

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

ANTOLOGIA (gr. *anthologie* 'zbieranie kwiatów') - zbiór tekstów literackich lub nieliterackich (np. naukowych) - względnie ich fragmentów - dobranych przez wydawcę według pewnych kryteriów i spełniających określone funkcje. Ze względu na ograniczoną objętość - najczęściej a. publikowane są w jednym tomie - a. uprzywilejowuje teksty krótkie (w starożytności - epigramaty, wspólnie - utwory liryczne).

Można wyróżnić trzy odmiany a.: historyczno-przeglądową, tematyczną i okolicznościową. W pierwszej z nich teksty zostały dobrane na podstawie kryteriów historycznych (np. prąd literacki, konwencja literacka, grupa literacka, gatunek literacki, rodzaj literacki). W drugiej kryterium doboru stanowi temat tekstu, do trzeciej zaś kategorii zaliczam rozmaite a. publikowane ze względu na określoną okoliczność (przede wszystkim na rozmaite rocznice historyczne itp.).

A. jest gatunkiem o rodowodzie starożytnym. Jej początki wiążemy z Meleagrem z Gandary (I w. p.n.e.); zredagowana przezeń a. - wraz z późniejszymi: Filipa z Tessaloniki (I w.) i Agatiasza Scholastyka (VI w.) - stała się podstawą *Antologii Palatyńskiej* sporządzonej przez K. Kefalasa na przełomie X i XI w.; zawiera ona ok. 3700 epigramatów greckich autorstwa 300 poetów. *Antologia Palatyńska* stała się podstawą *Antologii Planudejskiej*, sporządzonej w XIII w. przez mnicha M. Planudesa. Zawiera ona ok. 2400 epigramatów; Planudes nie uwzględnił epigramatów erotycznych, które znajdowały się w *Antologii Palatyńskiej*, dodał natomiast 338 epigramatów dotyczących przede wszystkim dzieł sztuki. Najbardziej znany zbiór wierszy i epi-

gramatów rzymskich napisanych między I a V w. - *Antologia łacińska* - powstał ok. 530 r. Najważniejsza antologia bizantyńska, zawierająca fragmenty tekstów powstających od czasów Homera aż po wiek IV, została zebrana przez Joannesa Stobajosa w wieku V. W schyłkowej fazie starożytności, średniowieczu oraz w dobie renesansu upowszechniły się wybory tekstów zawierające wyjątki z autorów klasycznych i ojców Kościoła, przysłowia oraz sentencje; służyły one jako podręczniki szkolne.

W czasach nowożytnych upowszechniać zaczęły się a. w różnych językach narodowych; począwszy od wieku XIX (a zwłaszcza od lat 40. tego wieku) zaczęły być one wydawane w dużej liczbie i znacznych nakładach. Największy wszakże rozkwit a. nastąpił wszakże w wieku XX. Zdaniem W. Tatarkiewicza: „Epoka nasza jest epoką *antologii* - i nie ma w tym nic dziwnego, gdyż trzeba ułatwić czytelnikom korzystanie z olbrzymiej produkcji pisarskiej naszych czasów; trzeba im wybrać i uprzywilejować to, co w tej produkcji jest ważniejsze, przekazać ją w wyborze i skrócie”. Zdaniem niektórych badaczy - np. D. Kiberda - problem a. można ujmować z perspektywy postkolonialnej, utwory gromadzone w a. bywają bowiem poddawane rozmaitym zawłaszczeniom, bez liczenia się z ich wymową w macierzystym kontekście funkcjonowania.

W Polsce w XX wieku obserwujemy rozwój zarówno a. gromadzących teksty literackie, jak i teksty naukowe (mowa przede wszystkim o naukach humanistycznych). Wśród a. literackich największą rolę odgrywają a. poezji. Warto tu wymienić monumentalny *Zbiór poetów polskich XIX wieku* (t. 1-7, 1959-1975), opracowany

przez P. Hertza, a. liryki polskiej *Od Kochanowskiego do Staffa* (1930), opracowana przez W. Borowego, *Antologia Poezja polska* (t. 1-2, 1973), opracowana przez S. Grochowiaka i J. Maciejewskiego czy a. *Poezja polska okresu międzywojennego* (t. 1-2, 1987), opracowana przez M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. Oprócz a. poezji ukazywały się wszakże i a. prozy narracyjnej (np. *Polska nowela współczesna*, t. 1-2, 1974, opracowali T. Bujnicki i J. Kajtoch), dramatu (*Antologia dramatu polskiego 1918-1978*, t. 1-2, 1981, opracowali S. W. Balicki i S. Marczak-Oborski), eseju (antologia powojennego eseju polskiego *Kosmopolityzm i sarmatyzm*, 2003, opracował D. Heck).

Ogromne jest znaczenie a. tekstów naukowych dla dydaktyki uniwersyteckiej (zwłaszcza w wypadku nauk humanistycznych). Trudno sobie wyobrazić nauczanie teorii literatury bez takich a., jak *Problemy teorii literatury* (t. 1-4, 1967-1998, opracował H. Markiewicz), *Teoria badań literackich za granicą* (t. 1-2, sześć woluminów, 1965-1986, opracowała S. Skwarczyńska), *Teoria badań literackich w Polsce* (t. 1-2, 1960, opracował H. Markiewicz), *Współczesna teoria badań literackich za granicą* (t. 1-4, 1970-1992, opracował H. Markiewicz), *Teorie literatury XX wieku. Antologia* (2006, pod redakcją A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego).

Szczególną rolę odgrywała a. w kulturze literackiej doby stalinizmu. O ówczesnej popularności gatunku (zdaniem niektórych badaczy - najbardziej typowego dla realizmu socjalistycznego) zdecydowały trzy czynniki; po pierwsze, rocznicowy charakter ówczesnych a.; po drugie, możliwość swobodnego dobierania i komponowania przedrukowywanych fragmentów, służąca manipulowaniu treścią utworów i dowolnemu budowaniu tradycji pozytywnej; po trzecie, charakterystyczny dla kultury stalinowskiej kolektywny charakter publikacji. Do najbardziej charakterystycznych a. tamtej doby należą: *Wier-*

sze, które lubimy (opracowali J. Kott, A. Ważyk, 1951), *Strofy o Stalinie* (1949; a. ogłoszona z okazji 70. rocznicy urodzin Stalina), *Wiersze o Bolesławie Bierucie* (1952; a. opublikowana z okazji 60. rocznicy urodzin Bieruta).

Za gatunki pokrewne a. uważane są: almanach, analecta, chrestomatia, dywan, florilegium, hortulus, katalekty, ogród, stromata, synopsis, wirydarz, wypisy.

Bibliografia:

W. Tatarkiewicz, *Przedmowa*, do: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wyboru dokonała, wstępem oraz notami o autorach opatrzyła I. Wojnar, Warszawa 1980; G. Häntzschel, *Anthologie, [w:] Realexicon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hrsg. K. Weimar, Berlin-New York 1997; W. Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie propagandy monumentalnej*, Wrocław 1999; J. Smulski, *Antologie, almanachy, [w:] Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004; D. Kiberd, *Museums and learning. [w:] tegoż, The Irish Writer and the World*, Cambridge 2005; J. Smulski, „Epoika antologii”. *Pendant do pewnego hasta słownikowego, [w:] Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemioł różnych. Prace ofiarowane Grzegorzowi Gałdzie*, red. I. Hübner i in., Łódź 2008.

Jerzy Smulski

FAIT DIVERS (fr. *fait* - czyn, zdarzenie, fakt, *divers* - różny, rozmaity) - krótki tekst informacyjny dotyczący mało istotnego zdarzenia, którego efekt humorystyczny oparty jest na zaskoczeniu. W Polsce najprawdopodobniej f.d. nie pojawiały się w początkowym okresie krótkotrwałych inicjatyw wydawniczych, ale na pewno publikowane były w „Kurierze Polskim”, wydawanym od 1729 r. przez J. Naumańskiego. Od tego czasu utrwaliły się w prasie, a później w mediach elektronicznych jako przykład mało wymagającej formy dziennikarskiej, dopełniającej większą strukturę przekazów (gazetę, serwis informacyjny).

Zdaniem R. Barthesa sensacyjność lub niezwykłość tematyki może wynikać z niewspółmierności przyczyny i skutku danego zdarzenia, nietypowości uczestników lub niecodziennego zbiegu wydarzeń, relacje wewnętrzne oparte są zaś na przyczynowości (powód działania jest wyjątkowy lub nieadekwatny do skutków) lub koincydencji (wielokrotne powtórzenie zdarzenia o charakterze dystrybucyjnym lub zestawienie pojęć jakościowo odległych). Czytelnik doświadcza jednocześnie racjonalności i irracjonalności - ma poczucie pewności i przypadkowości zdarzeń, które rozgrywają się wokół niego.

Niewielka waga zdarzenia, które jest tematem f.d. oraz względna aktualność podkreślają pierwszoplanowość funkcji ludyckiej. Z tego względu można uznać f.d. za hybrydę medialną, w której przejawia się tendencja do łączenia informacji z rozrywką (ang. *infotainment* - inforozrywka). Struktura f.d. przypomina wzmiankę lub notatkę prasową, jednak dla wyzyskania efektu zaskoczenia istota informacji podawana jest z opóźnieniem, poprzedzona szczegółami sugerującymi banalny charakter zdarzenia. Tekst stanowi zamkniętą całość, niewymagającą uzupełnienia dodatkowymi szczegółami, a język i styl realizują konwencję prostej informacji.

Bibliografia:

R. Barthes, *Structure du faits divers*, [w:] tenże, *Essais critiques*, Paris 1964; A. Dziadek, *Fait divers*, [w:] *Leksykon szkolny. Gatunki paraliterackie, publicystyczne i użytkowe*, red. Marek Pytasz, Gorzów Wlkp. 1993; B. Tokarz, „*Faits divers*” - *sytywność i sztuka poetycka*, „Studio” 1981, t. 1; M. Worsowicz, *Faits divers - inforozrywka w prasie*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2002, nr 5.

Monika Worsowicz

GRA FABULARNA, określana również jako 'gra wyobraźni' lub RPG (z ang. *role playing games*, „gry w odgrywanie ról”) - rodzaj intelektualnej rozrywki z pogranicza literatury i, w warstwie słownej, teatru improwizacji oraz psychodramy z jej niekoniecznie uświadamianymi przez uczestników funkcjami terapeutycznymi. W g.f. bierze udział osoba prowadząca (tak zwany mistrz gry) oraz od jednego do kilku graczy, którzy wcielają się w fikcyjne postaci. Celem uczestników gry jest realizacja poprzez współdziałanie (razdziej przez rywalizację) zbiorowych lub indywidualnych zadań, przewidzianych dla „odgrywanych” przez nich bohaterów (tak zwanych bohaterów graczy) w scenariuszu fabularnym znanym tylko prowadzącemu. Scenariusz zawiera ramowy plan wydarzeń i uwzględnia różne warianty postępowania postaci kierowanych przez graczy. Rozgrywka toczy się w wyimaginowanych realiach, także zawartych w scenariuszu, zazwyczaj nawiązujących do znanego z kultury popularnej uniwersum powieściowego lub filmowego. Zasady g.f., potencjalne scenariusze, gotowe wzorce umożliwiające wykreowanie bohaterów graczy oraz szczegółowy opis świata gry zawarte są w tak zwanym podręczniku. Poza książkowym podręcznikiem,

przyborami do pisania i kostkami g.f. nie wymaga dodatkowych rekwizytów – jej podstawowym twórczym jest słowo. Prowadzący pełni w grze rolę podobną narratorowi w powieści, opisując graczom świat przedstawiony i następujące po sobie w porządku fabularnym sytuacje, w jakich znajdują się odgrywani przez nich bohaterowie. Gracze podejmują decyzje o czynnościach wykonywanych przez postaci i przedstawiają ich działania, najczęściej w formie pierwszoosobowej narracji w czasie teraźniejszym.

Realizm funkcjonowania świata gry oraz postępowania bohaterów graczy i kierowanych przez mistrza gry bohaterów niezależnych, z którymi bohaterowie graczy wchodzi w interakcje, jest osiąganym za sprawą mechaniki gry, swoistej poetyki sformułowanej, czyli zbioru zasad zawartych w podręczniku danego systemu gry fabularnej. Mechanika zakłada zawsze pewien element losowości w przebiegu rozgrywki, który jest do niej wprowadzany poprzez rzuty kostkami. Rzuty decydują o powodzeniu lub niepowodzeniu tych działań bohaterów graczy i bohaterów niezależnych, które wymagają wykazania się szczególnymi talentami lub umiejętnościami. Przedmiotem testu (czyli sprawdzenia szansy powodzenia danej czynności za pomocą rzutu kostkami) są parametry liczbowe, określające cechy psychofizyczne i zdolności bohatera. Są one zapisane na tak zwanej karcie postaci zawartej w podręczniku lub do niego dołączonej i wraz z rozbudowanym opisem słownym tworzą jego pełną charakterystykę. W ciągu dłuższej obecności bohatera w świecie gry, czyli uczestniczenia przez niego w wydarzeniach z kilku lub kilkunastu scenariuszy, parametry te mogą ulec zmianom: bohater może na przykład zdobywać nowe umiejętności albo doskonalić się w już ukształtowanych, możliwe jest też, że niektóre liczbowe wartości jego cech zostaną zmniejszone w konsekwencji doznanych urazów i niepowodzeń.

Najistotniejszą rolę w g.f. odgrywają jednak nie wyniki rzutów kostkami, lecz umiejętności narracyjne prowadzącego i jego zdolność do improwizacji, niezbędnej zwłaszcza wtedy, gdy gracze podejmą działania nie przewidziane w scenariuszu. Choć mistrz gry opisuje innym uczestnikom świat gry nawiązujący do gotowego schematu, na przykład znanego utworu literackiego lub filmu, a konsekwencje podejmowanych przez nich decyzji i działań przedstawia w oparciu o sobie znany scenariusz, to głównym jego celem jest, aby gracze nie byli świadomi wynikających z tego ograniczeń. Powinni być przeświadczeni o tym, że odtwarzane przez nich postaci mogą postąpić w dowolny sposób, który leży w granicach ich fizycznych i intelektualnych możliwości oraz jest zgodny z mechaniką gry. Rozgrywka fabularna jest zatem zjawiskiem, którego realizacja w czasie przebiega kilkietapowo – w pewnym sensie „powstaje” ona kolejno w wyniku pracy twórców podręcznika danego systemu, autora scenariusza, mistrza gry i indywidualnego zaangażowania poszczególnych graczy.

Współczesne g.f. powstały na początku lat 70-tych XX wieku w Stanach Zjednoczonych w środowisku miłośników strategicznych gier planszowych, odwzorowujących historyczne i fantastyczne kampanie wojenne. Wzbogacanie przez nich rozgrywki opartej na liczbowych parametrach jednostek i rzutach kostkami elementami narracyjnymi doprowadziło do stworzenia gry nowego typu.

Za pierwszą g.f. uważa się *Dungeons & Dragons*, opublikowaną w 1974 roku przez G. Gygaxa i D. L. Arnesona. Prosta gra osadzona w realiach *quasi*-tolkienowskiej *fantasy*, której celem było odnajdywanie skarbów w labiryncie pełnym pułapek i fantastycznych stworów przez grupę współdziałających ze sobą śmiałków (prototypowych bohaterów graczy), szybko zdobyła licznych entuzjastów. Zachęciło to jej twórców do opracowania nowej, bar-

dzo rozbudowanej wersji - *Advanced Dungeons & Dragons*. Tytułowe lochy zastąpiono tu nieograniczoną przestrzenią fantastycznego świata zaludnionego przez licznych bohaterów niezależnych, wśród których znaleźli się zarówno wrogowie jak i sojusznicy bohaterów graczy. Ukazała się ona trzy lata po poprzedniczce, odnosząc wielki sukces komercyjny i stając się na długi czas wzorcem dla następnych gier fabularnych.

