskazań). Społeczne powołanie jako istotę roli artysty utrwała romantyzm; w epicentrum zobowiązań twórczych znajduje się misja i narodowa powinność, panuje przekonanie o potędze sztuki słowa. Model ten zmienia się w epoce pozytywizmu - dominować zaczyna mit postępu cywilizacyjnego, wiara w dydaktyczną rolę sztuki. Do romantycznego paradygmatu nawiązuje natomiast młodopolski twórca - profeta, który poprowadzi do objawienia (nirwany). W XX wieku

natchnionego artystę zastępuje ekspert-profesjonalista. Typologię współczesnego twórcy (na przykładzie pisarza) rozwija Stefan Żółkiewski, wyodrębniając następujące role: - ekspert - działający w kanonie (zarówno w nurtach awangardowych, jak i paseistycznych). Zna kod i prowadzi grę z tradycją; - technik literacki - wytwórca, producent tekstów z kręgu literatury popularnej, spełniający potrzeby przemysłu rozrywkowego; - działacz - powiązany z ruchami społecznymi i podporządkowany ich celom i ideom; - pisarz „na usługach” - związany z konkretną instytucją i jej programem działania; - pisarz-intelektualista - uaktywniający się w chwilach kryzysu cywilizacyjnego czy politycznego, stający po stronie uniwersalnych zasad i przypisujący sobie prawo do osądu ideologii i ludzi.

Z wybranym modelem twórczości wiążą się dylematy, podejmowane i eksploatowane w powieściach o artyście (artystach): bycie profetą albo rzemieślnikiem (talent czy rzemiosło?), twórczość odpowiedzialna (serio) czy zabawa (rozrywka), autorefleksja czy mimesis? I wreszcie - pytanie o wolność twórczą w kontekście rozmaitych modeli uwikłania (od mecenatu po masowe media; genezą egzaltowanego w powieści o artyście sporu z filistrem była przecież niechęć do mecenatu ograniczającego autorskie formułowanie sądów estetycznych).

Powieść o artyście to gatunek związany z romantyzmem. Bycie twórcą osiąga wówczas wysoki status. Nie bez znaczenia jest również kult geniusza i indywidualności twórczej, oraz koncepcja niemieckiego Bildung, przekładająca się tutaj na rozwój artystyczny. Literackiemu utrwaleniu ulegają dwa typy twórców: „chattertonowski”, delikatny i wrażliwy, oraz byroniczny, wyklęty buntownik (Maurice Beebe).

Pierwsza Künstlerroman to *Ardinghella und die glückseligen Inseln* Jo-

hanna Heinsego (1787 r.). Heinse głównym bohaterem uczynił wszechstronnie utalentowanego geniusza - XVI-wiecznego malarza, poetę i muzyka. Ale prototypem powieści o artyście stała się przede wszystkim pierwsza wersja *Lat nauki Wilhelma Meistra Goethego - Postanictwo teatralne Wilhelma Meistra* (Goethe rozpoczął pracę nad powieścią w 1777 r.; nie ukończył jej i nie została wydana za jego życia). Teatralna pasja powiązana zostaje w powieści z przedstawionym rozwojem duchowym i artystycznym Wilhelma (od zapoznania się z dziełami Szekspira, po skrytalizowanie się koncepcji teatru narodowego), a tłem staje się światek teatralny. Uzupełnieniem są eseistyczne rozważania na tematy zajmujące krytykę teatralną (zasada trzech jedności czy ocena koncepcji Lessinga).

W okresie romantyzmu *Künstlerroman* pisali również m.in. Ludwig Tieck, Novalis i Edward Mörike (*Malarz Nolten*). *Wędrowniki Franciszka Sternbalda* Tiecka, których głównym bohaterem jest młody malarz, uczeń Dürera, wzorowane były na *Wilhelmie Meistrze* Goethego. Refleksje na temat muzyki, malarstwa i poezji zawarł Tieck również w napisanych wspólnie z Wilhelmem Wackenroderem *Wynurzeniach serdecznie mitującego sztukę brata zakonnego*. We wchodzącym w skład dzieła opowiadaniu *Osobliwe muzyczne życie kompozytora Józefa Berlinera* oprócz przedstawienia drogi artystycznej tytułowej postaci (od sukcesów po przedwczesną śmierć) pojawia się charakterystyczny dla powieści o artyście motyw konfliktu pomiędzy pragnieniem piękna a rzeczywistością. *Heinrich von Ofterdingen* Novalisa przedstawia natomiast legendę średniowiecznego twórcy (autora *Pieśni o Nibelungach*), który wyrusza na poszukiwanie ideału (poezji uniwersalnej), za symbol której można uważać niebieski kwiat, wskazujący również na tęsknotę romantyczną. Artysta - malarz Juliusz -

jest również bohaterem powieści Friedricha Schlegla *Lucynda*.

Już w romantycznych pierwowzorach uwyraźnia się w *Küstlerromane* opozycja artysta-mieszczkański filister. Te dwa typy przeciwstawia E. T. A Hoffmann w powieści *Kota Mruczysława poglądy na życie oraz Fragmenty biografii kapelmistrza Kreislera przypadkiem na strzępach makulatury zachowane*. Biografia romantycznego kompozytora, który nie potrafi się odnaleźć ani na dworze, ani w klasztorze, zestawiona jest tutaj z postacią kota Mruczysława przypominającą niemieckiego mieszczanina. Utwór stawia w ten sposób pytanie o relacje artysta-społeczeństwo.

Spośród nowszych niemieckojęzycznych powieści wykorzystujących schemat gatunkowy *Künstlerroman* warto wymienić *Doktora Faustusa* Tomasza Manna podejmującego temat sztuki diabolicznej (Adrian Leverkühn zawiera pakt z diabłem, a w zamian za pomoc w tworzeniu wyrzeka się miłości) i *Błaszany bębenek* Güntera Grassa - parodię romantycznej powieści o artyście wyrastającej z wzorca powieści edukacyjnej.

W literaturze francuskiej bohater-twórca pojawia się np. w *Korynnie* pani de Staël (tytułowa postać to włoska poetka), a także w powieści *Stello* Alfreda de Vigny'ego (oprócz fikcyjnego Stella bohaterami są również prawdziwi poeci: Nicolas-Joseph Gilbert, André de Chénier i Thomas Chatterton - prototypy „poety wyklętego” - *poète maudit* - rozpozscheczone na przełomie XIX i XX wieku, ale i obecne potem). O artystach traktują niektóre dzieła z cyklu *Komedia ludzka* Honoriusza de Balzaka. W opowiadaniu *Nieznane arcydzieło* tematem staje się opozycja sztuki i natury oraz zagadnienie mimesis (mistrz Frenhofer tworzy obraz kobiety, w efekcie powstaje nierealistyczne dzieło, niedocenione przez przyjaciół). Zagadnienie wyprzedzania konwencji es-

tetycznych pojawia się również w opowiadaniu *Gambara* - mieszkający w Paryżu Włoch komponuje muzykę, której nikt nie docenia, ponieważ oparta jest na dysonansach. Podejmowany jest także temat ulegania koniunkturze. Z pokusą łatwego zysku musi się zmierzyć marzący o karierze w Paryżu młody poeta Lucien de Rubempré, główny bohater *Straconych złudzeń* (powieści, w której sportretowane zostało środowisko pisarzy, dziennikarzy i krytyków literackich).