W latach 80-tych popularność zjawiska ugruntowało pojawienie się kolejnych systemów, które wprost nawiązywały do znanych uniwersów literackich i filmowych - były to między innymi *Call of Cthulhu* (1981), *Middle-Earth Role Playing* (1984), *Star Wars* (1987) i *Cyberpunk* (1988). Do chwili obecnej na świecie wydano setki nowych tytułów g.f., które stanowią dziś istotną gałąź przemysłu rozrywkowego. Liczba ich uczestników stale rośnie, również za sprawą inspirowanych nimi rozbudowanych gier komputerowych i sieciowych.

W ciągu ponad trzydziestu lat funkcjonowania w kulturze popularnej nowy rodzaj rozrywki doczekał się również poważnych zastosowań - elementy rozgrywek fabularnych (z wprowadzeniem „odgrywanych” postaci i mechaniki świata) są wykorzystywane do celów szkoleniowych w siłach zbrojnych i służbach porządkowych wielu krajów, gdzie służą przygotowaniu kadr dowódczych do podejmowania decyzji w warunkach pola walki lub w czasie sytuacji kryzysowych.

W Polsce pierwsze informacje o grach nowego typu pojawiły się na łamach miesięcznika „Fantastyka” w październiku 1984 roku. Same gry, sprowadzane zza granicy, zaczęły trafiać do kraju w drugiej połowie lat 80-tych. Ich pierwsi uczestnicy rekrutowali się z grona miłośników fantastyki zrzeszonych w licznych klubach, które rozwijały się intensywnie przed przemianami ustrojowymi końca dekady. Z powodu bariery językowej i

cenowej dostęp do podręczników mieli jednak nieliczni, więc zjawisko to miało raczej marginalny charakter. Sytuacja zaczęła się zmieniać się na początku lat 90-tych, gdy pojawiły się pierwsze czasopisma poświęcone g.f. - „Magia i Miecz”, „Złoty Smok” i „Talizman”. Przełom nastąpił w 1994 roku, wraz z wydaniem w polskim przekładzie bardzo popularnego na świecie systemu *Warhammer Fantasy Role Play*. W ciągu kilku następnych lat ukazały się krajowe edycje najbardziej znanych gier (*Śródziemie, Zew Cthulhu, Advanced Dungeons & Dragons, Wampir: Maskarada i Cyberpunk 2020*), pojawiły się także oryginalne gry rodzimych autorów, z których największy sukces odniosły *Dzikie Pola*, osadzone w historycznych realiach XVII-wiecznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Związki g.f. z literaturą i filmem i teatrem mają różnorodny charakter. Wiele systemów nawiązuje do gotowego wzorca fabularnego, adaptując na potrzeby rozgrywki całość świata przedstawionego, a nawet niektórych bohaterów z konkretnego dzieła literackiego lub filmowego. Przykładem takiej zależności gry od książkowego pierwowzoru jest system *Zew Cthulhu* (1981, wyd. polskie 1995) S. Petersena i L. Willisa, bezpośrednio nawiązujący do twórczości Howarda Phillipsa Lovecrafta (1890-1937), amerykańskiego prekursora fantastyki tworzącego w dwudziestolecie międzywojennym. Wykreowane przez niego uniwersum z pogranicza *science fiction* i *horroru*, w którym światem kierują wrogie człowiekowi przedwieczne istoty kosmicznego pochodzenia ukrywające się za zasłoną powszechnej nieświadomości, zostało przeniesione na gry w sposób dosłowny. Preferowane przez jej twórców czas i miejsce rozgrywki ściśle odpowiadają tłu opowiadań Lovecrafta, czyli Nowej Anglii lat 20-tych XX wieku, chociaż możliwe jest umieszczenie akcji scenariuszy w realiach wiktoriańskiego Londynu lub we współczes-

nych Stanach Zjednoczonych. Również charakterystyczny Lovecraftowski typ bohatera-samotnika (dziennikarza, detektywa lub naukowca tropiącego nadprzyrodzone i niewytłumaczalne zjawiska) stanowi w grze szablon, według którego tworzone są postaci kierowane przez graczy.

Autorzy twórczo potraktowali często występujący u Lovecrafta motyw popadania przez bohatera w obłąd w wyniku stopniowego poznawania „prawdziwej” natury świata - im większa jest wiedza postaci odgrywanych przez graczy o rzeczywistym charakterze badanych pradawnych kultów i mrocznych bóstw, tym bardziej zbliżają się one do granicy szaleństwa, po przekroczeniu której gracze mogą stracić nad nimi jakąkolwiek kontrolę. Znacznie uatrakcyjnia to rozgrywkę, której cechami szczególnymi są suspens i niedopowiedzenie. *Zew Cthulhu* wyłamuje się z detektywistycznego schematu charakteryzującego scenariusze wielu innych g.f. - satysfakcji i rozrywki uczestnikom gry dostarcza tu nie tyle samo rozwiązywanie zagadek, ile obcowanie z bardzo złożoną i jednocześnie atrakcyjną konstrukcją świata stworzonego w dziele literackim.

Warhammer Fantasy Role Play (1986, wyd. polskie 1994) R. Halliwella, R. Priestleya, G. Davisa i in. jest z kolei przykładem gry oryginalnej, nie odwołującej się bezpośrednio do literatury lub filmu. Świat tego systemu to postmodernistyczna mieszanka wielu różnych motywów fantastycznych i historycznych, o atrakcyjności której decyduje duża ilość zauważalnych dla graczy odniesień do kultury popularnej. W pewnym uproszczeniu można nazwać go alternatywną, fantastyczną wersją renesansowej Europy.

Akcja większości scenariuszy rozgrywa się na terenie Imperium - kraju przypominającego pod względem politycznym, cywilizacyjnym i kulturowym szesnastowieczne cesarstwo niemieckie. Imperium zamieszkują przede wszystkim ludzie,

którzy tworzą główne struktury państwowe, ale obecne są w nim również inne inteligentne rasy, między innymi krasnoludy i elfy. Gracze mogą tworzyć swoje postaci na wzór wielu dostępnych szablonów, reprezentujących przedstawicieli różnych warstw społecznych, profesji, a nawet ras.

Obok zdobyczy techniki, takich jak druk i broń palna, istotny czynnik świata *Warhammer Fantasy Role Play* stanowi magia, będąca szanowaną, choć wzbudzającą strach dyscypliną wiedzy. Uniwersum gry (której podtytuł to *Ponury świat niebezpiecznych przygód*) to zarazem arena nieustającego konfliktu między siłami nadprzyrodzonymi: oficjalnie czczonymi przez ludzi bóstwami dobra i porządku z jednej strony, a bogami chaosu i zepsucia, którzy przez licznych utajonych wyznawców dążą do powszechnej zagłady z drugiej. Działania tych ostatnich są wspierane przez zastępy złych istot, typowych dla konwencji *fantasy*, w której system jest osadzony - orków, trolli, ożywieńców, demonów i wielu innych. Dodać trzeba, że twórcy świata gry czerpali obficie także z innych odmian literatury fantastycznej, przede wszystkim horroru i, w mniejszym stopniu, *science fiction*. W warstwie fabularnej o specyfice systemu decyduje mroczna atmosfera rozgrywki. W świecie gry nic nie okazuje się takie, jakim wydaje się być z pozoru, granice między dobrem i złem są płynne, zaś sami gracze często stają przed wyborami bardzo niejednoznaczными moralnie.

W przypadku *Warhammer Fantasy Role Play* można zauważyć odwrotny kierunek oddziaływania między grammi fabularnymi a literaturą, niż ma to miejsce w systemie *Zew Cthulhu*: na fali popularności gry powstały liczne opowiadania i powieści *fantasy* rozgrywane się w świecie wykreowanym przez jej twórców. Niektóre z nich odniosły spory sukces czytelniczy - na przykład cykle W. Kinga i J. Yeovila (właśc. K. Newmana). O planszowym rodowodzie gier fabularnych przy-

pomina z kolei fakt, że nieco wcześniej niż *Warhammer Fantasy Role Play* ukazała się osadzona w tym samym świecie strategiczna gra bitewna *Warhammer Fantasy Battle*, która należy do najpopularniejszych w swojej kategorii.

Najbardziej dopracowana i znana polska gra fabularna to *Dzikie Pola: Rzeczpospolita w ogniu* (1997) J. L. Komudy, M. Jurewicza i M. Baryłki. System ten pozwala na rozgrywanie scenariuszy osadzonych w realiach złotego wieku Rzeczypospolitej szlacheckiej - czyli w okresie od wstąpienia na tron Stefana I Batorego (1576) do końca panowania Jana III Sobieskiego (1696). W odróżnieniu od zdecydowanej większości innych gier *Dzikie Pola* wyrosły głównie z fascynacji twórców historią i kulturą konkretnej epoki, w mniejszym stopniu z ich inspiracji literackich lub filmowych.

Świat gry, jako historyczny, jest z założenia pozbawiony elementów fantastycznych, ale ze względu na specyfikę umysłowości ludzi końca XVI i XVII wieku istnieje możliwość ograniczonego wprowadzenia do niego między innymi uroków, czartowskich sztuczek czy potępionych dusz. Proponowane uczestnikom rozgrywki wzorce postaci do „odgrywania” obejmują kilkadziesiąt polskich typów szlacheckich, a także Kozaków, Tatarów i pludraków, czyli przedstawicieli szlachty cudzoziemskiej. System nie zaleca graczom tworzenia bohaterów będących chłopami lub mieszczanami ze względu na realizm gry, w pewnym stopniu odwołującej się przecież do konwencji „płaszczka i szpada”.

Akcja scenariuszy *Dzikich Pól* rozgrywa się głównie na rozległych terenach Korony i Litwy, ale w miarę potrzeby możliwe (i fabularnie uzasadnione) jest przeniesienie jej do innych miejsc - na przykład księstwa moskiewskiego, Turcji czy Europy Zachodniej. Dzięki umieszczeniu gry w niezwykle barwnej i jednocześnie burzliwej epoce, bohaterowie kiero-

wani przez graczy uczestniczą w najróżniejszych rodzajach przygód. Oś konstrukcyjną scenariuszy mogą stanowić przykładowo spory sąsiedzkie, zajazdy, pojedynki, wyprawy wojenne, a nawet intrygi polityczne czy poselstwa do odległych stolic. Na tle systemów fabularnych osadzonych w realiach fantastycznych zwraca uwagę edukacyjny aspekt *Dzikich Pól* jako rozrywki, która odwołuje się nie tylko do historii, ale też do wiedzy o dawnej kulturze i obyczajach.

Dzikie Pola są przykładem na dwukierunkowe oddziaływanie między grami fabularnymi i literaturą. Główny autor systemu Jacek L. Komuda jest również twórcą kilku powieści oraz zbiorów opowiadań, których akcja toczy się w XVII-wiecznej Rzeczypospolitej - można więc mówić tu o wzajemnych inspiracjach gry i utworów literackich.

Rozważając dzieje RPG można też zasadnie wspomnieć o neoawangardowych eksperymentach francuskich z lat 60-tych i 70-tych pod nazwą „literatury potencjalnej”. Jej idea wypracowana w ramach tzw. *Ouvroir de littérature potentielle* (Oulipo) programowała literaturę potencjalną, czyli literaturę możliwą do zaistnienia, hipotetyczną, ujawniającą się w wyniku określonych i zrationalizowanych działań odbiorcy, inspirowanych także teorią gier oraz interakcyjnych przekształceń i mutacji w obrębie jawnych albo dopiero odkrywanych w literaturze konwencji i struktur. Potencjalność g.f. byłaby więc swoistą realizacją francuskich pomysłów, tym bardziej, że ów gatunek kreacji fabularno-narracyjnej, podobnie jak założenia reprezentantów Oulipo, odwołuje się do popularnych przestrzeni kultury i jej funkcji ludycznych.

Bibliografia:

D. J. Toruń, *Pierwsze wejście w „role playing games”*, „Fantastyka” 1984 nr 10; V. Raymond, *Prehistoria RPG*, „Magia i Miecz” 1995 nr 10; R. Gatecki, *RPG po polsku*, „Nowa Fantastyka” 1996 nr 11;

Warhammer Fantasy Role Play, oprac. R. Halliwell, R. Priestley, G. Davis i in., Warszawa 1994; S. Petersen i L. Willis, *Zew Cthulhu*, Warszawa 1995; J. L. Komuda, M. Jurewicz i M. Baryłka, *Dzikie Pola: Rzeczpospolita w ogniu*, Warszawa 1997. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, hasło *Warsztat literatury potencjalnej*.

Marcin Bauer

KOMENTARZ, (ang. *editorial*, fr. *commentaire*, niem. *Kommentar*, ros. *комментарий*) – gatunek publicystyczny, którego najważniejszą funkcją jest interpretowanie i ocenianie faktów, najczęściej społeczno-politycznych, o istotnym znaczeniu dla szerokiego kręgu odbiorców, oraz ukształtowanie opinii odbiorców na dany temat. W prasie pojawił się w drugiej połowie XIX w. w odpowiedzi na gwałtowny rozwój obiegu informacji i stopniowe umasowienie prasy. W uproszczony i wyrazisty sposób komentarz wskazywał czytelnikowi, jak należy ocenić zainstalowane fakty. Współcześnie obecny jest we wszystkich typach mediów, a jego związek z materiałami o charakterze informacyjnym obrazuje częste zacieranie granicy pomiędzy powiadaniem a wartościowaniem w przekazach medialnych.

K. jest publikowany, gdy rozgrywają się ważne oraz poruszające opinię publiczną wydarzenia; gdy od dłuższego czasu trwa dyskusja na jakiś temat, a wokół problemu narosły nieporozumienia (pełni wówczas dodatkowo funkcję głosu polemicznego); gdy wiedza i doświadczenie autora pozwalają mu połączyć różne fakty w logiczny ciąg, ustalić przyczyny i przewidzieć skutki. Komentator, najczęściej znany publicysta, odnosi się zazwyczaj do wydarzeń bieżących, ale zachowuje szeroką perspektywę widzenia. Może sięgać

w przeszłość, by ukazać, jak ukształtowała ona aktualny obraz sytuacji. Potrafi też dostrzec przyszłe zagrożenia w pozornie mało znaczących faktach. Jeśli pisze o pojedynczym zdarzeniu, to dlatego, że może ono wpłynąć na życie lub postępowanie wielu ludzi.

K. jest najczęściej tekstem krytycznym – wskazuje negatywne zjawiska, potępia działania, przestrzega przed błędnymi decyzjami; wyrażony sąd nie musi odzwierciedlać opinii publicznej, ale powinien być przekonujący. Może zawierać również konstruktywny postulat lub wskazówkę, jak rozwiązać problem. Autor podpisany pod tekstem bierze na siebie odpowiedzialność za publicznie wygłaszane sądy, jednak opublikowanie komentarza na łamach prasy sprawia, że jest on uznawany przez czytelników za wykładnię stanowiska redakcji.

Najważniejszą funkcją k. jest funkcja perswazyjna, ukierunkowana na inspirowanie i kształtowanie sądów przede wszystkim poprzez odwołanie do intelektu i wiedzy odbiorcy. Istotne jest również oddziaływanie na jego wolę, wyrażające się w oparciu argumentacji na wartościach uniwersalnych, takich jak: sprawiedliwość, wolność, odpowiedzialność, uczciwość, współdziałanie. Skuteczności przekonywania podporządkowane są konstrukcja i język komentarza.

K. jako samodzielny tekst jest oznaczony i najczęściej publikowany w stałym miejscu. Niewielkie rozmiary sprawiają, że skomplikowane rozważania czy skrupulatne dowodzenie zostają zastąpione prostą strukturą, obejmującą najczęściej bardzo krótkie wprowadzenie w temat oraz część wartościująco-oceniającą. Interpretację zwykle otwiera wyrazisty sąd autora, po którym pojawia się uzasadnienie, jednak taka budowa k. nie sprzyja zapoznawaniu się czytelnika z całą publikacją. Przerywaniu lektury może zapobiec postawienie na początku części wartościująco-oceniającej pytania albo sformułowanie

opinii wstępnej, która dopiero w zakończeniu zostanie silnie wyartykułowana.

K. towarzyszą najczęściej: poważny ton, proste słownictwo, wyraziste epitety i niezbyt skomplikowana składnia. Możliwe jest także wykorzystanie żartu, ironii, a nawet szyderstwa, które nadają opinii komentatora większą wyrazistość, a tekst uczynia niebanalnym. Jednak czytelnicy oczekujący wyważonego, racjonalnego sądu mogą odnieść się niechętnie do takiego k., a autor straci szanse na przekonanie ich do swoich racji.

Funkcję k. mogą pełnić też inne gatunki: recenzja, felieton, wywiad, przegląd wydarzeń, oraz formy graficzne, takie jak: karykatura, rysunek, fotomontaż, kolaż graficzny. Zdarza się również, że do tekstu dziennikarskiego, najczęściej informacyjnego, dołączany jest wyraźnie wyodrębniony minikomentarz. Jego autorem może być sam dziennikarz, inna osoba z redakcji lub niezależny ekspert.

Bibliografia:

M. Chyliński, S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, Warszawa 2007; *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976; T. Miarecki, *Na początku było słowo, a potem komentarz*, [w:] *Dziennikarstwo od kuchni*, red. A. Niczyperowicz, Poznań 2001; P. Kurek, *Komentarz czyli suwerenność myślenia*, [w:] *Abe-cadło dziennikarza*, red. A. Niczyperowicz, Poznań 1996; M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004; *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006.

Monika Worsowicz

KSIĘGA PAMIĘCI (ang. *memorial book*, hebr. *sefer zikaron*, jid. *izkor-buch*). Księgi pamięci są gatunkiem głęboko wpisanym w tradycję żydowską. ze względu na swój synkretyczny charakter oraz cel jakim jest upamiętnienie i ocalenie od zapomnienia unicestwionych w dramatycznych okolicznościach społeczności i jednostek. Już Biblia Hebrajska łączy w sobie wiele gatunków literackich - zasady prawa, relacje historyczne, przysłowia, legendy, poezję i in. - mając w związku z tym formę encyklopedyczną; to pomieszenie gatunków jest pośrednio widoczne także w dalszej literaturze żydowskiej (np. wszystkie powstałe później teksty sakralne, takie jak Talmud, Midrasz, księga Zohar, są również niejednorodne).

Geneza współczesnych k.p. sięga okresu średniowiecza, wywodząc się ze spisanych w zachodnich i południowych Niemczech oraz Szwajcarii tzw. *Memorbuecher*, ksiąg upamiętniających ofiary ówczesnych zająć antyżydowskich. *Memorbuecher* zawierały zazwyczaj listy zamordowanych członków gmin żydowskich, które odczytywano publicznie w synagogach w rocznice pogromów, podczas modłów za zmarłych, wspominając przy tym okoliczności ich śmierci. Tradycja ta funkcjonowała na obszarach Niemiec po wiek XVIII, natomiast wśród Żydów polskich przetrwała do okresu międzywojennego. Przykładem kontynuacji tej tradycji są wydane w USA w okresie międzywojennym k.p. *Płoskirowa* (Proskurowa) i *Felsztyna*, upamiętniające ofiary pogromów z 1919 roku. K.p. Felsztyna z 1937 r. stanowi przykład przejścia od tradycyjnych *Memorbuecher* do współczesnych k.p. m.in. ze względu na podział na trzy chronologiczne części: opis pogromu, przeszłość gminy, dzieje emigrantów z Felsztyna w USA.

Dwie kolejne k.p. wydano w trakcie II wojny światowej w USA (Pińska i Łodzi). Większość powstała jednak po II wojnie światowej w reakcji na zagładę żydow-

skich społeczności w miastach i miasteczkach w Europie, zwłaszcza w Polsce w przedwojennych granicach, z inicjatywy ziomkostw (hebr. *irgun jorcej*, jid. *landsmanszajt*), działających zarówno w Izraelu jak i różnych krajach żydowskiej diaspory. Pisane są głównie w językach jidysz i hebrajskim (niektóre mają dwie wersje językowe, ale większość zawiera fragmenty w obu językach), czasami opatrzone są spisem treści lub krótkim streszczeniem w języku angielskim lub innych. Zwykle w tytule znajduje się nazwa miasta lub miasteczka oraz słowa oznaczające księgę lub kronikę, np. *pinkas* (nawiązanie do dawnych kronik kahalnych zawierających informacje o ważnych wydarzeniach czy osobach), *sefer zikaron* (wyrażenie o konotacjach religijnych: *sefer* odnosi się do księgi religijnej w świętym języku, *zikaron* do uświęconej pamięci o męczeńskiej śmierci gminy) czy po prostu *buch* (książka). Nierzadko występuje też w tytule słowo *churbn* stosowane w języku jidysz w odniesieniu do Holokaustu (jako III *churbn* w nawiązaniu do I i II *churbn*, czyli zburzenia Świątyni Jerozolimskiej). Innym często używanym słowem w jidysz na oznaczenie zagłady jest w k.p. *umkum*, czyli masowy mord. Czasami występuje także hebrajskie słowo *mabl* (potop). W tytułach pojawiają się również określenia *ondenkbuch* lub *gedenkbuch* (księga pamięci) oraz *megiles megilat*, *kowec*, *zamlbuch* (*zaml-hejt*) oznaczające kolejno zwój, zbiór, almanach i wskazujące na kompilacyjny charakter poszczególnych pozycji. W k.p. w jęz. hebr. występuje często słowo *szoa* (zagłada) oraz *macewa* (nagrobek), jako że księgi pomyślane są jako nagrobki wzniesione ku pamięci zgładzonych, a w tych pisanym w jidysz *denkmol* (jid. pomnik). W wielu tytułach księgi pamięci zawarte jest przeciwstawienie dawnego życia danej społeczności i jej rozwoju późniejszej zagładzie i zniszczeniu. Czasami tytuły podkreślają osobisty stosunek redaktorów lub

autorów do rodzinnej miejscowości poprzez zastosowanie zaimków osobowych.

Niektóre k.p. ukazały się niedługo po wojnie, jeszcze w obozach dla uchodźców w Niemczech (na przykład Rejowca w Bergen Belsen w 1947 r., a Krasnegostawu w Monachium w 1948 r.), inne dopiero w latach 70-tych. Niektóre k.p. wydawano w rocznice, zazwyczaj okrągłe, zagłady poszczególnych gmin.

Objętość k.p. jest różna: od ok. pięćdziesięciu (np. Rejowca) do ponad tysiąca stron (np. *Pinkas Slonim* poświęcona żydowskiej społeczności miasteczka Slonim w dawnym województwie nowogródzkim obejmuje cztery tomy opracowane w latach 1962-1979) różnego formatu. Niektóre miasta i miasteczka mają więcej niż jedną k.p. Czasami powstawały w znacznym odstępstwie czasowym i wtedy przyświecała im chęć uzupełnienia wcześniejszych; innym razem rolę odegrały względy ideologiczne - wydane zostały przez konkurujące ze sobą czy nawet zwalczające się wzajemnie ugrupowania. Np. Biłgoraj ma dwie k.p. powstałe niemalże w tym samym czasie: autorską z 1955 roku i zbiorową z 1956, Częstochowa siedem, a Łódź sześć (w obu przypadkach wydane w różnych latach). Niektóre k.p. opisują dzieje poszczególnych miejscowości wraz z okolicami lub obejmują całe regiony (np. Galicja, Podlasie, Zagłębie).

Według szacunków A. Kopciowskiego do roku 2005 wydano pięćset czterdzieści dwie k.p., które dotyczą miejscowości leżących w 1939 r. w granicach II RP (najwięcej dotyczy miejscowości w granicach dawnego województwa lubelskiego, białostockiego, warszawskiego, wołyńskiego i kieleckiego). Liczba ta nie obejmuje ksiąg wydawanych przez społeczności żydowskie innych państw (Czechosłowacja, Niemcy, Rumunia, Węgry, Jugosławia, ZSRR i republiki nadbałtyckie). W zależności od przyjętych kryteriów całkowitą liczbę dotychczas wydanych ksiąg pamięci szacuje się na ok. osiemset do tysiąca dwustu pozycji.

Większość k.p. wydano w Izraelu (Palestynie), Stanach Zjednoczonych i Argentynie. Znikomą liczbę ksiąg wydanych w Polsce tłumaczyć należy przede wszystkim dość krótkim okresem funkcjonowania żydowskich ziomkostw, które o ile zaczęły prace związane z wydaniem księgi jeszcze w kraju, to zwykle kończyły je już poza jego granicami. Sytuacja polityczna po 1950 r. ograniczyła w dużym stopniu możliwości oficjalnych kontaktów pomiędzy Polską a ziomkostwami, choć ich całkowicie nie zlikwidowała. Wśród autorów ksiąg wydawanych zagranicą znajdowały się osoby zamieszkałe w kraju, a zagraniczni wydawcy wykorzystywali materiały pochodzące ze zbiorów polskich instytucji badawczych (głównie Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie). Księgi zbiorowe redagowane były przez jedną lub kilka osób, które nie zawsze pochodziły z tytułowego miasta lub miasteczka. Nierzadko jedna osoba redagowała kilka publikacji.

Początkowo większość k.p. ukazywała się w języku jidysz, który jednak wraz z upływem czasu stopniowo tracił na znaczeniu ze względu na kurczącą się liczbę jego użytkowników spowodowaną w Polsce masową emigracją Żydów, w Izraelu dyskryminacją na rzecz języka hebrajskiego, a w USA postępującą asymilacją. Stąd późniejsze k.p. używają zazwyczaj języka hebrajskiego; inne języki występujące zwykle tylko częściowo to angielski, węgierski, rumuński, polski, niemiecki, hiszpański i rosyjski.

Objętość k.p. nie zależy od rozmiarów danej społeczności - czasami mniejsze, kilkusetosobowe, mają obszerniejsze księgi odnotowujące niemal każdego mieszkańca, co wynika z silniejszych więzi łączących mniejsze społeczności, a także z możliwości ich dokładnego opisanie ze względu na niewielkie rozmiary.

Większość k.p. ułożona jest według podobnego schematu. Na początku, po słowie wstępnym (czasami w formie kilku

tekstów od różnych autorów, redaktorów czy organizacji), znajduje się artykuł zawierający zarys dziejów danej miejscowości, następnie teksty omawiające szczegółowo życie religijne, gospodarcze, społeczne, polityczne i kulturalne, przeróżne organizacje, zrzeszenia i ugrupowania działające na danym terenie. Kolejną część poświęcona jest często konkretnym ulicom, budowlom i innym szczegółom topograficznym, a także ważniejszym lub szczególnie barwnym postaciom. Ważną część k.p. stanowią relacje dotyczące Zagłady, wspomnienia o zamordowanych i świadectwa spisane przez ocalałych. Niemniej istotne są relacje z powrotów do rodzinnych miejscowości po wojnie. Na końcu znajdujemy informacje o ziomkostwach i innych organizacjach związanych z daną miejscowością oraz nekrologi poświęcone poszczególnym mieszkańcom, nierzadko całym rodzinom, a także listy zamordowanych. W wielu k.p. nie brakuje twórczości literackiej, często amatorskiej, ale także autorstwa znanych pisarzy, fragmentów prozy i utworów poetyckich poświęconych danemu miastu czy miasteczku. Bardzo ważny element stanowi ikonografia - mapy, plany (czasami wykonane profesjonalnie, innym razem po amatorsku; niektóre, szczególnie te z bardzo małych miejscowości odnotowują niemal każdy dom), zdjęcia, reprodukcje obrazów i dokumentów, a nawet nut. Nierzadko poprzez k.p. można trafić do mało znanych materiałów archiwalnych czy artykułów prasowych. Wiele wspomnień, zwłaszcza tych pisanych na gorąco, cechuje duży ładunek emocjonalny, czasami także brak obiektywizmu. Mimo to stanowią cenne źródło dla historyka i badacza kultury, aczkolwiek dość hermetyczne zwłaszcza ze względu na języki, w których k.p. powstały.

Zwykle autorzy k.p. podkreślają znaczenie swojej miejscowości i jej wyjątkowy charakter w skali całego kraju, czy nawet świata, zwłaszcza świata żydowskiej Dia-

spory. Zazwyczaj nieco miejsca poświęcają autorzy wspomnień słynnym osobistościom pochodzącym z danego miasteczka czy miasta lub blisko z nimi związanym (np. w księdze pamięci Kutna znajdujemy duży wybór krótkich artykułów na temat urodzonego tam klasyka literatury jidysz Szaloma Asza, w białostockiej biografii Ludwika Zamenhofs, w sanockiej długi artykuł o pełniącym tam w latach 1921-1924 funkcję rabina Meirze Szapiro, założycielu i pierwszym rektorze słynnej lubelskiej jesziwy, w księdze Zamościa - Róży Luksemburg) i wydarzeniom, zarówno radosnym (np. wizyta słynnego cadyka) jak i tragicznym (np. morderstwo czy nieszczęśliwy wypadek), które utrwaliły się w pamięci mieszkańców. Nierzadko także znani pisarze i to nie tylko żydowscy byli autorami niektórych tekstów, np. Szalom Asz w księdze kutnowskiej, Isaac Bashevis Singer w biłgorajskiej z 1956 roku, a Stanisław Vincenz - kołomyjskiej.

Nie brakuje tekstów dotyczących legendarnej i udokumentowanej historii miasteczek i miast. Zdarzają się zaskakujące niekiedy interpretacje etymologii nazw własnych, nierzadko znacznie różniące się od polskich, wywodzące nazwy poszczególnych miejscowości z języka hebrajskiego.

Zważywszy niejednorodny charakter ksiąg pamięci można spojrzeć na nie z różnego punktu widzenia: dla autorów, ich rodzin i ziomkostw były i dalej są (bo k.p. wciąż powstają, czasami jako nowe pozycje, innym razem w formie rozszerzonych, uzupełnionych wydań, czy też nowych wersji językowych) formą upamiętnienia ich krewnych i społeczności jako takich. Niektóre z nich były pisane z bardziej osobistych względów, aby zostawić coś dla potomnych (np. często znajdujemy uwagi redaktorów, że dany tom powinien znaleźć się w każdej domowej bibliotece byłych mieszkańców danej miejscowości), inni autorzy czy redaktorzy mieli świadomość historycznego znacze-

nia ich wysiłku i wyrażali nadzieję, że swoją pracą przyczynili się do wzbogacenia wiedzy, zwłaszcza o Zagładzie; ze współczesnego amerykańskiego czy izraelskiego punktu widzenia księgi pamięci służą jako źródła informacji o danych społecznościach i jednostkach ze względu m.in. na badania genealogiczne; w Polsce mają dodatkowy wymiar zwłaszcza dla obecnych mieszkańców danych miejsc; są też ważne z edukacyjnego punktu widzenia, jako że trudno wskazać inne publikacje, które by zawierały równie wielowymiarowy obraz życia żydowskiego przed i podczas Zagłady.