Najbardziej znanymi anglojęzycznymi powieściami o artyście są *Portret Doriana Graya* Oskara Wilde'a - „baśń powieściowa” o sfinalizowanej samobójstwem deprawacji twórcy i bezproduktywnym artyście, który *nie wyrzeźbił posągu, nie namalował obrazu; nie wyprodukował niczego poza sobą samym*, a także autobiograficzny *Portret artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce'a, poruszający problem stosunku twórcy do życia. Fabularyzowany życiorys głównego bohatera (od dzieciństwa poprzez doświadczenia szkolne i te zdobyte na studiach) uzupełnione zostały o refleksje na temat sztuki (w zakończeniu utworu pojawia się zapewnienie: *Nie będę stużył*). W literaturze amerykańskiej powieści o artyście pisali m.in. Nathaniel Hawthorne (*Marmurowy faun*), Henry James (*Roderick Hudson, Muza tragiczna*) czy Joseph Heller (*Portret artysty*). Elementy tej odmiany gatunkowej dostrzec można również w powieści Afrykańczyka J. M. Coetzee *Foe*, której jednym z bohaterów jest - nomen omen - Daniel Defoe, autor wykorzystywanych jako interteksty powieści *Roksana* i *Przypadki Robinsona Crusoe*. W *Foe* problematyzowane jest zagadnienie prawdy i fikcji w dziele literackim, pojawia się także pytanie o granice empatii.

W literaturze polskiej tematyka artystowska zaznaczyła się wyraźnie w romantyzmie. Powieści obyczajowe o artystach rywalizowały wówczas o popularność z prozą chłopską. Ich rozkwit datuje

się zwłaszcza na lata 40. i 50. XIX w. *Künstlerroman* polskiego romantyzmu skupiała się przede wszystkim na konflikcie twórcy ze światem. Szlaki przetarła tej odmianie gatunkowej powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego *Poeta i świat*, wykorzystująca romantyczny (o neoplatonickich korzeniach) stereotyp poety jako *istoty ekscentrycznej, różniącej się tym tylko od szalonych, zamykanych w szpitalach wariatów, że czasem na chwilę powraca z kontemplacyjnego życia swego na ziemię*. Imię głównego bohatera - marzyciela Gustawa Wernera - nieprzypadkowo nawiązuje do *Dziadów* Adama Mickiewicza; autor odnosi się też do kreacji Orcia z *Nieboskiej Komedii* Krasińskiego. Motyw talentu jako napiętnowania pojawia się również w innych *Künstlerroman* epoki (m.in. *Bajronista* Zygmunta Kaczkowskiego, *Garbaty* Józefa Korzeniowskiego, *Poganka* Narcyzy Żmichowskiej), artysta-szaleniec jest natomiast bohaterem *Więńca cierniowego* Józefa Dzieżkowskiego czy *Ducha jaskini* Józefa Bohdana Dziekońskiego.

Kraszewski kontynuował tematykę artystowską w *Pamiętnikach nieznajomego, Sfinksie, Powieści bez tytułu, Metamorfozach* i *Dajmonie*. W jego powieściach aktualizowany jest topos artysty-kreatora, a częstym motywem staje się symbolizująca twórcę postać Ikara. Inne mitologiczne nawiązanie wykorzystuje natomiast Aleksander Niewiarowski. W powieści *Laokoon. Szkic obyczajowy* sportretowane zostaje starcie ubożego artysty z arystokracją i finansjerą, a symbolem twórcy staje się tytułowy Laokoon - *człowiek idący do wyższego celu (który) zawsze spotyka węże przeciwnych bogów*. Pozytywne oblicze artysty jako kreatora nie jest jedynym w literaturze polskiego romantyzmu. Znana była również postać twórcy fałszywego czy wątpliwego etycznie - *homme fatal* albo - rzadziej - *femme fatale* (J. Woźniakowski), osobowości wampirycznej. Temat niemoralności

sztuki podjęty został np. przez Narcyzę Żmichowską - w *Pogance* przedstawiona zostaje historia Beniamina, który pod wpływem brata Cypriana, artysty, ulega czarowi bogatej kobiety i stacza się na moralne dno (znamienny jest wypowiedziany przez niego sąd: *Niech z drogi twego życia Bóg artystów usunie*). O demoralizacji grupy twórców traktuje również *Życie na żart* Niewiarowskiego, karykatura na egoistyczną cyganerię.

W powieści o artyście literatury polskiego romantyzmu pojawiają się charakterystyczne dla tej odmiany gatunkowej zagadnienia, które będą aktualizowane w późniejszych epokach. Tematem staje się społeczne uwarunkowanie sytuacji twórcy (np. *Książka pamiątek* Żmichowskiej). Często z bogactwem duchowym skoncentrowana zostaje nędza materialna, a imperatyw tworzenia - z pragnieniem miłości. Artysta ukazany jest jako wyobcowany ze społeczeństwa. Samotnie dąży do twórczego spełnienia, a jeśli zyskuje sławę, to zazwyczaj pośmiertnie. Teksty o tematyce artystowskiej wieńczy często śmierć twórcy.

Warto wspomnieć, że już w literaturze polskiego romantyzmu bohaterką bywa artystka (malarka Maria Regina z *Niektórych pism bezimiennej autorki przez zupełnie nieznanego wydawcę ogłoszonych* Narcyzy Żmichowskiej). Na większą skalę portrety kobiet-twórców pojawiają się w literaturze międzywojnia (skrzypaczka Róża z *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej, czy malarka-impresjonistka Klara w *Przygodzie w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej).

W okresie popowstaniowym ilość powieści o artyście znacznie się zmniejsza. Do 1890 r. ukazało się niewiele utworów stawiających w centrum postać twórcy i związaną z nim problematykę: *Pałac i rudera* Bolesława Prusa, *Janko Muzykant* i *Ta trzecia* Henryka Sienkiewicza, oraz *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej. Malejące zainteresowanie tematyką arty-

stowską wyjaśnić można zmianą koncepcji sztuki. Poetę-wieszczą zastępuje uczony i dydaktyk (jak pisała Eliza Orzeszkowa: *poeta rozczochrany, zgrzytający, wiecznie wópsenny lub nieprzytomnym szatem porywany - to fikcja, przesąd, komunał*). Przekonanie o twórcy jako o geniuszu (dominujące w okresie romantyzmu i nawiązujące do platońskiej koncepcji szalu poetyckiego - *furor poeticus*) zastępuje teoria determinacji środowiskowej Hipolita Taine'a. A w konsekwencji postać twórcy staje się tak samo ważna, jak inni bohaterowie utworu. Temu przesunięciu towarzyszy krytyka indywidualistycznych artystowskich postaw.