K.p. można badać na wielu płaszczyznach. Oprócz oczywistych jako źródło informacji dla badaczy z różnych dyscyplin, ciekawą kwestią jest ich recepcja wśród mieszkańców - zarówno żydowskich jak nieżydowskich - opisywanych miejsc. Cień Zagłady kładzie się na większość tekstów zamieszczonych w księgach pamięci, tak więc nie tylko te zamieszczone w działach dotyczących okresu wojny jej dotyczą. Wspomnienia z wcześniejszych okresów są nierzadko przeplatane nawiązaniami do późniejszego zniszczenia. Najczęściej jednak nawiązania do Zagłady znajdują się na końcu tekstów w formie smutnej refleksji, że to o czym autorzy piszą należy już tylko do przeszłości, poprzez wyrażenie rozpaczki, buntu czy nienawiści do oprawców.

W k.p. można wyróżnić dwa zasadnicze sposoby pisania o Zagładzie: emocjonalny i sprawozdawczy. W pierwszym autorzy wyrażają swój ból, oplakują najbliższych; w drugim głównym celem jest jak najdokładniejsze przekazanie informacji, z zaznaczeniem dat, a nawet godzin wydarzeń. Czasami te dwa tony przeplatają się wzajemnie. Wiele z tekstów wspomnieniowych ma charakter ustnych relacji.

O ile w częściach dotyczących okresu międzywojennego znajdujemy stosunkowo niewiele szczegółów na temat kontaktów z ludnością chrześcijańską (choć niektóre

z nich zawierają oddzielne rozdziały na temat wzajemnych stosunków w poszczególnych okresach), w partiach dotyczących wojny i okresu powojennego tych informacji jest znacznie więcej i obejmują przeróżne postawy Polaków – od kolaboracji z Niemcami w unicestwianiu Żydów, poprzez obojętność, aż po udzielaną bezinteresownie pomoc.

Lata powojenne są reprezentowane skromniej pod względem objętościowym, ale niemal każda k.p. zawiera relacje z tego okresu. Czasami jest to jedna strona pojedynczego autora, innym razem relacje wielu różnych autorów z kilkunastu lat obejmujące kilkanaście lub nawet kilkadziesiąt stron. Większość z nich powstało z myślą o mieszkańcach miast, którzy nie mieli okazji odwiedzić tych miejsc po wojnie i nawet jeśli czasami są pisane z nieco ideologicznego punktu widzenia (np. aby uzasadnić wyjazd na stałe do Izraela czy emigrację na Zachód), trafnie ujmują nastroje i uczucia autorów, a zarazem dostarczają często dokładnych danych fakto-graficznych.

Większość badaczy zgadza się co do tego, że k.p. prezentują raczej wyidealizowany obraz życia żydowskiego przed wojną, jako że niestosowne wydawało się pisanie w sposób negatywny o *kdojszim*, czyli świętych męczennikach. Teksty dotyczące Zagłady, zwłaszcza te z wcześniejszych lat i pisane w jidysz są natomiast zazwyczaj pełne konkretnych szczegółów, dokładnych dat, miejsc, liczby ofiar, jako że intencją autorów było sporządzenie jak najwierniejszego świadectwa.

K.p. pełnią także rolę inspiracyjną. Inspirowane nimi pozycje początkowo pojawiły się na Zachodzie w połowie lat 90-tych 20 w., pisane najczęściej przez autorów drugiego pokolenia, dyktowane m.in. potrzebą poszukiwania korzeni oraz wzmocnionym zainteresowaniem tematyką Zagłady. Możemy do nich zaliczyć *Konin: A Quest* Theo Richmonda (New York 1995; pol. wyd. *Uporczywe echo. Sztett Konin.*

Poszukiwanie, przeł. Piotr Szymczak, Poznań 2001); *Shtett: The Life and Death of a Small Town and the World of Polish Jews* Evy Hoffman (Boston 1997, pol. wyd. *Sztett. Świat Żydów polskich*, przeł. Michał Ronikier, Warszawa 2001) czy *There Once Was a World. A Nine-Hundred-Year Chronicle of the Shtett of Eishyshok* Yaffy Eliach (Boston 1998). Wszyscy ci autorzy jako jedno z podstawowych źródeł wykorzystali k.p.

Od pewnego czasu także w Polsce obserwujemy zjawisko, które można określić mianem polskich spóźnionych k.p. Są one rezultatem poszukiwań pojedynczych autorów czy całych grup ludzi, najczęściej młodego i średniego pokolenia, którzy zaczynają odkrywać wielowymiarową i bardziej autentyczną historię rodzinnych miast, uświadamiając sobie, że przed wojną miały one zupełnie inny charakter. Czasami korzystają one z oryginalnych żydowskich ksiąg, inspirowane są także „księgami” powstałymi w języku angielskim. Podobnie jak te ostatnie służą uzupełnieniu, a czasami wręcz tworzeniu pamięci. Pisane przez współczesnych, zwykle nie-żydowskich autorów, utrzymane w formie encyklopedycznej, pod względem gatunkowym są równie synkretyczne jak ich pierwowzory, często o równie dużym ładunku uczuciowym. Czytane razem we współczesnym kontekście historycznym odpowiadają z opóźnieniem na pragnienie ocalałych, którzy wydając często własnym sumptem, spontanicznie i w amatorski sposób swoje k.p. kierowali się potrzebą zostawienia świadectwa, spełnienia obowiązku wobec umarłych, zastąpienia nagrobków, które nie mogły zostać postawione oraz zachowania śladów po bogatym życiu przez Zagładą.

Ważnym krokiem w popularyzacji gatunku k.p. stanowiła wydana w języku angielskim antologia pod red. i w przekładzie Jonathana Boyarina i Jacka Kugelmassa (zob. bibl.). W Polsce ukazały się dotychczas dwa przekłady całych ksiąg

pamięci: Ostrołęki (Ostrołęka 2001) i Biłgoraja z 1956 r. (Gdańsk 2009) Większość k.p. jest dostępna w oryginale w formie elektronicznej na stronie internetowej New York Public Library (<http://yizkor.nyp.org>), a przekłady wielu spisów treści i fragmentów ksiąg na portalu JewishGen (<http://jewishgen.org/yizkor/database.html>).

Bibliografia:

M. Adamczyk-Garbowska, A. Kopciowski, A. Trzciniński, *Tam był kiedyś mój dom... Księgi pamięci gmin żydowskich*, Lublin 2009; O. Goldberg-Mulkiewicz, *Księgi pamięci („Memorbuecher”) a mit żydowskiego miasteczka*, „Etnografia Polska” 1991, z. 2, s. 187-199; A. Kopciowski, *Księgi pamięci gmin żydowskich. Bibliografia*, Lublin 2008; Kugelmass, J. Boyarin, *From a Ruined Garden. The Memorial Books of Polish Jewry*, Bloomington 1998; E. Schulman, *A Survey and Evaluation of Yizkor Books*, „Jewish Book Annual” 1968, t. 25, s. 184-191; J. Szacki, *Izker bicher*, „JIWO Bleter: Sznif fun Jidiszn Wisnszafnlechn Institut” 1953, t. 37, s. 264-282; J. Szacki, *Izker bicher*, „JIWO Bleter: Sznif fun Jidiszn Wisnszafnlechn Institut” 1955, t. 39, s. 339-359; A. Wein, *Memorial Books’ as a Source for Research into the History of Jewish Communities in Europe*, [w:] Yad Vashem on the European Jewish Catastrophe and Resistance, t. IX, Jerusalem 1973, s. 255-272; A. Wiewiorka, I. Niborski, *Les livres du souvenir: memoriaux Juifs de Pologne*, Paris 1983.

Monika Adamczyk-Garbowska

PASAŻ (franc. *passage* 'przejsie, przejście między budynkami, pasaż) sylwiczna forma prozatorska, zapoczątkowana przez niemieckiego filozofa i eseistę Waltera Benjamina, którego paryskie *Pasaże* (*Passagen-Werk*, 1927-1940, wydane w 1982) odnosiły się nie tylko do konstrukcji architektonicznej, ale też do rodzaju katalogu tematów historyczno- i historiozoficznego, pełnego oryginalnych rozwiązań „dzieła otwartego”, złożonego z fragmentów patchworku”, notatnika z notatek, komentarzy, obserwacji, cudzych słów, cytatów i syntetycznych analiz. Polski reprezentant gatunku - Krzysztof Rutkowski nazwał to „techniką montażu różnych głosów”, rezultatem „laboratoryjnych eksperymentów” w zakresie dobierania i łączenia gatunków mowy spod znaku nauki, sztuki, fikcji, ale też wiernych rzeczywistości. Znajdujemy w pasażach nuty autobiograficzne i felietonowe. Odbiorca nazywany jest tu „przechodniem” podążającym za autorem szlakiem jego wędrówek do ulubionych miejsc. Opisy faktów historycznych z przywoływaniem cytatów, źródeł i dokumentów, współwystępują ze stylizacjami, odwołaniami intertekstualnymi, chwytami reportażu oraz swoistym „prześwietlaniem” szczegółu itp.

Zarówno u Benjamina, jak i Rutkowskiego przedmiotem fascynacji jest przestrzeń Paryża. „Łazikowanie” po mieście to swoista włóczęga - franc. *flânerie* - „nieśpiesznego przechodnia”. Utwory tych autorów przypominają bedekery turystyczno-literackie prowadzące śladami bohaterów i znanych artystów. Czytelnik odbywa z autorem podróż w czasie i przestrzeni, poznaje magiczne i mroczne miejsca oraz zabytki (np. *Pasaże podejrzane*), podpatruje życie mieszkańców. Rutkowski w topografii miasta tropi ponadto polskie ślady. Autorzy starają się pobudzić ciekawość odbiorcy, stąd częste formuły typu: „wyobraźmy sobie”. Znajdujemy tu całą gamę form wypowiedzi: porównania, opisy, opowiadania i portrety. Zwraca także uwagę retoryczna warstwa tekstu.

Bibliografia:

W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania. Kraków 2005; K. Rutkowski, *Śmierć w wodzie*, Gdańsk 1998; Tenże, *Paryskie pasaże. Opowieść o tajemnych przejściach*, Gdańsk 2008; Tenże, *Requiem dla moich ulic*, Gdańsk 2008; Tenże, *Ostatni pasaż. Przepowieść o życiu byle-jakim*, Gdańsk 2006.

Barbara Bogotębska

POCZTA LITERACKA - porady i oceny udzielane twórcom nieprofesjonalnym przez znanych pisarzy. Odstaniają one tajniki sztuki pisarskiej, sposób rozumienia literatury w różnych formach przekazu, a jednocześnie zawierają zbiór zasad stylistycznych preferowanych przez autorów. Taki charakter miały Rainera Marii Rilkego - *Listy do młodego poety* z początku XX w. P.l. wygłaszane w radio /np. Jerzego Krzysztonia), publikowane w prasie (Wisławy Szymborskiej, Feliksa W. Kresa, Karola Maliszewskiego, Jerzego Koperskiego) czy też pojawiające się w portalach internetowych (Stefana Jurkowskiego) przybierają formę felietonów.

Pisarze piętnują u początkujących autorów próbki lirycznych lub prozatorskich błędy i dziwactwa językowe, pretensjonalność, banał itp. Wskazują cechy, jakimi winni się odznaczać piszący. Podejmują dyskusje z adeptami pisarstwa (np. nad granicami naśladownictwa), komentują, polemizują, spierają się, wskazują w tekstach zauważalne wpływy i zależności literackie, wypowiadają się na temat procesu twórczego. W poczcie widoczne jest duże osobiste zaangażowanie pisarzy i zachęta do pracy, czyli do doskonalenia warsztatu pisarskiego młodych twórców. Dominuje tu poetyka listu, ze zwrotami adresatywnymi, życzeniami, pozdrowieniami, gratulacjami, formułami grzecznościowymi, dialogowością. W odpowiedziach za-

wsze indywidualnych, nie zbiorowych współwystępują funkcje: informatywno-komunikatywna obok impresyjno-perswazyjno-ekspresywnej.

Pocztą literacką jest swoistym poradnikiem warsztatowo-językowym, niedającym prostych recept na napisanie dobrego tekstu. To gatunek intertekstualny (próby pisarskie, fragmenty listów), retoryczny, o silnej aksjologii, swoisty list otwarty, a ich publikowany zbiór jest rodzajem przekazu epistolarnego, listownika ułożonego chronologicznie i według adresatów.

Bibliografia:

R. M. Rilke, *Listy do młodego poety*. Przeł. J. Nowotniak, Izabelin 1996; J. Krzysztoń, *Pocztą literacką*, Warszawa 1985; W. Szymborska, *Pocztą literacką, czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem*, Kraków 2000; F. W. Kres, *Galeria złamanych piór*, Lublin 2005; K. Maliszewski, *Pocztówki literackie*, „Odra” od 2006 r.; S. Jurkowski, *Polecamy*, Literatura.waw.pl.; J. Koperski, *Pocztą literacką 1973-2001*, Warszawa 2005/2006; B. Bogotębska, *Pocztą literacką, czyli porady i oceny udzielane twórcom nieprofesjonalnym* [w:] *Język żyje*. Red. K. Ożóg, Rzeszów 2009, s. 193-199.

Barbara Bogotębska

POWIEŚĆ EPIFANICZNA - odmiana gatunkowa powieści o proveniencji modernistycznej, której podstawowym wyróżnikiem jest epifaniczny charakter zawartych w nich opisów, rozpoznawany według kryteriów: „1) nieistotności - epifania nie jest istotna dla przedmiotu, który ją wywołał; 2) błahości - wywołana jest bowiem przez trywialne obiekty i sytuacje; 3) psychologicznej asocjacji - jako że nie jest (jak np. romantyczna wizja) wtargnięciem boskiej transcendencji w świat immanencji, lecz zjawiskiem psychologicznym, wypływającym ze zmysłowego doświadczenia (aktualnego, bądź przypominanego); 4) momentalności - jako, że trwa chwilę, a pozostawia długotrwałe skutki; 5) nagłości - bo przynosi raptowną zmianę w warunkach postrzegania, która uwrażliwia podmiot na jej wystąpienie; wreszcie 6) epifanijnego „przeskoku” - na jaki czytelnik musi się zdobyć by dopełnić tekstowy zapis, który nigdy nie dorównuje samej epifanii” (Nycz).

Biblijna geneza terminu 'epifania' każe postrzegać ją jako manifestację, objawienie czynnika boskiego, bądź nadnaturalnego w elementach rzeczywistego świata (Browning). Przetransponowana w obręb tekstu literackiego epifania objawia się poprzez konsekwencje w sposobie postrzegania świata doświadczającego jej podmiotu. Jawi się ona wówczas jako nagły, duchowy wyraz obiektywnego, spajającego świat sensu. Ostatni z wymienionych wyżej wyróżników opisu epifanicznego zwraca jednak uwagę na ontologiczną barierę między epifanią w tekście, a epifanią rzeczywistą, jaka bywa udziałem odbiorcy w kontakcie z dziełem sztuki. Same w sobie „dzieła sztuki są zneutralizowanymi i przez to jakościowo odmienionymi epifaniami [...], lecz nieprzystawalność do świata empirycznego, właściwa artystycznej iluzji nie pozwala na to, by w pojęciu absolutnego zjawiska wygładzać autonomię pozoru estetycznego. Za sprawą pozoru [...] dzieła sztuki nie stają się

dostownie epifaniami, nawet jeśli również prawdziwe doświadczenie estetyczne w obliczu pierwotnie autentycznych dzieł sztuki z trudem opiera się ufnemu przekonaniu, że w nich prezentuje się absolut” (Adorno). Niekiedy złudzenie epifaniczności w kontakcie z dziełem artystycznym bywa zdublowane w obrębie powieści epifanicznej, czyniąc ją zapisem momentu inspiracji twórczej. Pełna eksploatacja zaistniałych w ten sposób możliwości kreacyjnych sprawić może, iż całe dzieło stanie się zapisem procesu swojego wytwarzania, czyniąc powieść epifaniczną jednocześnie powieścią autotematyczną, jak miało to miejsce w przypadku *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913-1927). Marcela Prousta.