Prawdziwą popularność zdobyła natomiast powieść po artyście w okresie Młodej Polski - można mówić o literackiej modzie, a także o wejściu tej odmiany gatunkowej w obieg masowy (powieść o artyście stała się powieścią popularną). Artysta jako bohater pojawia się m.in. w *Fin-de-siècle'istce* Gabrieli Zapolskiej, *Komediantce* Władysława Reymonta, *Aniele śmierci* Kazimierza Tetmajera, *Dzieciach szatana* Stanisława Przybyszewskiego, *Próchnie* i *Żywych kamieniach* Wacława Berenta, *Patubie* Karola Irzykowskiego, *Księżu* Zofii Nałkowskiej, *Literacie* Henryka Zbierzchowskiego, *Wieży z kości słoniowej* Tadeusza Jaroszyńskiego, czy *Zakopanoptokonie* Andrzeja Struga. Jak zauważa Andrzej Makowiecki, nie są to powieści środowiskowe, lecz fabuły, których bohaterem staje się najczęściej twórca działający w pojedynkę, wyobcowany z grupy i - jako jednostka - przeciwstawiony najczęściej filistrowi. Główna bohaterka *Komediantki*, Janka Orłowska, w proteście przeciwko prowincjonalnemu środowisku i roli panny na wydaniu ucieka do trupy teatralnej dyrektora Cabińskiego, w której konfrontuje oczekiwania z rzeczywistością - nie tylko biedą i głodem, ale i zawiścią i intrygantwem aktorów. Zapolska przedstawia w *Fin-*

-de-siècle'istce odbity w krzywym zwierciadle, parodystyczny portret zbiorowy literatów warszawskich i krytyków literackich „wieku nerwowego”, a Tetmajer opowiada historię utalentowanego rzeźbiarza Rdzawicza. Panoramą różnych artystycznych profesji - ale i twórczych postaw - jest *Próchno* Wacława Berenta, przez wielu krytyków uważane za najdoskonalszą polską realizację powieści o artyście (i przywoływaną aluzyjnie w wielu *Künstlerroman* - od *Księcia* i *Narcyza* Zofii Nałkowskiej, poprzez *Henryka* Flisa Muellera, aż po powieść Jarostawa Iwaszkiewicza *Księżyc wschodzi*). Aktor Borowski, poeta Müller, muzyk Hertenstein, malarz Pawluk, dramaturg Turkuł i dziennikarz Jelsky to bohaterowie epoki - cierpiący na rozterki twórcze dekadencji, których *głód ducha wiedzie na beznadziejnie błędne ścieżki; jedno i drugie szczeni im niemoc serdeczną, jad wyłacznych myśli o „sobie samym”, i kruszy im w dłoniach miary wszelkich wartości. Dziś więcej niż kiedykolwiek. I oto gdzie się zaczyna próchno*. Refleksję na tematy artystowskie Berent rozwinął też w *Żywych kamieniach*, tym razem w stylizacji średniowiecznej i sztafażu liryki maski - bohaterami są goliard, waganci, płatnerz i malarz miniatur.

W dwudziestoleciu międzywojennym bohater powieści o artyście traci rysy dekadentckiego neurotyka (choć nadal kontynuowane są stylizacyjne wzorce romantyczno-modernistyczne, np. w *Martwym morzu* Emila Zegadłowicza). Osłabieniu ulega również opozycja artysta - filister. Zyskuje natomiast sznyt modernistycznego dandysa i skrajnego indywidualisty. Na *Künstlerroman* wpływają zachodzące procesy demokratyzacji sztuki oraz dewaluacji aktu twórczego (na fali „odbrązawiania” uaktualniony zostaje model artysty-błazna). Niektóre motywy okazują się stałe - w *622 upadkach Bunga, czyli Demonicznej kobiecie* Witkacego tematem staje się poszukiwanie weny twórczej,

a także romans z tytułową *femme fatale*, operową diwą. Pojawia się zarazem (w odpowiedzi na wchodzenie literatury w paradygmat masowy) mocno zaakcentowane pytanie o komercyjność sztuki (*Hilary, syn buchaltera, Zmowa mężczyzn, Pasje błędmierskie Jarostawa Iwaszkiewicza*). I tak pragnienie głównego bohatera *Hilarego* (postać wzorowana na Lucienie de Rubempré ze *Straconych złudzeń* Balzaka), aby przypodobać się publiczności, prowadzi do konformizmu. Inaczej w powieści Jalu Kurka *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordował Amundsen*. Tu do rangi sztuki (zgodnie z programem sztuki „dwustopniowej” - uzgadniającej ambicje awangardowe z misją popularyzatorską) awansowała profesja szewca Panika, którego z narratorem - Jalu Kurkiem - łączy po prostu rzemiosło. Sam Kurek (jako modelowy futurysta) został sportretowany przez Jana Wiktora w antyurbanistycznym *Zwarowanym mieście*.

Polemika z romantycznymi i modernistycznymi wariantami *Künstlerroman* w dwudziestoleciu międzywojennym znajduje odzwierciedlenie również w przełamywaniu dydaktycznych predylekcji *Entwicklungsroman* (*622 upadki Bunga*). Schemat odwróconej powieści o dojrzewaniu realizuje *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza - na artyście wymuszona zostaje repetycja z adolescencji. Choć zwraca uwagę symptomatyczna dla nowszych realizacji powieści o artyście hybrydyzacja gatunkowa, potyczki z formą, których doświadcza Józio, mogą być również traktowane jako starcia z konwencjami literackimi.

Na tematykę międzywojennej powieści o artyście wpływało również to, że często pisane były one przez autorów zajmujących się sztukami plastycznymi (*622 upadki Bunga* i *Jedynie wyjście* Witkacego, *Pałace Boga* Leona Chwistka, *Teatr w więzieniu* Antoniego Słonimskiego). Artysta plastyk jest bohaterem m.in. *Przygody*

w nieznanym kraju Anieli Gruszeckiej, czy *Schodami w górę, schodami w dół* Michała Choromańskiego. Tematyka artystowska podejmowana jest w dwudziestoleciu międzywojennym również w autentycznych powieściach portretujących środowiska zawodowe - przykładem *Strachy* Marii Ukniewskiej (tancerki rewiowe), *Marionetki* Stefana Otwinowskiego (aktorstwy kabeletowi).

Po II wojnie światowej miejsce powieści o artyście zajmują gatunki niefikcyjne. Zapis dylematów twórczych czy relacje o środowiskach artystycznych przedstawiane są w pisarskich autobiografiach, dziennikach czy listach. Proza dokumentu osobistego nie wyparła jednak zupełnie fikcji artystowskiej. Tworzenie tematyzowane jest choćby w *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza, *Lekcji martwego języka* Andrzeja Kuśniewicza, *Katarakcie* Bogdana Loebla, *Idzie skacząc po górach* i *Miazdze* Jerzego Andrzejewskiego, czy *Cieniu i laurze* Władysława Terleckiego.

Powiązanie autobiografii i fikcji widoczne jest również w prozie lat dwudziestych XX w. Do „fabuł inicjacyjnych” (a więc modelu indywidualnego powieści o artyście) Magdalena Rabiżo-Birek zalicza m.in.: *Chcę, żądam, rozkazuję* Dariusza Bitnera, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)* Andrzeja Stasiuka, *Chtopaki nie płaczą* Krzysztofa Vargi i *Jak nie zostałem menelem* Jarosława Klejnockiego. W literaturze najnowszej do źródła dylematów twórczych dotająca zagadnienie wpływu kultury masowej i wolnego rynku na autonomię pisarza. Do tradycji powieści o artyście nawiązuje *Paw królowej* Doroty Masłowskiej, problematyzujący sytuację artysty w klinczu mediów, a zwłaszcza kształtowanie wizerunku medialnego twórcy. Pasożytujący na apoteozującym wolność twórczą romantycznym gatunku poematu dygresyjnego *Paw* zadaje pytanie o możliwość uprawiania krytyki spo-

cznej w sytuacji, gdy każdy język krytyczny zawłaszczany jest przez media. Epistolarną formułę powieści o artyście reprezentuje książka Anny Boleckiej *Kochany Franz*, której bohaterem jest autor *Procesu*.