Objektami epifanii mogą być percypowane doświadczenia zmysłowe, postrzegane zdarzenia/postaci/przedmioty, bądź wspomnienia budzące się zazwyczaj w związku z poprzednio wymienionymi czynnikami. Stając się nadrzędną dla struktury powieści, postrzeżeniowa ze swej natury kategoria epifanii wymusza zastosowanie narracji personalnej, lub pierwszoosobowej - co w zestawieniu z momentalnością doświadczenia epifanicznego doprowadziło do wykształcenia się „określonej zasady konstrukcyjnej, której ośrodkiem [...] bywają: „chwile” wyłączone ze zwykłego przepływu czasu, „rozbłyski”, nagle ukazujące się obrazy itp.” (Nycz). Epifania sama w sobie jest zatem zjawiskiem momentalnym - a dla pełnego wyeksplorowania jej w powieści wskazane jest jednak wstrzymanie akcji i refleksja. Z tego względu powieściami epifanicznymi bardzo często bywają powieści strumienia świadomości w rodzaju *Ulissesa* (1922) Jamesa Joyce'a, *Manhattan Transfer* (1925), Johna Dos Passosa, *Berlin Alexanderplatz* (1929) Alfreda Döblina itp. Czas w nich bowiem, „o którym właściwie nie można powiedzieć, że płynie, a który po prostu trwa (...). Poza czasowym trwaniem, nie ma - mimo pewnych pozo-

rów - wiele wspólnego z czasem psychologicznym i tym bardziej - mimo dokładnie oznaczonych godzin - z czasem zegarowym" (Naganowski). Pojedyncza epifania może również powracać w ciągu narracji na zasadzie leitmotiwu, jak widok czerwonych róż i bicie dzwonu w *Pani Dalloway* (1925) Virginii Woolf. Charakterystyczne dla p.e. jest nieproporcjonalne wydłużenie czasu narracji w stosunku do czasu fabularnego nie musi jednak zdominować całej struktury utworu.

Za początek prozy świadomie epifanicznej przyjmuje się twórczość Jamesa Joyce'a, który jako pierwszy wprowadził termin 'epifania' do rozważań teoretycznych. Refleksje na temat potencjalnie literackiego (i literaturotwórczego) charakteru epifanii włączył on w treść swoich pierwszych powieści: *Stefana bohatera* (wydanego w roku 1944, lecz pisanego w latach 1904-1906) i *Portretu artysty z czasów młodości* (1916) - jednocześnie przeprowadzając w nich pierwsze eksperymenty z pisaniem na sposób epifaniczny. Praktyczne zainteresowanie epifanią nie jako kategorią teologiczną, a estetyczną, nie było jednak na przełomie XIX i XX wieku wyłączną domeną sławnego Irlandczyka. Wśród autorów powieści epifanicznej okresu dekadentyzmu wymienić należy Gabriela d'Annunzia, m.in. z jego cyklem *Powieści spod znaku róży* (I: *Rozkosz* - 1889; II: *Triumf śmierci* - 1894; III: *Niewinne* - 1892), gdzie doświadczenie ekstazy piękna odczytać można jako tożsame z doświadczeniem epifanicznym (Kalinowski). Kryteria epifaniczności spełniają również Conrada „moments of vision” (dosł.: „momenty wizji/widzenia”; Gornat) i „moments of awakening” (dosł.: „momenty przebudzenia”; tamże) znane choćby z *Lorda Lima* (1900).

Zalążków p.e. można się zresztą doszukać już w *Pani Bovary* (1857). Gustawa Flauberta Technika artystyczna użyta w tej powieści wprawdzie „nie wiąże się - by tak rzec - z epifanią prze-

jrzyści, w której coś głębszego prześwieca przez to, co rzeczywiste, lecz dąży przecież do odsłonięcia, objawienia prawdziwego oblicza rzeczy. To zaś wymaga pewnego rodzaju transfiguracji” (Taylor). Na nowożytnie podwaliny pod ukonstytuowanie się p.e. najprawdopodobniej złożyła się również idea „łaski, jako strumienia płynącego przez naturę, [...] przywodząca na myśl pewne tradycyjne wątki myśli chrześcijańskiej” (tamże), z którą spotykamy się w *Braciach Karamazow* (1880) Fiodora Dostojewskiego.

„Jednym z głównych przedmiotów zainteresowania Dostojewskiego był sposób, w jaki zamykamy się lub otwieramy na łaskę [płynącą od Boga]. Najpoważniejszym grzechem jest odrzucenie łaski choćby z najszlachetniejszych pobudek. Osoba zamknięta na łaskę znajduje się w błędnym kole, z którego trudno się wyrwać. Jesteśmy zamknięci na łaskę, ponieważ zamykamy się na świat, w którym ona krąży; czynimy to zaś z odrazy do samych siebie i tego świata. Paradoksalnie jednak im bardziej szlachetny, wrażliwy przenikliwy moralnie jest człowiek, tym bardziej skłonny jest czuć ową odrazę. Szlachetny i głęboko moralny bohater Dostojewskiego Iwan Karamazow wyraża to odrzucenie najsilniej. Chce oddać Bogu „bilet” do świata nieznośnego cierpienia; pragnie tego tak bardzo, posiada bowiem wrażliwość moralną, dzięki której czuje, że ostateczne szczęście całej ludzkości nie jest warte też niewinnego dziecka” (tamże).

Interpretacja 'błędnego koła' *Braci Karamazow*, jako pragnienia bycia dotrzeszonym przez Boga mimo tego, że ucieka się sprzed jego oczu, koresponduje z właściwym środowiskom artystycznym przełomu XIX i XX wieku poczuciem niepewności intelektualno-duchowych podstaw egzystencji. Pojawiły się wówczas teksty pośrednio sygnalizujące potencjalną możliwość wykorzystania odpowiednio przetworzonej kategorii epifanii w celu przełamania twórczego impasu, wy-

nikłego z dewaluacji dotychczasowych metod artystycznych. W sferze kultury anglosaskiej pierwszorzędne znaczenie miały w tym względzie intuicje poczynione przez Waltera Patera (druga połowa XIX w.). W nurcie europejskiej kultury kontynentalnej analogiczną funkcję spełnił zaś krótki, zaledwie jednostronicowy *List Lorda Chandosa* (1902) Hugona von Hofmannsthała, który miał okazać się później „kluczowym dokumentem świadomości literatury nowoczesnej” (Nycz).

Ukształtowany się na początku XX wieku p.e. wyrasta więc z aporetycznej sytuacji autora, który w wachlarzu rzekomo niezawisłych idei spajających nowożytne społeczeństwa „traci poczucie bezpieczeństwa i tożsamości, oraz zmuszony jest uznać, że w rzeczywistości dryfuje w pozbawionym centrum uniwersum, pozostającym w stanie chaosu i wielowymiarowej, ciągłej przemianie” (Shepard), a który mimo to pragnie zachowania obrazu tych (lub innych) idei jako spoiwa dla dzieła artystycznego. W literaturze doszło wówczas do bezprecedensowego zjawiska „afirmacji samego siebie” (Taylor) przez podmiot tekstu, czego konsekwencją jest następująca w powieści epifanicznej artystyczna eksploracja w głąb podmiotu tak, by za pośrednictwem jego immanencji (psychicznej i duchowej) odnaleźć fundamenty, które przynajmniej z jego perspektywy byłyby dość trwałe dla utrzymania spójności świata zewnętrznego.

W kwestii specyfiki świata przedstawionego p.e. przyświeca zasada „neither realistic, nor artificial” („ani nie realistyczny, ani niesztuczny/iluzyjny”; Gornat). Odrzuca ona zabiegi surrealistyczne, groteskę i absurd. Dokonująca się w obrębie funkcjonującej w tekście świadomości percypującej, projekcja realistycznego w założeniu świata przedstawionego, za sprawą doznawanych przez tę świadomość epifanii ulega rozbiciu i scaleniu na nowo. Po transfiguracji projekcja wzbogacona zo-

staje zainicjowanym przez epifanię przekonaniem o niezbywalności i obiektywności objawionej w doświadczeniu epifanicznym prawdy. Epifania jest bowiem rodzajem objawienia, a ono oczyszcza z fantazmatów, czyli konstruktów psychicznych sprzecznych z sugerowanym przez to objawienie wyższym i słusznym porządkiem (Bielik-Robson). „Epifania z momentu emocjonalnego, który słowo artystyczne pozwala przywołać, przeobraża się w element kreatywny sztuki, zakładający i wprowadzający już niepewien sposób postrzegania, lecz kształtowania i doświadczenia życia” (Eco). Dla zilustrowania opisanej tu cechy p.e. można posłużyć się fragmentem *Lorda Jima* (1900) Josepha Conrada:

„Spojrzałem na Jima. Czerwień jego białej, spalonej cery pogłębiła się nagle pod puchem policzków, ogarnęła czoło, dotarła aż do kędzierzawych włosów. Uszy zabarwiły mu się purpurą i nawet jasny błękit oczu pociemniał wyraźnie od krwi, która uderzyła mu do głowy. Wydał z lekka drżące wargi, jakby miał natychmiast wybuchnąć płaczem. Spostrzegłem, że z nadmiernego upokorzenia nie jest w stanie wymówić słowa. Kto wie? Może także i z rozczarowania. Może miał nadzieję, że to lanie, które zamierzał mi sprawić, będzie dla niego jakąś rehabilitacją czy ukojeniem? [...] Patrzył na mnie cierpliwie, a ja szukałem w myślach co mu powiedzieć, lecz nie mogłem nic znaleźć. Ruszył znów na przód. Szedłem obok niego i bojąc się, żeby mi nie uciekł, rzekłem śpiesznie, że nie chciałbym za nic na świecie, aby się rozstał ze mną pod fałszywym wrażeniem mego, mojej – zająknąłem się. Przeraziła mnie głupota tych słów i usiłowałem jakoś z tego wybrnąć, ale zewnętrzna siła wypowiedzanych zdań jest czymś oderwanym od ich treści i logicznej budowy [...]. Spojrzałem na Jima z innej strony. Patrzyłem na niego z zacięciem i napotkałem wzrok – nieulekły i nieprzenikniony [...]. Nie twierdzę, że go

zrozumiałem. Chwile, w których mi się objawiał były podobne do spojrzeń rzucających poprzez gęstą, ale ruchomą mgłę – kiedy to odslaniają się fragmenty, wyraziście i znikające szybko, nie dając pojęcia o ogólnym wyglądzie kraju; budzą ciekawość wcale jej nie zaspokajając, bo nie dają całokształtu widoku”.

Dla relacjonującego wydarzenie Marlowa zwyczajna, wynikająca z zażenowania reakcja fizjologiczna Jima staje się bodźcem do refleksji na temat niedostrzegalnych zakamarków psychiki (i duszy) obserwowanej osoby. Zaistniała w ten sposób epifania wytwarza u czytelnika poczucie ambiwalencji w stosunku do Jima, który prezentowany jest przez Marlowa jako pełna tajemnic postać charakteryzująca się silnym poczuciem własnej godności, przysługującej każdej istocie ludzkiej. Pojawiając się w opowieści Marlowa „wyraziste i znikające szybko” fragmenty krajobrazu, które „budzą ciekawość wcale jej nie zaspokajając” służą natomiast jako stylistyczna figura epistemologicznej niepewności, będącej swoistym efektem ubocznym doświadczenia epifanicznego (Nycz). Prawda w nim objawiona wymaga od podmiotu absolutnego zawierzenia – natura i treść tej prawdy są jednak uświadamiane sobie przez podmiot tylko w części. Pełne ich rozszyfrowanie jest niemożliwe, gdyż podmiotowi brak poznawczych narzędzi choćby nawet dla rozpoczęcia prób wiodących ku temu.

Najbardziej rozbudowaną pod względem epifaniczności konstrukcją powieścią w historii literatury euro-amerykańskiego kręgu kulturowego jest wspomniany już *Ulysses* Jamesa Joyce’a. Ponadto pełniącą w nim funkcję normatywizującą koncepcja równowagi wewnętrznej, osiągananej pod wpływem doświadczenia epifanicznego (teoretyczne podstawy tego zjawiska wypracował Joyce w *Portrecie artysty*) najwyraźniej zdeterminowała dalszy rozwój p.e. Poczynając od „małych cudów, oświeceń, płomyków strzelających

niespodziewanie w ciemności” („little miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark”; Gornat) rodem z *Do latarni morskiej* (1927) Virginii Woolf, poprzez „chwile prawdy” („moment of truth”; tamże) Ernesta Hemingwaya, które na wzór epifaniczny wykorzystuje opowiadanie *Stary człowiek i morze* (1951), aż – przynajmniej na gruncie polskim – do współczesnych p.e. (np. *Jadąc do Babadag*, 2004, Andrzeja Stasiuka), doświadczenie momentu ‘nad-znaczenia’ wiąże się z afirmacją istnienia wolnego od kryteriów wartościujących (nie podlegającego im, ani nie odczuwającego potrzeby posługiwania się nimi), nastawionego na solipsystyczne trwanie. Tę cechę powieści epifanicznej uwydatnia fakt, że „nowoczesne epifanie rzadko czerpią z wzorca bytu pełnego i silnego jako źródła ontycznej energii; przeważa w nich za to aspekt negatywny, poszukujący raczej przeciwności energetycznego pobudzenia: spokoju, wytchnienia, ulgi i wygaszenia ruchu” (Bielik-Robson).

Bibliografia:

- T. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994; A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008; W. R. F. Browning, *Słownik biblijny*, przekł. i oprac. nauk J. Sławik, Warszawa 2009; J. Conrad, *Lord Jim*, przeł. A. Zagórska, oprac. A. Popławska, Kraków 2004; U. Eco, *Poetyki Joyce’a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998; T. Gornat, „*A chemistry of stars*”. *Epiphany, openness and ambiguity in the work of James Joyce*, Opole 2006; D. Kalinowski, *Epifanie Franza Kafki*, [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, red. E. Kasperski, T. Mackiewicz, Warszawa 2004; E. Naganowski, *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce’a*, Poznań 1997; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; R. Sheppard, *Problematyka*

modernizmu europejskiego, przeł. P. Warczyński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc [i inni], Warszawa 2001.

Paweł Rutkiewicz

POWIEŚĆ POLITYCZNA (ang. *political novel*, fr. *roman politique*, niem. *politischer Roman*) – odmiana gatunkowa (najczęściej współczesna i interwencyjna) powieści realistycznej, traktująca o wielkiej polityce i uczestniczących w niej postaciach; często epicka reakcja na aktualne wydarzenia polityczne. Ważne, aby kontekst polityczny (prezentowane idee lub środowisko polityków) był wyraźnie wyeksponowany i pod względem fabularnym najistotniejszy – to pozwala odróżnić tę odmianę gatunkową od powieści obyczajowych, społecznych czy psychologicznych.

Jak większość tematycznych odmian powieści, tak i ta jest gatunkiem synkretycznym (polimorficznym), pasyżującym na wielu schematach gatunkowych. Można wyodrębnić pododmiany p.p. ze względu na relacje z innymi gatunkami, w jakie ona wchodzi (np. sensacyjna – gdy traktuje o politycznych przewrotach czy spiskach, historyczna czy pseudohistoryczna – jeśli taki kostium wybrany został do ukazania współczesnego kontekstu politycznego, psychologiczna – skoro mowa o mechanizmach władzy, satyryczna – bo p.p. wykorzystuje często siłę rażenia satyry lub pamfletu, biograficzna lub autobiograficzna – gdy zainspirowana jest postacią realnego polityka, lub nasycona wątkami z życia samego pisarza, z kluczem – jeśli prawdziwe postaci są w tej powieści za-

szyfrowane, a modelowy odbiór tekstu wymaga od czytelnika znajomości klucza; Z. Bauer wskazuje z kolei na zbliżenie p.p. do reportażu, a także na mimetyzm formalny tej odmiany gatunkowej – „udawanie” kroniki, pamiętnika, relacji naukowej). Bogactwo wariantów p.p. wiąże się również z jej długim rozwojem historycznym i różnorodnymi historycznymi inspiracjami gatunkowymi. Choć w polskim literaturoznawstwie kojarzy się tę odmianę gatunkową głównie z p.p. dwudziestolecia międzywojennego (i np. *Generatem Barczem* J. Kadena-Bandrowskiego z roku 1923), nie należy zapominać, że tzw. powieść kadenowska jest tylko jedną z realizacji modelu, którego powstanie datuje się od okresu romantyzmu. O ile w okresie międzywojennym p.p. wykorzystywała schemat romansu i powieści awanturkowo-przygodowej, o tyle np. jej modernistyczny wariant nadbudowany zostanie na odkryciach powieści psychologicznej, a współczesna odmiana popularna upodoba sobie model sensacyjny. Z pewnym uproszczeniem uznać można, że – przynajmniej, jeśli chodzi o wysokoartystyczne realizacje gatunkowe – wyznacznikiem p.p. jest jej publicystyczność. I nic w tym dziwnego, jeśli dopowiemy, że powieść ta zdominowana jest przez idee („the political novelist (...) must be dominated, more often than not, by ideas rather than by emotions” – M. E. Spence), stając się często odautorskim głosem w dyskusji politycznej. P.p. jako literatura obywatelska i zaangażowana wysuwa często na plan pierwszy funkcję perswazyjną. Zauważając tę tendencję, M. Woźniakiewicz-Dziadosz umieszcza powieści polityczne na obrzeżach formy powieściowej, jako wykorzystujące teksty użytkowe. Interwencyjność (rozumianą jako ingerencja w świadomość polityczną czytelnika lub w domenę władzy politycznej) uważa za warunek *sine qua non* p.p. również S. Majchrowski. Jeśli jednak postawimy znak równości pomiędzy p.p. a literaturą politycznie za-

angażowaną, nie będziemy mogli uznać za wariant powieści politycznej jej popularnej odmiany *political fiction*, w której dominantą jest po prostu polityczny wątek sensacyjny.

Największe problemy definicyjne wynikają z wieloznaczności przymiotnika „polityczna” w nazwie gatunkowej. W wąskim rozumieniu „p.p.” byłaby synonimem tego, co w literaturoznawstwie anglojęzycznym określa się jako „powieść parlamentarna” („parliamentary novel”). W szerszym rozumieniu, „polityczność” powieści należałoby rozumieć jako komentowanie organizacji społeczeństwa, wytyczanie celów państwa, przedstawianie prawodawstwa i egzekwowania tych praw. A nawet – jeszcze szerzej – jako tekst o wszelakich przejawach władzy. Przechodzimy tu od publicznego rozumienia polityczności w sensie rządzenia państwem do prywatnego, dotyczącego uwikłania jednostki w mechanizmy władzy. Zwłaszcza po tzw. zwrocie etycznym w literaturoznawstwie jasne stało się, że wszystkie powieści można uznać za polityczne (tak, jak kultura w której zostały wytworzone, ich recepcja i krytycznoliteracka interpretacja), co nie oznacza przecież, że wszystkie są p.p. „Gdyby rozpatrywać powieść z punktu widzenia jej genezy i jej odbioru, trudno by było znaleźć powieść w ogóle niepolityczną” (J. Ziomek). Zapytywano, czy „polityczność” powieści leży po stronie autorskiej intencji czy też czytelniczego odbioru? Innymi słowy: czy powieść może stać się „polityczna” w wyniku decyzji czytelnika (przypadek np. *Mszy za miasto Arras* A. Szczypiorskiego z 1971 r.)? „O polityczności bądź też niepolityczności (...) świadczy głównie recepcja (...) Jeśli tekst w momencie swego ukazania spełnia funkcję komentarza do mechanizmów społecznych, które aktualnie otaczają czytelnika oraz (...) do działania sił owe mechanizmy inspirujących, tekst ten staje się w świadomości odbiorcy polityczny” – przekonywał A. Myszkowski. Sytuacja nie jest

jasna nawet wówczas, gdy kontekst polityczny jest przez autora zamierzony. Omawiając funkcje, jakie pełni problematyka polityczna w dziele literackim, J. Goćkowski wymienia m.in. ujawnianie ideowo-politycznego *credo* pisarza; wyrażanie zbiorowych wyobrażeń grupy (partii, frakcji), do której artysta należy; przedstawianie faktów rzeczywistości politycznej i rzucanie nowego światła na politykę; komunikowanie socjotechniczne – oddziaływanie na jednostkę grupy społecznej. P.p. może oczywiście pełnić wszystkie z wymienionych funkcji. W Polsce sytuacja jest dodatkowo skomplikowana, bo mianem „politycznego” można określić większość piśmiennictwa emigracyjnego (R. Hrabieński). Żeby nie poszerzać nadmiernie zakresu stosowania tego terminu, uściślijmy raz jeszcze: chodzi o powieść, w której „polityczny” byłby temat – przedstawienie wydarzeń politycznych, środowiska polityków, wpływu polityki na jednostki i społeczeństwo, czy mechanizmów władzy.

Ale i takie sprecyzowanie okazało się niewystarczające. Dlatego zarówno K. Wyka, jak J. Ziomek odróżniają p.p. od powieści o polityce. Wyka w *Pograniczu powieści* definiuje p.p. jako koncentrującą się na sprawach politycznych, powieściami o polityce nazywając te, które mówią o ludziach uprawiających politykę (czyli psychologiczno-obyczajowe czy środowiskowe – przykładem – *Mury Jerycha* T. Brezy z 1946 r.). Zdaniem Wyki powieści J. Kadana-Bandrowskiego są powieściami politycznymi, a nie powieściami o polityce, bo „góruje w nich przede wszystkim problem polityczny, a postaci powieściowe o tyle są ważne, o ile mu służą”. Wyznacznikiem p.p. byłoby więc uprzedmiotowienie i psychologiczna redukcja bohaterów – tak, by ich motywacja stała się przede wszystkim ideologiczna. Inny sposób rozróżnienia tych terminów proponuje J. Ziomek – p.p. definiując jako współczesną powieść o grupie społecznej, skupiającą się na elitach

(„mandarynach”) oraz wielkich wydarzeniach politycznych i obnażającą mechanizmy władzy. W ten sposób wyeliminował Ziomek spośród p.p. te korzystające z kostiumu historycznego.

Relacja pomiędzy p.p. a historyczną nie jest dla badaczy oczywista. Niektórzy sugerują, że powieść polityczna jest odmianą powieści historycznej (takie rozumienie powieści politycznej zaczyna się zresztą już w romantyzmie - w sformułowaniu J. I. Kraszewskiego: „romans historyczny współczesny”: „powieść o obyczajach teraźniejszych, pisana ze świadomością, że „historia zaczyna się od dzisiaj” (J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy”*, s. 41) - ale należałoby jednak je odróżnić, czyniąc wyznacznikiem powieści politycznej aktualność (i publicystyczność, komentowanie na gorąco), zaś historycznej - podkreślany dystans czasowy (choć historyczność może być dla p.p. maską - *casus Faraona* B. Prusa z 1896 r. czy *Czerwonych tarcz* J. Iwaszkiewicza z r. 1934, a także politycznej lektury *Kordiana i chama* L. Kruczkowskiego z 1932 r.; na marginesie można dodać, że - z punktu widzenia odbiorcy - każda p.p. staje się z czasem historyczną). Przypadek *Faraona* - podręcznikowego przykładu p.p. - skłania teoretyków do wprowadzenia różniczenia na współczesne i historyczne (pseudohistoryczne) p.p. Nie ma również zgody co do tego, czy p.p. może posługiwać się chwytem paraboli. Zdaniem S. Żółkiewskiego - owszem (*Zagadnienia stylu*). Wydaje się jednak, że należałoby odróżnić p.p. od tej przedstawiającej sytuacje modelowe (jak *Folwark zwierzęcy* G. Orwella z 1945 r. czy *Proces* F. Kafki z 1925 r.; takiego zdania jest m.in. D. Dobrowolska).

Tematyka polityczna może zostać wyłożona w utworze nie tylko przy pomocy kostiumu historycznego, ale i w konwencji *science-fiction*. Odległym czasowym punktem odniesienia dla czytelnika będzie w tym wariancie nie prze-

szłość, lecz przyszłość, w którą rzutowana bywa karykaturalna wersja państwa czy systemu politycznego (wzorzec dystopijny), lub też wizerunek ulepszony (wzorzec utopijny). Omawiając polityczne wątki literatury *science-fiction* J. Jarzębski wymienia następujące typologie: wizje negatywne - pozytywne; demokracja - tyrania (autokracja, oligarchia, technokracja, „machinokracja”); społeczeństwa buntujące się przeciw przemocy - pozbawione świadomości politycznej. Przykładem powieści *science-fiction* z wątkiem politycznym jest np. *Pamiętnik znaleziony w wannie* S. Lema z 1960 r. - relacja agenta wywiadu amerykańskiego, odczytywana jako satyra na supertajny amerykański wywiad (choć od kontekstu politycznego ważniejsza jest tu problematyka filozoficzna). Do tej samej kategorii zaliczyć można np. *Rzeźnię nr 5* K. Vonneguta z 1969 r. czy *Rok 1984* G. Orwella z roku 1949.

Niekiedy utożsamia się p.p. z powieścią z kluczem, za cechę strukturalną uznając przedstawianie rzeczywistych zdarzeń i kamuflowanie faktycznych postaci. Nie jest to warunek *sine qua non* tej odmiany gatunkowej, choć rzeczywiście często realizowany wariant. Montażem faktów i fikcji jest wspomniany już *Generał Barcz* J. Kadena-Bandrowskiego. Akcja powieści rozpoczyna się w 1918 r., tematem są burzliwe początki II Rzeczypospolitej, a bohaterami - politycy i oficerowie zaangażowani bezpośrednio w kształtowanie aparatu władzy po odzyskaniu niepodległości. O władzę na *odzyskanym śmietniku* rywalizują tytułowy generał Barcz z obozu legionowego i reprezentujący prawicę byłą generał carski Krywult. Dominujący temat polityczny nakończony został na melodramatyczny wątek romansu tytułowego generała, w tle organizowany jest przewrót wojskowy, odbywają się pierwsze wybory do sejmu, knute są spiski. Czytelnicy i krytycy upatrywali w bohaterach powieści czołowych aktorów

politycznych opisywanych lat. Nie są to jednak portrety, lecz fikcyjne kreacje, których odniesienie do pozapowieściowych oryginałów można rozpoznać po pełnionych rolach. I tak Barcz przywodzi na myśl marszałka J. Piłsudskiego lub K. Sosnkowskiego, Krywult to postać zmontowana z cech J. Hallera i J. Dowbora-Muśnickiego, generał Wilde kojarzy się z J. Wroczyńskim, w majorze Pyciu krytycy dopatrywali się pułkownika A. Koca, a w generale Dąbrowie - generała B. Roi. J. Kaden-Bandrowski (który brał aktywny udział w ówczesnym życiu politycznym jako adiutant Piłsudskiego; w Legionach był aktywnym reportażystą i kronikarzem) umieścił na kartach powieści również własne *alter ego* - pisarza Rasińskiego. W *Generale Barczu* nie brak faktów: wzmiankuje się uwolnienie Krakowa spod austriackiej władzy, otwarcie Muzeum Cytadeli i sejmu, zamach pułkownika M. Januszajtisa-Żegoty na rząd J. Moraczewskiego i sprawę Biura Prasowego Naczelnego Dowództwa (Kadena, który był szefem tego biura, endecja oskarżyła o nadużycia finansowe). Tę metodę przyjął Kaden również w późniejszych *Czarnych skrzydłach* portretujących środowisko PPS-u - zapożyczając rzeczywiste życiorysy górników, dyrektorów i działaczy z Zagłębia. Tym razem materiału fabularnego dostarczył autorowi głośny pożar kopalni Reden w 1923 r. Powieścią z kluczem jest wreszcie kontynuacja *Czarnych skrzydeł* - *Mateusz Bigda* (1933; nieliterackim pierwowzorem chłopskiego polityka był W. Witos, choć obie postaci różnią się biografiami), powieść czytana jako skandalizujący dziennik dziejów sejmu, traktująca o pakcie lancorońskim.

Podobny chwyt zastosował w *Zdobyć władzę* (1955) Cz. Miłosz. Swoją powieść o powstaniu warszawskim opatruje komentarzem: „większość postaci tej powieści jest fikcyjna. Spośród postaci rzeczywistych postaci kapitana Osmana i

strzelca Bernarda zostały zaczerpnięte, podobnie jak i kilka innych szczegółów, z kroniki walk na Starym Mieście, Przemarsz przez piekło, spisanej przez Romana Podlewskiego”. Mimo to bez trudu rozpoznać można w co najmniej kilku bohaterach ich pozaliterackie pierwowzory. W postaci narodowca-faszysty Michała Kamińskiego krytycy upatrywali B. Piaseckiego (przywódcę ONR-u). Natomiast ojciec Ignacy to Józef Warszawski, kapelan Konfederacji Narodu. Oczywiście p.p. nie są dokumentami (choć bywają nazywane powieściami-dokumentami przez wzgląd na faktograficzność) - mimo odniesień do rzeczywistości mamy do czynienia z postaciami fikcyjnymi. Wrażenie to potęgują chwytły w rodzaju zabiegu J. Kadena-Bandrowskiego w *Generale Barczu* - choć pierwowzorem Barcza był Piłsudski, naczelnik pojawia się w powieści również pod własnym nazwiskiem - gdy jedzie na otwarcie sejmu w listopadzie 1919 r. „W książce tej niczego nie wymyślałam (...), choć żadna z postaci nie odpowiada ściśle modelowi” - wyznawała Z. Nałkowska na łamach „Odrodzenia” (1948, nr 46) o *Węzłach życia*.

Teoretycy p.p. tworzą różne jej typologie. A. Bukowska wyodrębnia p.p. o rządzących (tematem jest dochodzenie do władzy lub jej sprawowanie; np. *Węzły życia* Z. Nałkowskiej z 1948 r., powieści J. Kadena-Bandrowskiego, *Wrzesień* J. Putramenta z 1952 r.) i o rządzonych (ukazujące konsekwencje polityki dla zwykłego obywatela; np. *Obywatele* K. Brandysa z 1954 r., *Zgodnie z prawem* J. Bocheńskiego z 1952 r.). Zgodnie z sugestią I. Szyrowskiej można wyodrębnić spośród p.p. tendencyjne, propagandowe, przekraczające granicę oddzielającą beletrystykę od publicystyki - oto podawane przez autorkę przykłady: H. Mann, *Poddany* (1914); A. Malraux, *Dola człowieka* (1933); E. Hemingway, *Komu bije dzwon* (1940); M. Szolochow, *Cichy Don* (1928-1940); J. Kaden-Bandrowski, *Generał Barcz*) i nieten-

dencyjne (choć - zdaniem niektórych, np. Z. Majchrowskiego - p.p. może być wyłącznie tendencyjna). Jeszcze inne możliwości podziału sugeruje G. Vapereau (*L' Année Littéraire et Dramatique*), wyodrębniając spośród powieści politycznych le roman libéral, le roman parlementaire i le roman absolutiste (powieść liberalną, parlamentarną i absolutystyczną).