Miejsce niezależnego literata zajmowane jest często przez copywritera („Rimbauda w agencji reklamowej”, jak nazwał autora haseł reklamowych Jakub Wandachowicz w *Generacji Nic*).

Na teoretyczne rozważania na temat *Künstlerroman* wpłynął w ostatnich latach feministyczny projekt stworzenia *herstory* (z j. ang - *her story* - „jej historia”, utworzony w opozycji do patriarchalnej historii - *history*). W ten nurt teoretyczno- i historycznoliterackich prac wpisuje się np. *Portrait of the artist as a young woman* Lindy Huf (*Portret artystki z czasów młodości*) czy *A New Mythos: The Novel of the Artist as Heroine 1877-1977* Grace Steward. Huf analizuje autobiograficzne powieści, których autorki opisują zmagania twórcze (m.in. *Szklany kloz* Sylvii Plath, *Pieśń skowronka* Willi Cather i *Przebudzenie* Kate Chopin). Powiązanie *Künstlerroman* z kategorią gender wykazało, że w kobiecej odmianie powieści o artyście tematyzowane jest m.in. zagadnienie swobody twórczej w kontekście obowiązków domowych. W pracach badawczych podkreśla się rolę artysty poprzez modyfikację nazwy gatunkowej: w j. niem. *Künstlerinroman*, w j. ang. *novel of the female artist*, *female artist novel* (polskim odpowiednikiem byłaby *powieść o artystce*).

Bibliografia: M. Bachtin, *Powieść wychowawcza i jej znaczenie w historii realizmu*, w: Tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986; M. Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, New York 1964; W. Brown, *Künstlerroman i mimesis procesu twórczego*, [w:] Tegoż, *Opowieści niedys-*

kretnie. *Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002; L. Huf, *A Portrait of the Artist as a Young Woman: the Writer as Heroine in American Literature*, New York 1983; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra*, Aureus, Kraków 1998; M. Jaroszewski, *O sztuce, artystach i sprawach polskich w powieści Günтера Grassa „Błaszany bęberek”*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 5/6, s. 81-95; J. Kamionkova, *Portret geniusza*, W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria druga, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 101-155; D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007; S. Kryński, *Artysta - świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Rzeszów 2003; S. Kryński, *Powieść o artyście. Problemy odmiany gatunkowej*, „Ruch Literacki” 1993, z. 4, s. 417-433; A. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971; W. Okoń, *Artysta*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 41-45; W. Okoń, *Literatura a sztuki plastyczne*, w: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993; A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1978; M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, w: Tejże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969; J. Prokop, *Artysta*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 41-46; K. Rudzińska, *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978; G. Steward, *A New Mythos: The Novel of the Artist as Heroine 1877-1977*, Montreal, 1981; W. Waszczuk, *Pisarz wobec koniunktury. Twórczość literacka Henryka Zbierzchowskiego*, Lublin 2000; T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*, Kra-

ków 1970; J. Woźniakowski, *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978; W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, Toruń 2006; S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918-1932*, Wrocław 1973.

Izabella Adamczewska

Powieść realizmu magicznego (ang. *magical realistic novel*, *novel of magical realism*; niem. *Magisch-realistische Roman*, hiszp. *novela de realismo mágico*, franc. *roman de réalisme magique*) - dwudziestowieczna odmiana powieści, której dominantą jest połączenie stylu realistycznego (konsekwencja przedmiotowa, odwołania do realnej rzeczywistości, szczegółowość opisu, a często również nasycenie wiedzą specjalistyczną o charakterze dokumentarnym) z istotnymi elementami wydarzeń niezwykłych, właśnie magicznych lub metafizycznych, często o rodowodzie podania, legendy lub mitu. „Cudowność” nie stanowi tu antytezy dla planu realistycznego, lecz współistnieje w tekście (co m. in. odróżnia powieści realizmu magicznego od fantastycznych). Słowa-klucze dla powieści realizmu magicznego to: paraboliczność, nadnaturalność, groteskowość, egzotyzm kulturowy i obyczajowy.

Realizm magiczny to termin - oksymoron, wskazujący na scalenie rzeczywistości i magii, a zarazem realizmu i kreacji nierealnej - odnoszący się zatem do problematyki mimesis w objaśnieniu platońskim (jako naśladowania wyglądu rzeczy, substytucji) i XIX-wiecznej powieści realistycznej. Dziewiętnastowieczny realizm jako utopia rzeczywistości obiektywnej stanowił produkt świadomości epoki - przekonania, że świat dostępny jest poznaniu, istnieje niezależnie od podmiotu, a zatem można go opisać w sposób jak najlepiej odpowiadający naturze. Realizm magiczny - jeden z dwudziestowiecznych

„nowych realizmów” - jest reakcją na realizm rozumiany w kategoriach narracji usytuowanej w porządku społecznym. Dlatego powieść realizmu magicznego (najdojrzała literacka realizacja tej tendencji estetycznej) nazywana bywa „literaturą trzeciej drogi”. Można zatem powiązać realizm magiczny z zagadnieniem przemian poznawczych powieści (sytuując go w tym samym rzędzie, co m. in. bachtinowski „realizm groteskowy” czy „realizm bez granic” Rogera Garaudy'ego) i jej tendencji estetycznych.

Termin „realizm magiczny” powstał w okresie międzywojennym, w odniesieniu do sztuk plastycznych. Po raz pierwszy zastosował go w 1923 roku Franz Roh, w artykule o malarzu Karlu Haiderze. Bardziej znana (i zwyczajowo podawana jako źródło) jest jednak wydana dwa lata później książka Roha *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neueren europäischen Malerei (Postekspresjonizm, realizm magiczny. Zagadnienia nowego malarstwa europejskiego)*. Niemiecki historyk sztuki określił w niej mianem „magicznego realizmu” twórczość m.in. Christiana Schada, Otto Dix'a, George'a Grosza i Franza Radziwiłła. Roh przypisał omawianym obrazom 22 cechy realistyczno-magiczne i określił je jako syntezę ekspresjonizmu i impresjonizmu, synonimicznie stosując również określenie „iluzjonizm”. Terminologiczna propozycja Roha przegrała jednak na terenie sztuk plastycznych z konkurencyjnym określeniem - Neue Sachlichkeit - Nowa Rzeczowość Gustawa Friedricha Hartlauba, ale książka była tłumaczona na hiszpański i w Hiszpanii publikowana, najpierw w „Revista de Occidente” (1927), a zaraz potem w oddzielnym wydaniu, a w latach 40. o realizmie magicznym w kontekście wspomnianego nurtu mówiono w USA. W 1943 r. w New York Museum of Modern Art otwarto wystawę pn. American Realists and Magic Realists.