Jak się ma nazwa gatunkowa „p.p.” do terminu „*political fiction*”? Kłopot polega tutaj na specyficznym rozumieniu *political fiction* w Polsce. Krytycy anglojęzyczni traktują na ogół te terminy jako synonimy (choć można oczywiście uznać *political fiction* za nazwę o szerszym zakresie zastosowalności - może przecież odnosić się również do filmów, a w literaturze - np. do opowiadań). W *Słowniku terminów filmowych* M. Hendrykowskiego *political fiction* przetłumaczone zostaje jako fantastyka polityczna, a wyjaśnione następująco: „odmiana filmu fantastycznonaukowego, dramatu społecznego lub sensacyjnego którego tematem są fikcyjne wydarzenia polityczne, zarówno współczesne, jak i będące hipotezą przyszłości bądź przeszłości, ukazujące losy jednostki i społeczeństwa na tle mechanizmów zdobywania i sprawowania władzy”. Jak widać - definicja pasuje do p.p., kłopot stwarza tylko nieszczyśliwe tłumaczenie terminu. Z kolei w *Słowniku terminów literackich political fiction* objaśniona jest jako „fikcja <powieść, zmyślona historia> polityczna - co sugeruje, że autor hasła potraktuje powieść i fikcję polityczną synonimicznie; podejrzenia rozwiewa dobór przykładów: J. le Carré (*The Russia House*), F. Forsyth (*Diabelska alternatywa, Czwarty protokół*), a w Polsce - S. Kisielewski, *Widziane z góry*. Czyli: popularny, sensacyjny wariant p.p. Podobnie postępuje *political fiction* A. Gemra, objaśniając termin jako „powieść polityczną przygodową” i poszukując związków tej odmiany nie tylko z powieścią sensacyjną, ale też szpiegowską czy kryminałem. Za

odmianę powieści kryminalnej uważa *political fiction* również P. Potrykus-Woźniak. M. Kraska tłumaczy z kolei *political fiction* jako thriller polityczny, również umieszczając tę odmianę w horyzoncie literatury popularnej (i kojarząc jej powstanie z zamachem na prezydenta Kennedy'ego w 1963 r. i „odkryciem polityki jako spektaklu”). Wydaje się, że nie ma sensu separowanie od siebie tych nazw gatunkowych (a także genologii gatunków wysokich i popularnych), zasadne natomiast jest definiowanie *political fiction* jako popularny, amerykański wariant p.p. o cechach sensacyjno-kryminalnych.

P.p. trafiła w Polsce na szczególnie podatny grunt dla rozwoju. Zauważył to np. J. Ziomek, konstatując: (...) współczesna (w sensie tematycznym także) p.p. jest niezapożyczoną właściwością polskiej literatury. Być może, łączy się to z reakcją na martyrologiczne kompleksy narodowo-wyzwoleńcze, rozładowane gwałtownie uzyskaniem własnej państwowości. Tę burzliwość polskich dziejów odzwierciedla dobór faktów, jakie artystycznie przetwarza rodzima p.p. Dla przykładu: w romantycznych p.p. dominuje tematycznie powstanie styczniowe, reprezentowane są również polityczne rozgrywki w Galicji pomiędzy demokratami a konserwatystami. Bogate żniwo zebrała w literaturze rewolucja 1905-1907 r. W okresie dwudziestolecia międzywojennego podejmowany jest natomiast temat odzyskania niepodległości i projektowanego kształtu przyszłego państwa; do głosu dochodzi przede wszystkim starcie legionistów z endecją.

Pojęcie „p.p.” pojawiło się w polskiej krytyce i nauce o literaturze w latach 60. XIX w. (np. w 1866 roku nazwy tej użył w *Kursie literatury polskiej dla użytku szkół* W. Nehring). Nieprzypadkowo - właśnie na okres romantyzmu datuje się pierwsze polskie realizacje tej odmiany gatunkowej. Najczęściej za pierwszą polską p.p. uważa się *Cesarzewicza Konstantego i Joannę Grudzińską czyli Jakubów polskich*

(1833-34) J. Czyńskiego. Ten silnie zretoryzowany, obrachunkowy pamflet o przedlistopadowych spiskach odśladania charakterystyczne cechy historycznego wariantu gatunkowego: w konstrukcji fabuły romantyczna p.p. wykorzystuje romans. *Cesarzewicz Konstanty* jest więc wyraźnie dwuwątkowy: oprócz zasygnalizowanej w pierwszym członie tytułu historii małżeństwa wielkiego księcia Konstantego z Joanną Grudzińską (ukazanego w konwencji dziewiętnastowiecznego romansu) jego tematem jest realny konflikt polityczny: spisek Łukasiewskiego w Warszawie Królestwa Kongresowego, *sprzysiężenie wojskowych, walka stronnictw* - materia tyleż sensacyjno-awanturnicza (opisane schadzki konspiratorów; postać snującego intrygi szpiega Birnbauma), co nasycona publicystyką.

Inaczej początki polskiej p.p. widzą zwolennicy umieszczania jej w horyzoncie gatunkowym paraboli. Zdaniem np. K. Kosińskiego za pierwszą p.p. należałoby uznać teksty F. S. Jezierskiego - *Goworek, herbu Rawicz* (1789) i *Rzepicha, matka królów, żona Piasta* (1790) - oba korzystają z kostiumu historycznego. Kompilacją powieści politycznej oraz powieści przygód i tajemnic jest *Zaklęty dwór* W. Łozińskiego (1859) - o przygotowaniach do powstania antyaustriackiego w Galicji przed 1846 rokiem. Kostium historyczny wykorzystuje również T. T. Jeż (właśc. Z. Miłkowski; *Wasył Hołub* z 1858 r. i *Asan. Ustęp z dziejów Słowian bałkańskich* z 1860 r.). Z kolei elementy powieści autotematycznej składają się na synkretyczną materię prozy *Alkhadar. Ustęp z dziejów ojców naszych* E. Chojeckiego (1854). A. Witkowska zauważa, że romantyczna p.p. często traktuje o Galicji (*Alkhadar* E. Chojeckiego, *Rozbitek* Z. Kączkowskiego, *Jarema. Studium z wewnętrznych dziejów Galicji* J. Zachariasiewicza) - nie tylko z powodu łagodniejszej cenzury galicyjskiej, ale też powstania chłopskiego J. Szeli, które postawiło przed pisarzami pytanie o

powód tak gwałtownego ujawnienia sprzeczności klasowych w Galicji. Romantyczne p.p. to również proza J. Zachariasiewicza - m.in. *Uczony* (1855) i *Sierota wielkiego świata* (1856) (z którymi początki polskiej powieści politycznej wiąże wzmiankowany wyżej Nehring), a także *Partie* W. Budzyńskiego (1841) o partyzantce Zaliwskiego z 1833 r. W latach 60. XIX w. pisywał p.p. M. Bałucki (*Przebudzeni* - 1864 i *Młodzi i starzy* - 1866). Za polityczne uznawane były (również przez krytykę uczestniczącą) powieści o powstaniu styczniowym J. I. Kraszewskiego, o którym K. Czachowski pisał, że „stworzył nowy rodzaj powieści politycznej”, a jego utwory „mają charakter politycznego dokumentu” (np. *My i oni* - 1865). W okresie romantyzmu polityka staje się pożywką również dla krótszych form prozatorskich. Przykładem - pamflet K. Gaszyńskiego na porównaną do wieży Babel polską emigrację we Francji - *Pan Dezydery Boczek i jego stuga Pańnucy*. Obrazek z pierwszych lat emigracyjnego życia (Paryż, 1846). Głównym bohaterem („typem zbiorowym wszystkich śmieszności emigracyjnych”) jest jeden z naczelników powstania, sędzia powiatowy, nad którym ciąży niespełniona ambicja polityczna.

Pisarze pozytywistyczni komentowali wydarzenia lat 1905-1907. Epicką odpowiedzią na nie stała się również młodopolska p.p. Ze zdarzeniami tego okresu (również rewolucyjnym ruchem socjalistycznym) rozliczali się w publicystyce m.in. B. Prus, S. Świętochowski, H. Sienkiewicz. Powstało sporo tekstów reportażowych. Tematyka ta znalazła ujście również w powieściach - przykładem: *Dzieci* B. Prusa (1909) i *Wiry* H. Sienkiewicza (1910), a także *Płomienie* S. Brzozowskiego (1908) czy *Dzieje jednego pocisku* A. Struga (1910). Rewolucja ukazywana jest w literaturze oczywiście przez pryzmat różnych partii politycznych - socjaldemokracji, pepsesu czy endecji.

O szczególnej popularności p.p. można mówić w dwudziestoleciu międzywojennym. Zdecydowała o tym nie tylko moda literacka - ale i sytuacja społeczno-polityczna po odzyskaniu niepodległości: tworzenie polskiej władzy i związane z tym nadzieje i oczekiwania. Pytano: jaka będzie przyszła Polska? Zapanuje demokracja czy rządy silnej ręki? Bohaterami powieści tego okresu byli przedstawiciele młodego pokolenia idealistów, które przeżyło I wojnę światową, a teraz zamierzają budować nową Polskę: Cezary Baryka, Marek Świda, Andrzej Laterna czy Jacek Białynia. Zaznaczyła się oczywiście polaryzacja p.p. pod kątem ich wymiaru ideologicznego (np. pisarzy związanych z formacją legionową, jak *Pokolenie Marka Świdy* A. Struga i powieści J. Kadena-Bandrowskiego, czy endecka powieść z tezą W. Reymonta - *Księżniczka*). W odniesieniu do tego historycznego wariantu gatunkowego można również mówić o wykształceniu się dwóch wzorców: wysokoartystycznego i popularnego. Za najbardziej typowy przykład popularnej p.p. tego okresu uważa się *Kariere Nikodema Dyzmy* T. Dołęgi-Mostowicza (1932) - pamflet na sanacyjny obóz rządzący i popularny wówczas mit silnego człowieka, odczytywany ogólniej jako tekst o mechanizmach obejmowania władzy (choć, jak zauważa J. Rurawski, Dołęga-Mostowicz nie klasyfikował swojej powieści jako politycznej, a społeczno-obyczajową, a i wśród krytyków nie ma zgody, czy *Kariera* jest p.p. czy też sensacyjną z wątkami politycznymi).

Różnorodność polskich p.p. dwudziestolecia międzywojennego zauważa D. Dobrowolska, dzieląc je na kilka kategorii. Pierwszy podział (w obrębie „utworów stylu wysokiego”) ma charakter tematyczny: a) powieści przedstawiające nadzieje, jakimi żyło młode pokolenie w pierwszych latach po odzyskaniu przez Polskę niepodległości (*Przedwiośnie* S. Żeromskiego, *Romans Teresy Hennert* Z. Nał-

kowskiej, *Pokolenie Marka Świdy* A. Struga); b) powieści prezentujące walkę o wpływy i władzę (*Generał Barcz*, *Czarne skrzydła* i *Mateusz Bigda* J. Kadena-Bandrowskiego). Druga wyodrębniona przez Dobrowolską kategoria to polityczne powieści tendencyjne: a) dydaktyczne, pisane z pozycji Chrześcijańskiej Demokracji i Narodowej Demokracji (*Sfinks* H. Mniszek, powieści J. Strzembosza - *Pożyczka zagraniczna*, *Radosna twórczość* i *Ruiny*); b) propagandowe, z pozycji endecji (J. Weysenhoffa *Cudno i ziemia cudzeńska* oraz *Noc i świt*); c) sensacyjno-kryminalne (*Dziedzictwo* K. Wybranowskiego - czyli R. Dmowskiego; *Kariera Nikodema Dyzmy* T. Dołęgi-Mostowicza); d) publicystyczne, posługujące się pamfletem lub panegirikiem (*Doktor Filut*, *Uczta dozorców*, *Ordynans Córka* oraz *Bank Chrystusa* T. Ulanowskiego). W trzeciej kategorii (powieść zbliżająca się do literatury faktu, związana z latami 30. i ruchem rewolucyjnym tego okresu) autorka umieszcza paszkwil na socjalistów W. Wohnerouta *Mitość i sprawa* i *Pieniądz* M. Czuchnowskiego.

J. Pieszczachowicz zauważa, że międzywojenna p.p. koncentrowała się na spisywaniu czarnych kart ówczesnej rzeczywistości, pomijając te jaśniejsze: Wśród jej bohaterów trudno np. znaleźć budowniczych Gdyni czy Centralnego Ośrodka Przemysłowego, choćby jakiegos odpowiednika Eugeniusza Kwiatkowskiego. I tak - marzący o uczciwej i sprawiedliwej Polsce idealista Marek Świda styka się z korupcją i nieuczciwością - rzeczywistością zdominowaną przez „zawile procesy gospodarczo-handlowo-bankowo-spekulacyjno-czarnogieldziarskie, przez paskarzy i przez skorumpowanych graczy politycznych”. Trudno znaleźć pozytywnego bohatera w naturalistycznym *Generale Barczu* Kadena-Bandrowskiego (1922), w którym ostro skrytykowany zostaje również sam mechanizm dochodzenia do władzy („precz z taką Ojczyzną!... - Człowiekiem, sumie-

niem - w kostki grać?" - krzyczy w finale Rasiński).

Powojenne p.p. kontynuowały problematykę tej odmiany gatunkowej w dwudziestoleciu międzywojennym (wskazując na czytelną inspirację, J. Ziomek pisze o „pokadenowskiej p.p. w latach Polski Ludowej”), ale komentarza doczekały się również bieżące wydarzenia polityczne. Oczywiście nie można zapominać o problemach literatury politycznej z cenzurą w tym okresie, a także o upolitycznieniu literatury skutkującej często tym, że pisarze stawali się rzecznikami polityki oficjalnej (charakterystyczne są chociażby poprawki wprowadzane przez J. Andrzejewskiego do *Popiotu i diamentu*). S. Majchrowski dzieli polskie powieści polityczne z lat 1945- -1970 na trzy kategorie tematyczne: a) podejmujące problematykę polityczną dwudziestolecia międzywojennego, np. rozprawiające się z pilsudczykami - ale z perspektywy wojny i społeczno-politycznych przemian 1945 r. (*Mury Jerycha* oraz *Niebo i ziemia* T. Brezy, *Węzły życia* Z. Nałkowskiej, czyli przykłady prozy „obrachunków inteligenckich”; ostatniemu okresowi rządów sanacji poświęcił swoją powieść *Wrzesień* J. Putramenta - 1951 r.); b) przedstawiające ustanawianie i utrwalanie władzy ludowej w latach 1944-48 - np. *Popiół i diament* J. Andrzejewskiego (1948), którego akcja osadzona jest w 1945, przełomowym roku, *Władza* T. Konwickiego (1954) o prawicowym odchyleniu w Polskiej Partii Robotniczej, czy *Rozstaje* J. Putramenta (1954) i *Drzewo rodzi owoc* T. Hołuja (1963) o ideologicznym dojrzewaniu człowieka i roli PPR w okresie przemian ustrojowych; c) dokonujące rozrachunku z „okresem błędów i wypaczeń” (chodzi tu o p.p. lat 1956-1970, zwłaszcza wyzyskującą kostium historyczny i posługującą się mową ezopową, jak: *Boski Juliusz* (1961) i *Nazo poeta* (1969) J. Bocheńskiego, *Ave libertas* B. Sujkowskiego (1958), *Msza za miasto Arras* A. Szcypiorskiego (1971) czy *Zatańczmy karma-*

niolę T. Łopalewskiego (1973). Z kolei A. Bukowska za reprezentatywne powieści ukazujące polityczne wypaczenia literatury obrachunkowej lat 60. uznaje *Matkę Królów* K. Brandysa (1957), *Niespokojnego człowieka* W. Machejka (1964) i *Matowiernych* J. Putramenta (1967).