W odniesieniu do literatury termin realizm magiczny już w latach 20. XX w. stosowany był we Włoszech. Pisarz Massimo Bontempelli w redagowanym przez siebie czasopiśmie „900” określił jako *realismo magico* własną poetykę (m.in. zbiory opowiadań: *Dwie bajki metafizyczne, Podróż dookoła stońca*). Na gruncie krytyki latynoamerykańskiej termin „realizm magiczny” przyjęli dramaturg Rodolfo Usigli (*Realismo moderno y realismo mágico*, 1940), oraz krytycy Alvaro Lins (1944) i Jose Antonio Portuondo (1952), określający w ten sposób pisarstwo głównie z Argentyny, Urugwaju i Chile (realizm otwarty na nowe tendencje, zwłaszcza egzystencjalne i psychologiczne). Do rozpowszechnienia terminu przyczynił się artykuł Angela Floresa (*El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana*, 1955). Flores definiował realizm magiczny jako połączenie realizmu z fantastyką, poszukując jego korzeni w literaturze niemieckich romantyków (m.in. Heinricha von Kleista i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna). Wśród wymienianych przez autora prekursorów znaleźli się również m.in. Marcel Proust, Mikołaj Gogol, Fiodor Dostojewski i Edgar Allan Poe. Przede wszystkim jednak Franz Kafka, który zainspirował Jorge Luisa Borgesa do napisania *Powszechnej historii nikczemności* rozpoczynającej efekt kuli śnieżnej, z jakim realizm magiczny rozprzestrzenił się w literaturze Ameryki Łacińskiej - na Kubie, w Meksyku, Ekwadorze, Chile, Urugwaju i Argentynie. W latach 70. rozważania nad realizmem magicznym powiązano z antropologią kultury, a opublikowana w 1967 r. bestsellerowa powieść *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza stała się egzemplifikacją powieści tego nurtu.

Choć w powieści realizmu magicznego dominuje styl realistyczny, towarzyszą mu wydarzenia niezwykle, magiczne lub metafizyczne (np. sprzedaż morza Stanom Zjednoczonym w *Jesieni patriar-*

chy Márqueza, wniebowstąpienie Remedios albo towarzyszący Mauriziowi Babilonia rój żółtych motyli w *Stu latach samotności* Márqueza czy poruszająca przedmioty siłą woli Clara w *Domu duchów* Isabel Allende). Współistnienie realności i „cudowności” wynika z przyjętych przez pisarzy założeń na temat świata. *Materia, rzecz najbardziej konkretna i najbardziej nam znana, coś, co można wziąć do ręki i z czego zbudowane jest nasze ciało, to po większej części pustą przestrzeń (...)* Co nam to mówi o realności świata? – pyta Jeanette Winterson w przedmowie do powieści *Pteć wiśni*. Márquez definiując realizm magiczny pisze, że wypływa on: z *rzeczywistości konkretnej, czy to naturalnej, społecznej, historycznej czy psychologicznej* (à) *Owa rzeczywistość konkretna, dzięki wyobraźni twórczej, ulega obróbce i przetworzeniu w procesie, który stopniowo doprowadza do „stworzenia” nowej „rzeczywistości” fantastycznej czy magicznej. Ta nowa „rzeczywistość” estetyczna jest zaprzeczeniem praw przyrody, logiki i racjonalnego myślenia.*

Teoretycy powieści realizmu magicznego wyszczególniali różne jego cechy (których obszerny wybór można znaleźć w książce Tomasza Pindla *Zjawy, szaleństwo i śmierć*). Dla przykładu Wendy B. Faris (*Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*) podaje pięć głównych elementów wchodzących w skład paradygmatu twórczości realistyczno-magicznej: 1. współistnienie magii i rzeczywistości, które nie są antyetyczne; 2. w odróżnieniu od literatury fantastycznej świat przedstawiony niewiele różni się od tego, w którym żyjemy; rozpoznawalny jest jako „normalny”, „zwykły”, „codzienny”; 3. czytelnik nie ma pewności w ocenie prawdopodobieństwa zdarzeń – waha się, czy opisywane historie istotnie miały miejsce, czy też są produktem wyobraźni postaci; 4. usytuowanie realizmu magicznego między dwoma rzeczywisto-

ściami: światem zwykłych ludzi oraz magii; 5. poddawanie w wątpliwość kategorii czasu, przestrzeni i tożsamości. Z kolei Seymour Menton w książce *Historia verdadera del realismo mágico* wyszczególnia siedem cech: 1. ostrość widzenia realizująca się w szczegółowości opisu; 2. obiektywizm (pisanie z dystansem, bez zaangażowania); 3. oziębłość (nastawienie na odbiór intelektualny, a nie emocjonalny); 4. jednoczesne ukazywanie pierwszego i drugiego planu (nagromadzenie detali, brak uogólnień, mozaikowa konstrukcja fabuły); 5. usuwanie śladów procesu tworzenia – prosty język; 6. prymitywizm i miniaturyzm; 7. ukazywanie rzeczywistości (w odróżnieniu od fantastyki).

Kluczowe dla powieści realizmu magicznego są: motywacja elementów nad-realistycznych oraz ich stopienie z codziennością i konkretem społecznym w paraboliczną całość. Ich doprecyzowanie pozwala odróżnić realizm magiczny od fantastyki, a także surrealizmu, który uczynił z cudowności kategorię estetyczną. André Breton w manifestie surrealizmu (1925 r., przeł. A. Ważyk) pisał przeciw: *Cudowność jest zawsze piękna, wszystko jedno jaka cudowność, nie ma cudowności, która by nie była piękna. W literaturze tylko cudowność może zaptodnić utwory wywodzące się z niższego gatunku, jak powieść, i w ogólności wszystko, co ma cechy anegdoty* (na marginesie: twórca nadrealizmu jest autorem programowej książki *L'art magique*).

Jak pisał Luis Leal, *realizm magiczny nie posługuje się motywami onirycznymi jak surrealizm, nie deformuje rzeczywistości, ani nie tworzy światów wyobraźni jak fantastyka czy science-fiction*. Podobnie wyjaśnia różnicę Adam Elbanowski: realizm magiczny to stopienie w jedno magii i realności, fantastyka – ich niedopasowanie. W prozie realizmu magicznego to, co realne współistnieje bowiem z tym, co prawdopodobne, możliwe (ale często niesprawdzalne empirycznie z

punktu widzenia np. racjonalnej świadomości Zachodu). Granica pomiędzy tym, co cudowne, a tym, co realne rozmywa się, bo wydarzenia magiczne są tak naturalizowane, aby nie dekoncentrowały czytelnika (np. wniebowstąpienie Remedios w *Stu latach samotności* dokonuje się w trakcie rozwieszania prześcieradeł, a więc w otoczeniu rzeczy codziennych, bez magicznej otoczki). Ontologiczna i epistemologiczna hybrydyczność powieści realizmu magicznego powoduje u czytelnika trudności w odróżnieniu faktu od zmyślenia: czy w *Jesieni patriarchy* Márqueza dwa tysiące dzieci rzeczywiście zostało uprowadzonych? Czy w *Stu latach samotności* Márqueza faktycznie przeprowadzono rzeź robotników? Niestabilność powieściowych światów w konwencji realizmu magicznego wyjaśniana bywa różnie. Po napisaniu *Szatańskich wersetów* Salman Rushdie bronił się przed zarzutami bluźnierstwa, sugerując, że niekanoniczne elementy występują w snach (choć oczywiście nie trzeba ich w ten sposób objaśniać; Christine Brooke-Rose pisze: *osobiście uważam, że na poziomie czyisto literackim jest to szkoda i wolę je odczytywać jako fabularne fakty: dlaczego Gibril, który przeżył eksplozję samolotu i upadek na ziemię, nie miałby także podróżować w czasie?*) Niekiedy jako „realne” ukazywane jest to, co dzieje się w świadomości bohatera (co wywołuje skojarzenia z egzystencjalizmem). W ten sposób wykreowana została niepełność ontologiczna Umiłowanej - tytułowej bohaterki powieści Toni Morrison (sąsiadki Sethe zastanawiają się, czy tajemnicza zjawia jest naprawdę jej córką; po zniknięciu Umiłowanej *Zapomnieli o niej jak o złym śnie. Gdy już ułożyli o niej historie, gdy je wyczyszczali i podkolowali, to ci, którzy widzieli ją tamtego dnia na ganku, szybko i rozmyślnie o niej zapomnieli (...)* *To była historia nie do opowiedzenia*). Niekiedy podkreśla się „na-

turalność” magicznego realizmu jako nieposkromionej fabulacji; naturalnej skłonności do snucia opowieści, nieograniczonej kulturowymi i realistycznymi konwencjami. Biografowie Márqueza akcentują często wpływ opowieści babki pisarza na pojawianie się magicznych elementów rzeczywistości w prozie noblisty (stąd np. w *Szarańczy* obecność w tropikach księcia Marlborough w tygrysim przebraniu). Jak napisał Salman Rushdie w *Dzieciach północy: Czasem legenda staje się rzeczywistością i okazuje się bardziej przydatna od faktów*.

To, co metaforyczne, bywa w powieściach realizmu magicznego potraktowane literalnie. W ten sposób uzyskiwany jest efekt defamiliaryzacji (udziwnienia - *ostranienija* wg rosyjskich formalistów). Wiele przykładów takiej strategii daje *Sto lat samotności*: tropikalny deszcz ukazany jest jako plaga, a odseparowanie Buendii od rzeczywistości sygnalizuje okrąg wymalowany wokół niego kredą; Amaranta Urszula przeprowadza małżonka na smyczy, a Urszula dowiaduje się o śmierci najstarszego syna, bo zawiadamia ją o tym strużka jego krwi. Podobnie można tłumaczyć wymianę tożsamości, jakiej doświadczają główni bohaterowie *Brazylii* Johna Updike'a: Isabel i Tristão wymieniają się kolorem skóry, ale przeciwko dosłownemu odczytaniu tej transakcji świadczy to, że zmiany nie dostrzega nikt z rodziny dziewczyny. Wymieszanie sytuacji racjonalnych i nieracjonalnych w powieści realizmu magicznego powoduje niekiedy powstawanie oficjalnych i nieoficjalnych wersji zdarzeń. Nie tylko w sensie politycznym (na przykład rzeź robotników w *Stu latach samotności*, w którą nie wierzy nikt oprócz Jose Arcadia). Wniebowstąpienie Remedios tłumaczono również w ten sposób: dziewczyna uciekała z kochankiem, a zawstydzeni rodzice w obawie przed hańbą wymyślili, że została wniebowzięta.

Dezintegracja materii powieściowej w twórczości realizmu magicznego wynika nie tylko z przemieszania rzeczywistości codziennej i zdarzeń fantastycznych. Potęguje ją również rozszczępienie osobowości bohaterów i zaburzenie porządku czasu i przestrzeni. Przestrzeń powieści magicznego realizmu poddał analizie kanadyjski krytyk Rawdon Wilson (*Metamorphoses of Fictional Space*). Przeciwstawił ją dwóm innym konstrukcjom spacjalnym - w prozie realistycznej i prozie fantastycznej. W powieściach realistycznych mamy do czynienia z tekstowymi reprezentantami przestrzeni rzeczywistej (ich lokacje mogą być umiejscowione na aktualnej mapie świata). W prozie fantastycznej eksploatowana jest przestrzeń wyobrażona, plastyczna i anamorficzna, która może też stanowić komentarz do natury przestrzeni fikcyjnej - jak w opowiadaniu *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* Borgesa i *Niewidzialnych miastach* Italo Calvino. W powieści realizmu magicznego te dwa typy spacjalizacji łączą się - nie jest to przestrzeń nierealna, często odnosi do miejsc istniejących w rzeczywistości (jak Rio de Janeiro i São Paulo w *Brazylii* Johna Updike'a, Bombaj w powieściach Salmana Rushdiego lub Londyn w *Płci wiśni* Jeanette Winterson). W tej przestrzeni rozgrywają się jednak zdarzenia, których nie można zweryfikować empirycznie. R. Wilson nazywa taką przestrzeń podwójną/rozdwojoną (*dual spatiality*). Krytycy powieści realizmu magicznego piszą również o przestrzeni powieści realizmu magicznego jako granicznej i tym, że usytuowanie się na tej granicy musi stać się nową kompetencją czytelnika. Przestrzeń w powieści realizmu magicznego należałoby odróżnić od spacjalizacji w baśniach - przestrzeń jest tam również podwójna, ale oddzielona (prywatna i oswojona którą protagonista zna, oraz obca i wroga nieznanego otoczenia, z którą musi się zmagać np. w czasie inicjacji). Często wykorzystywana jest prze-

strzeń mityczna - miejsce, w którym dzieje się akcja, jest na ogół dookreślone (np. Macondo w *Stu latach samotności* czy Prawiek w powieści Olgi Tokarczuk pod tym samym tytułem), ale jednak także uniwersalne (m.in. poprzez trójdzielny podział przestrzeni na górę, środek i dół oraz na centrum i peryferie ilustrujące kosmiczny porządek i chaos). Hybrydyczny jest również czas powieści realizmu magicznego. Modelowym przykładem może być *Sto lat samotności* Márqueza, w której mityczny czas cykliczny splata się z czasem chronologicznym, linearnym (historycznym i czasem prywatnym każdego z przedstawicieli rodu Buendia). Efekt wzmacniają różne techniki powtórzenia - np. imion, czy skłonności rodowych.

Łączeniu elementów realistycznych i magicznych towarzyszy w powieściach realizmu magicznego powiązanie historii z jej reinterpretacjami. Światy alternatywne tej prozy powoływane są do życia przez niekanoniczne odczytania - przykładem może być np. historia Hiszpanii w *Terra Nostra* Carlosa Fuentes (sfalszowane pochodzenie Filipa II). Również dzieje Macondo ze *Stu lat samotności* traktowane może być jako pomieszanie zmyślonej i autentycznej historii Kolumbii. Często wiąże się *Dom duchów* I. Allende z historią Chile (choć miejsce nie jest dookreślone, takie interpretacje prowokowane są pozatekstową wiedzą nie tylko na temat pochodzenia autorki, ale też jej uwikłań politycznych - wujem Allende był prezydent Chile Salvador Allende, obalony przez Pinocheta). Dlatego Ch. Brooke-Rose nazywa powieści realizmu magicznego „historiami palimpsestowymi”, zauważając, że udaje im się *w przeciwieństwie do historii (...) rozciągnąć nasze horyzonty intelektualne, duchowe i imaginacyjne do granic wytrzymałości*.

Kluczowy dla realizmu magicznego jest również przyjęty punkt widzenia tubylca. Dlatego niektórzy badacze odróżniają realizm magiczny od *lo real mara-*

villosamente americano - „amerykańskiej rzeczywistości cudownej”. Autorem terminu jest kubański pisarz Alejo Carpentier, którego powieści *Królestwo z tego świata* (*El reino de este mundo* - 1949) i *Podróż do źródeł czasu* (*Los pasos perdidos* - 1953) podawane są jako wzorcowe realizacje nurtu. W przedmowie do *Królestwa z tego świata* Carpentier pisze o cudowności Haiti: *I tak też dzięki dziewicemu krajobrazowi, ukształtowaniu, ontologii, szczęśliwej obecności Indianina i Czarnego, dzięki objawieniu, jakim było jej niedawne odkrycie, dzięki płodnemu metysażowi, co stało się jej udziałem, Ameryce nie zagraża na razie wyczerpanie źródeł mitologii. Czymże jest więc historia całej Ameryki, jeśli nie kroniką rzeczywistości cudownej?*

Choć *lo real maravilloso* wiąże z realizmem magicznym wpisanie cudowności w powieściowy świat przedstawiony, inny jest charakter tej symultaniczności. W powieściach realizmu magicznego zachowany jest punkt widzenia autochtonów, podczas gdy w literaturze *lo real maravilloso* obca kultura opisana jest z zewnątrz. Zjawiska nadprzyrodzone motywowane są wprawdzie przekonaniem autochtonów, ale prymitywna mentalność tubylców obca jest narratorowi.

Kategoria punktu widzenia wprowadza niektóre odmiany powieści realizmu magicznego w horyzont literatur (i teorii) postkolonialnych. Wspólne zagadnienia to: tożsamość, historia, narracyjny punkt widzenia. Dla przykładu w odniesieniu do literatury iberoamerykańskiej współlistnienie perspektyw: racjonalnej/logicznej oraz irracjonalnej/mitycznej powodowana jest hybrydycznością (przestrzenną, czasową, tożsamościową) Ameryki Łacińskiej, wynikającą z koegzystencji różnych grup etnicznych (Indian, Arabów, Afrykańczyków, Azjatów, Hiszpanów). Wobec nieustannego krzyżowania ras (metysażu) i przebywania na tym samym terytorium autochtonów i koloniza-

torów realne i magiczne nie mogą być uważane za antytezy. „Dziwna rzeczywistość” tubylców może być pojmowana przez Euro-amerykanów jako prymitywna naiwność; z kolei „dziwna rzeczywistość” przyjezdnych importowana jest do lokalnego, kolonizowanego świata (i tak w *Stu latach samotności* Aureliano Drugi przybliża dziecinotę zawartość angielskiej encyklopedii, ale nieznamość języka powoduje, że czerpie z własnej fantazji nazwy i napisy pod fotografiami; z kolei wynalazek dagerotypu, który dociera do Macondo, wykorzystywany jest do prób udowodnienia istnienia Boga). Ontologiczny model realizmu magicznego doskonale daje się zatem wpisać w dyskurs postkolonialny - hybrydyczność magiczno-realistycznych światów przedstawionych jest bowiem powieściowym odzwierciedleniem kultury rozumianej jako kolażu, a „istnienie pomiędzy” jako zajęcie miejsca w przestrzeni między tym, co globalne, a tym, co lokalne. Pomieszczenie porządków realnego i cudownego może być rozumiane jako tekstowy odpowiednik metyzacji, a także jako sposób na wymknięcie się reprodukującej dyskurs kolonizatora kategorii mimikry. Omawianie powieści realizmu magicznego w kontekście teorii postkolonialnych zmierza również do zaakcentowania dyskryminujących praktyk dookreślających bohaterów. Grenouille z *Pachnidła* Patricka Süskinda nie ma własnego zapachu, a produkowanie perfum, za pomocą których może manipulować tożsamością, włącza go do społeczeństwa. „Samotność” rodu Buendia odnoszona była z kolei również do kolektywnej izolacji mieszkańców Ameryki Łacińskiej, pełniących w historii rolę peryferyjną. Tytuł noblowskiej przemowy Márqueza - którą pisarz wygłosił nie we fraku, lecz w białym karaibskim liqui-liqui - to zresztą właśnie „Samotność Ameryki Łacińskiej” (*Le soledad de América Latina*). Realizm magiczny bywa też zawłaszczany przez krytykę feministyczną i

traktowany jako opozycja wobec patriarchalno-linearnego realizmu.

Ponieważ powieści realizmu magicznego bywają często określane również mianem postmodernistycznych, wypada wprowadzić podstawowe rozróżnienie pomiędzy terminami. Zbliża je eksponowanie niestabilności statusu ontologicznego przedstawianych zdarzeń - zgodnie z tezą Briana McHale'a, który przypisuje literaturze postmodernistycznej dominantę ontologiczną, a nie epistemologiczną (charakterystyczną dla modernizmu). Wychodząc od tego rozróżnienia, Wendy B. Faris umieszcza powieść realizmu magicznego na styku powieści modernistycznej (głębia psychologiczna) i postmodernistycznej (niestabilność ontologiczna). W innych pracach podkreśla się skupienie powieści realizmu magicznego nie na autoreferencjalności literatury i autonomii języka czy tekstu, lecz autonomii opowiadania. Kumkum Sangari dowodzi, że w powieściach realizmu magicznego *historie istnieją poza opowiadaczami, językami w których są przekazywane i strukturami narracyjnymi. Są proteuszowe jak ludzie, którzy je opowiadają, pamiętają i zapominają, powtarzają lub improwizują, określając tę strategię powieściową jako niemimetyczną* (w przeciwieństwie do mimetyczności realizmu i antymimetyczności postmodernizmu).

Literackie źródła realizmu magicznego pochodzą z Europy i wiążą się z różnymi działaniami awangardowymi. Jeszcze w latach 20 XX wieku termin zaczyna funkcjonować we Włoszech; jego ambasadorem staje się wspomniany już M. Bontempelli - nie tylko jako teoretyk (synonimicznie do określenia „realizm magiczny” używa też terminu „realizm mistyczny”), ale i praktyk. Po II wojnie światowej termin „realizm magiczny” znajduje zastosowanie w literaturoznawstwie niemieckim, głównie na określenie pisarzy pozostających pod wpływem Franza Kafki: Hermanna Kasacka (*Miasto nad rze-*

ką), Elisabeth Langgäser i Ernsta Kreudera. Jako fenomen artystyczny niemiecki realizm magiczny powstał w latach 20., w okresie Republiki Weimarskiej. W kategoriach estetyki realizmu magicznego krytycy interpretują też powieści Austriaka G. Saiko. Niewytłumaczalne zjawisko spoza rzeczywistego świata (nie bez inspiracji C. G. Junga) opisywał w swoich parabolach flamandzki pisarz H. Lampo. W kręgu prozy realizmu magicznego należy również sytuować powieści innego Flamanada J. Daisne oraz Duńczyka V. Sørensenasa.

Choć korzenie tendencji estetycznej tkwią w Europie, sławę powieści realizmu magicznego przyniosła popularność jej latynoamerykańskiej realizacji. Zwłaszcza w Polsce powieść realizmu magicznego kojarzona jest przede wszystkim z literaturą iberoamerykańską; realizm magiczny uważany jest zresztą za pierwszy oryginalny nurt tego kręgu kulturowego (nie stał się nim przecież modernistyczny regionalizm). Jego załazki widać było już w twórczości J. L. Borgesa (np. *Powszechna historia nikczemności*) i Miguela Angela Asturiasa (*Legenda gwatemalskie, Ludzie z kukurydzy, Pewna mulatka, Pan prezydent*). Sławę iberoamerykańskiej powieści realizmu magicznego zapewnił w latach 60. i na początku 70. tzw. boom - rozumiany nie jako ruch czy styl, ale właśnie moment historyczny w którym rozkwitła awangardowa twórczość z Ameryki úcińskiej, entuzjastycznie odebrana przez Zachód. Oczywiście nie wszystkie narracyjne produkty boomu były powieściami realizmu magicznego. Ale zalicza się do nich: Juana Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), Carlosa Fuentesa *Śmierć Artemia Cruz* (*La Muerte de Artemio Cruz*, 1962), Maria Vargasa Llosy, *Miasto i psy* (*La Ciudad y los Perros*, 1962) i Joségo Donoso, *Plugawy ptak nocy* (*El obsceno pájaro de la noche*, 1970). Boom kończy się w latach 70., kiedy pogłębia się recesja ekonomiczna w

krajach Ameryki Łacińskiej i zaostrza pravicowa dyktatura w Argentynie i Chile. Wielu pisarzy koncentruje się wówczas na werystycznym przedstawianiu brutalnej polityki, bez odwołań do świata magii i fantazji. Dlatego *Dom duchów* Isabel Allende uważany jest za powieść post-boomową, w której większą uwagę zwraca się na związek z historią niż z mitem.

Kiedy Henryk Markiewicz w Teoriach powieści za granicą pisze o boomie na powieść latynoamerykańską, dopowiada: „*jej cechy charakterystyczne kondensowano najczęściej w określeniu «realizm magiczny» - stawiając znak równości między literaturą hispanojęzyczną, a nurtem.* To utożsamienie przyczyniło się do powstania wyobrażenia Ameryki Łacińskiej jako *krainy tropikalnej, gdzie w zielonym gąszczu kryją się małe wioski rządzone przez długowiecznych patriarchów, gdzie mieszkają mądrzy znachorzy, cywilizacja zderza się z tubylczą magią, w miastach dochodzi do krwawych przewrotów, a ludzie namiętnie się kochają* (T. Pindel, McOndo). Zrozumiałe jest, że stawianie znaku równości pomiędzy prozą iberoamerykańską a realizmem magicznym spotkało się z krytyką – również tą wymierzoną w fałszowanie obrazu literatury Ameryki Łacińskiej. Dlatego w tytule wydanej w 1992 r. w Hiszpanii antologii współczesnych opowiadań Macondo ze *Stu lat samotności* Marqueza zamienia się w McOndo (aluzja do McDonald's). Przygotowany przez Sergio Gómeza i Alberto Fugueta zbiór miał udowodnić, że literatura hispanojęzyczna nie musi z realizmem magicznym mieć nic wspólnego, a autorzy opublikowanych w nim tekstów nazywani zostali „pokoleciem McOndo”, które od rozważań nad tożsamością iberoamerykańską odwróciło się ku prywatności i próbom wypracowania własnego stylu. We wstępie napisano: *Realizm magiczny to literacka maniera schlebająca gustom masowych czytelników. To nie jest prawdziwa literatura. Bo*

prawdziwa literatura opisuje prawdziwą rzeczywistość.

Realizm magiczny omawiany jest obecnie szeroko w odniesieniu do literatury europejskiej i północnoamerykańskiej, a także afrykańskiej – m.in. *Pachnidło* Suskinda, *Dzieci północy* i *Szatańskie wersety* Rushdiego, *What the Crow Said* Roberta Kroetscha (kanadyjska powieść porównywana do *Stu lat samotności*). W kontekście realizmu magicznego wymieniani są również często bez przekonującej argumentacji: Toni Morrison z RPA, Nigeryjczyk Ben Okri, Australijczyk Peter Carey, Pakistańczyk Adam Zameenzad, a nawet Japończycy: Kenzaburo Oe i Haruki Murakami. Pośród rzeczywistych reprezentantów realizmu magicznego nie można pominąć prozy powieściowej czeskich pisarzy Daniela Hodrovej i Jiříego Kratochvila, Güntera Grassa (*Błaszany bębenek*) a z lat wcześniejszych także Michaiła Bułhakowa (*Mistrz i Matgorzata*).

W literaturze polskiej wśród reprezentantów realizmu magicznego wymienia się Tadeusza Nowaka z jego prozą, Pawła Huelle (*Weiser Dawidek*) oraz Olgę Tokarczuk (*Podróż ludzi księgi, Prawiek i inne czasy, Dom dzienny dom nocny*). Podkreśla się rolę jaką odegrał w kształtowaniu się tej parabolicznej estetyki Bruno Schulz, autor *Sklepów cynamonowych, Sanatorium pod klepsydrą oraz programowego tekstu Mityzacja rzeczywistości*. O realizmie magicznym mówi się również w odniesieniu do wielu przykładów literatury dziecięcej.

Bibliografia: A. Carpentier, *O amerykańskiej rzeczywistości cudownej*, (w:) Tegoż, *Przedtakty i wariacje*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1982, s. 111-131; B. Cooper, *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a third eye*, London 1998; J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Harmondsworth 1999; A. Elbanowski,

Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej, „Literatura na Świecie” 1983, z. 9, s. 10-23; E. Camayd-Freixas, *Magical realism*, (w:) *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature 1900-2003*, red. D. Balderson, M. Gonzales, London, 2004; W. B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville 2004; G. Gazda, *Realizm magiczny*, [w:] Tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 544-550; Wydanie nowe Warszawa 2009; G. Gazda *Realizm magiczny* (w:) *Wielka encyklopedia PWN*, t. 23, Warszawa b.d.; M. Głowiński, *Realizm magiczny*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Stawińska, J. Stawiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, s. 462-463; B. Kłonowska, *Contaminations. Magic Realism in Contemporary British Fiction*, Lublin 2006; D. Kołodziejczyk, *Odzyskiwanie miejsca: realizm magiczny w powieści postkolonialnej i polskiej powieści lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, [w:] H. Gosk, B. Karwowska (red.) *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, Warszawa 2008, s. 134-153; J. Kuhn, *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, Warszawa 1984; L. Leal, *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, „Cuadernos Americanos” nr 153, 1967; *Magical Realism: Theory, History, Continuity*, red. L. Parkinson Zamora, W. B. Faris, Durham 1995; G. Martin, *Boom*, W: *Encyclopedia of Latin American and Caribbean literature 1900-2003*, red. D. Balderston, M. Gonzalez, London 2004, s. 74-77; Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997; J. Moss, L. Valestuk, *World Literature and Its Times*, vol. 1 (*Latin American Literature and Its Times*), b.m.1999; T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w litera-*

turze hispanoamerykańskiej, Kraków 2004; T. Pindel, *McOndo*, „Literatura na Świecie” 2004, z. 9-10, s. 192-197; D. Ploetz, *Gabriel Garcia Marquez*, przeł. J. Łukosz, Wrocław 1997; J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner (red.), *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007; Ch. Brooke-Rose, *Historia palimpsestowa*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 140-155; K. Sangari, *The Politics of the Possible*, w: *Theory of The Novel. A Historical Approach*, red. M. McKeon, Baltimore & London 2000, s. 900-922; M. Szewczyk, *Realizm magiczny: geneza - terminologia - praktyka literacka*, „Przegląd Humanistyczny” 2001, z. 3, s. 31-49; T. Thorne, *Realizm magiczny*, (w:) Tegoż, *Mody, kultury, fascynacje. Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 1999, s. 291-292; J. Ziarkowska, M. Kurek, (red.), *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań. Antologia krytyczna* Wrocław 2007.

Izabella Adamczewska