Choć po przełomie 1989 r. wieszczono odpolitycznienie literatury, tak się oczywiście nie stało. P. Czapliński w *Efektach bierności* przedstawia na dowód listę powieści z lat 90., m.in. *Czytadło* T. Konwickiego, *Homo polonicusa* i *Prawo prerii* M. Nowakowskiego, *Krfotok* i *Transformacje* E. Redlińskiego czy *Szkołę wdzięku i przetrwania* P. Wojciechowskiego: „Tendencyjna wyrazistość ich książek sprawiała, że jako czytelnicy nie mieliśmy większych kłopotów z przetłumaczeniem treści na opcję polityczną”. Najnowsze p.p. to również *Pogoda dla wszystkich* M. Ławrynowicza, *Finimondo* P. Siemiona, *Jezioro radykałów* C. Michalskiego czy *Umoczeni* A. Horubały. Aluzją do współczesnej sceny politycznej posłużył się również D. Odija - w postaci Andrzeja Pasięki, polityka-populisty z *Tartaku* dopatrywano się aluzji do Andrzeja Leppera. Czapliński zauważa, że większość tych powieści lokuje w centrum akcji kampanię wyborczą (co daje możliwość nazwania ich *powieściami wyborczymi*). Garść tekstów upolitycznionych przyniósł tzw. projekt IV RP. W kręgu literatury pozytywnej nim zainspirowanej i budującej jej mit znalazły się m.in. *Wieszanie* J. M. Rymkiewicza i *Sternberg* Sz. Twardocha (J. Dukaj, *Rewolucja, której nie było*). Po drugiej stronie barykady uplasował się młody prozaik M. Zygmunt z utrzymaną w konwencji *political fiction* prozą *New Romantic* (reklamowaną przez wydawnictwo Korporacja Ha!art jako „pierwsza powieść antykatyńska”, a opublikowaną w październiku 2007 roku, tuż przed przegranyimi przez PiS wyborami parlamentarnymi). Do fabularnych elementów fantastycznych należy zaliczyć zamach, w

którym ginie kandydat na prezydenta Lech Kaczyński, ale nie brak oczywistych odniesień do zdarzeń ze współczesnego życia politycznego. W ramach „Radykalnego Oczyszczenia” przestrzni publicznej przywrócona zostaje cenzura. Władza tłumaczy: „Nasza ustawa ma zapobiec permanentnemu w ostatnich latach naruszaniu dobrych obyczajów, znieważaniu uczuć religijnych w mediach albo twórczości artystycznej, a także respektowanie chrześcijańskiego dziedzictwa przez dziennikarzy i twórców kultury”. Kto pamięta pomorskie procesy: Doroty Nieznalskiej oskarżonej za instalację *Pasja* o obrazę uczuć religijnych, czy prozaika Pawła Huelle, którego prałat Jankowski pozwał za felieton w „Rzeczpospolitej” – odczyta aluzję. W antyutopii Zygmunta nie zabrakło nawiązania do słynnego „indeksu Giertycha” – projektu zmiany kanonu lektur (MEN chciał wymazać z listy m.in. W. Gombrowicza i Witkacego). Pytanie: czy te aluzje przetrwają próbę czasu i będą czytelne dla przyszłego odbiorcy – pozostaje otwarte. Bo powieść polityczna to gatunek, który z reguły szybko się starzeje. Wynika to z ulotności podejmowanej problematyki – kwestie polityczne na ogół są doraźne, a same teksty, jak to z literacką publicystyką bywa – interwencyjne. Chyba, że autor ma wyjątkowe wyczucie historycznego momentu, albo uda mu się zuniwersalizować podejmowaną problematykę (choć w przypadku powieści z kluczem i wówczas pojawia się kłopot z odszyfrowywaniem zakodowanych pod powieściowymi bohaterami postaci rzeczywistych).

P.p. nie jest oczywiście wyłącznie polską specjalnością. W różne rejony prowadzą poszukiwania ojców tej odmiany gatunkowej. Dla przykładu – A. Hauser widzi na tym miejscu Stendhala, nazywając jego powieści – *Czerwone i czarne* (historię społeczeństwa francuskiego z czasów Restauracji), *Pustelnik Parmeński* (opowieść o Europie za Świętego Przy-

mierza) i *Lucjana Loewen* (analizę monarchii lipcowej) – kronikami politycznymi („Powieści o zabarwieniu historycznym i politycznym istniały już naturalnie wcześniej, ale przed Stendhalem nie przyszłoby nikomu na myśl zrobić z systemu politycznego swej epoki właściwy temat powieści” – A. Hauser, *Spółeczna historia sztuki i literatury*). Zdaniem J. Bystronia (*Publiczność literacka*) pierwsza p.p. wyszła spod pióra B. Disraeliego. Sytuację komplikuje fakt, że w literaturoznawstwie francuskim i angielskim używa się chętnie pojmniejszego terminu „powieść społeczno-polityczna”, wyprowadzając jej ród od powieści wiktoriańskiej w Wielkiej Brytanii czy powieści czasów Restauracji jeśli chodzi o literaturę francuską (co w polskiej genologii bardziej odpowiada definicji powieści społecznej niż politycznej).

Ch. Harvie za pierwszą brytyjską powieść polityczną (a konkretnie – jej odmianę parlamentarną, „parliamentary novel”) uważa *The Member: an Autobiography Szkota Johna Galta* (1832). Najczęściej historycy literatury wiążą powstanie tej odmiany gatunkowej na Wyspach z rozwojem powieści wiktoriańskiej, jako pierwszą realizację *political novel* podając trylogię B. Disraeliego: *Coningsby, or the New Generation, Sybil i Tancred* (1844-47). Konserwatysta Disraeli łączył pisanie z piastowaniem wysokiej funkcji politycznej – był premierem rządu za czasów królowej Wiktorii. W trylogii pokazuje swoją wizję ustroju Wielkiej Brytanii. Sprawowanie władzy i dążenie do niej było przedmiotem zainteresowania również dla A. Trollope’a. Głównym bohaterem powieści *Phineas Finn* (1869) jest irlandzki polityk, członek Izby Gmin; w tle – reforma 1867 r. To nie pierwsza z powieści wchodzących w skład parlamentarnej serii Trollope’a (wcześniej: *Czy możesz jej przebaczyć?* – 1864; *Diamenty rodziny Eustace* – 1873), ale pierwsza, w której wydarzenia ze świata polityków odgrywają

dominującą rolę. Wątek parlamentarny pojawia się również w powieści *The Prime Minister - Premier* (1876 r.). W powieści wiktoriańskiej zresztą w ogóle nie brak konkretnych odniesień do polityki (i propagowania określonych tez społeczno-politycznych). Wystarczy wspomnieć satyryczny opis wyborów do parlamentu w miasteczku Eatanswill w *Klubie Pickwicka* czy sceny więzienia i śledztwa w *Oliwerze Twiście* Ch. Dickensa (który zresztą pracował nie tylko jako dziennikarz, ale też jako stenograf w parlamencie). Brytyjskie powieści polityczne to również *Nowy Machiavelli* H. G. Wellsa (1911) czy powieści popularne J. Archera (np. *Pierwszy między równymi*, opisująca walkę o stanowisko premiera, z interesującymi prognozami dotyczącymi przyszłości - m.in. abdykacji Elżbiety II w 1990 r.; Ch. Harvie nazywa tę powieść *Westminster soap opera* - „westminsterską operą mydlaną”).

Jako pioniera p.p. w literaturze francuskiej często podaje się nacionalistę Maurice'a Barrèsa, autora *Les Déracinés* (1897; *Wyrwani z gruntu ojczystego*), *L'Appel au soldat* (1900), *Leurs figures* (1902). Ale w *Histoire de la littérature française au 19-e siècle* F. E. Godefroy podaje, że początki francuskiej pp. (polityczno-społecznej - roman politique et social) to czasy Restauracji, kojarząc tę odmianę gatunkową z twórczością V. Hugo, G. Sand i E. Sue (przy czym przymiotnik „polityczna” rozumiany jest tutaj bardzo szeroko). W literaturze amerykańskiej natomiast za pierwszą powieść polityczną uważa się *Chatę wuja Toma* H. Beecher Stowe (1852 r.) - ze względu na jej znaczenie w rozwoju ruchu abolicjonistycznego i rozgrywkach partyjnych zmierzających do zniesienia niewolnictwa.

N. Honsza zauważa, że w niemieckim literaturoznawstwie niechętnie używa się określenia „p.p.”, zastępując je raczej terminem „Zeitroman”. Co ciekawe, nazwa „p.p.” pojawia się w odniesieniu do literatury niemieckiej w zupełnie innym znaczeniu. Piszę się tak o twórczości Ch. Wei-

sego (np. *Die drei ärgsten Ertznarren in der ganzen Welt* z 1673 r.), J. Riemera (*Der Politische Maul-Affe*, 1679), czy Ch. Reutera (*Schelmuffsky* - 1696), ale przymiotnik „polityczny” oznacza tutaj przymiotnik mieszczafiskiego bohatera, który umie sobie dać radę w życiu, jest człowiekiem roztropnym i światowym. Używa się również terminu „politischer Roman” jako synonimu „Staatsroman” („powieść o państwie”) - utopii inspirowanej *Państwem* Platona i *Polityką* Arystotelesa. W rozumieniu, jakie zostało przyjęte w tym hasle, autorem powieści politycznych jest L. Feuchtwanger (np. *Sukces* - pierwsza część trylogii *Poczekalnia* - przedstawiający społeczno-polityczny klimat Bawarii lat 20. XX wieku; powieść z kluczem szyfrująca osobistości ówczesnych Niemiec, np. B. Brechta przedstawionego jako komunista Kaspar Pröckel). Feuchtwanger posługuje się kostiumem historycznym - m.in. *Samozwańcy Neron* (1936) to aluzja do czasów faszystowskich. Zagadnienia polityczne podejmował G. Grass - *Blaszany bębenek*, *Kot i mysz*, *Psie lata* (1963), czy *Idąc rakiem* (powieść o tragedii Gustloffa, a w szerszym planie - o wzlocie i upadku hitlerowskich Niemiec). Charakter rozrachunkowy z okresem Republiki Weimarskiej i hitleryzmem ma również proza A. Seghers, np. *Umarli pozostają młodzi* (1949). W literaturze niemieckojęzycznej na uwagę zasługuje także powieść R. Musila *Człowiek bez właściwości* z silnie zarysowanym wątkiem politycznym (miejscem akcji jest przede wszystkim Wiedeń w przededniu I wojny światowej, głównym tematem - przyczyny upadku monarchii austro-węgierskiej, a bohaterem prowadzącym - urzędnik Ulryk, przypatrujący się działaniom polityków).

Spośród rosyjskich p.p. warto wymienić *Wojnę i pokój* L. Tołstoja (1863-69) czy *Biesy* F. Dostojewskiego (1872). Pozaliterackim pretekstem powieści Dostojewskiego było morderstwo studenta z Petersburga (w 1869 rozprawili się z nim

członkowie nihilistycznej organizacji S. Nieczajewa za potępienie ich radykalnych metod). *Biesy* odczytywane są jako pamflet na ruch rewolucyjny, powieść antyanarchistyczna. To również powieść z kluczem – Dostojewski przedstawił w niej pod postacią Karamazynowa I. Turgieniewa (którego powieść *Ojcowie i dzieci*, 1862, również określana jest jako polityczna). Rewolucji październikowej poświęcony jest *Doktor Żywago* B. Pasternaka (1957).

Ogromne zapotrzebowanie na komentującą burzliwą rzeczywistość p.p. można zaobserwować w literaturze iberoamerykańskiej. Kostiumem historycznym posługuje się A. Carpentier: *Eksplozja w katedrze* (*El siglo de las luces*, 1958) – choć jej akcja rozgrywa się w czasach Rewolucji Francuskiej – jest nie tyle uniwersalną opowieścią o narodzinach rewolucji, co odniesieniem do niespokojnych losów Kuby (została zresztą napisana właśnie po powrocie Carpentiera na Kubę). Politycznym portretem Kubańczyków jest również *Opowiedz mi o Kubie* (*Dime algo sobre Cuba*, 1998) J. Diaza – opowieść o dyktaturze Fidela Castro. Ku paraboli skłania się G. G. Marquez portretując w *Jesieni patriarchy* (1975) latyno-amerykańskiego dyktatora (którego pierwowzorem mogli być kolumbijscy politycy: Laureano Gómez i Gustavo Rojas Pinilla).

Bibliografia:

J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979; Z. Bauer, *Uwagi o powieści politycznej*, [w:] *Owoc rodnego drzewa*, oprac. Z. Siatkowski, Kraków 1978, s. 205–215; J. L. Blotner, *The Political Novel*, New York 1955; R. Boyers, *Atrocity and Amnesia: The Political Novel Since 1945*, New York 1985; A. Bukowska, *Drogi i manowce powieści politycznej 1957–1967*, [w:] *Literatura na rozdrożu. Szkice polemiczne*, Kraków 1968, s. 127–142; P. Czapliński, *Literatura, polityka i sfera publiczna*, [w:] Tegoż,

Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym, Kraków 2004, s. 167–186; P. Czapliński, *Polityka i erotyka*, „Dziennik”, dodatek „Europa” nr 57 z 4.05.2005; P. Czapliński, *Polityka i erotyka. Powieść o władzy w czasach demokracji*, [w:] Tegoż, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 147–180; D. Dobrowolska, *Powieść polityczna dwudziestolecia międzywojennego*, Kielce 2000; A. Gemra, *Powieść polityczna przygodowa (political fiction)* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski Wrocław 2006, s. 476–477; J. Goćkowski, *Moralne i instrumentalne problemy władzy w dziełach literackich*, „Litteraria”, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1969; Ch. Harvie, *The Centre of Things: Political Fiction in Britain from Disraeli to the Present*, London 1991; R. Hrabieński, *Literatura polityczna emigracji powojennej*, [w:] *Życie polityczne drugiej emigracji niepodległościowej*, red. J. Kryszak, R. Moczkodan, Toruń 2001; J. Jakóbczyk, *Uwagi o polskiej powieści politycznej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Studia o przemianach gatunkowych w polskiej powieści XX wieku*, red. T. Bujnicki, Katowice 1987, s. 94–115; J. Jarzębski, *Science fiction a polityka – wersja Stanisława Lema*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 83–113; A. Klin-Norris, *Modele współczesnej jugostawiańskiej powieści politycznej*, [w:] *Studia porównawcze z literatur słowiańskich*, red. R. Łużny, Z. Niedziela, Wrocław 1992, s. 165–171; K. Kłosiński, *Eros Dekonstrukcja Polityka*, Katowice 1999; K. Kosiński, *Drogi staropolskiej literatury politycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 1; B. Kowalowa, *Powieści polityczne Liona Feuchtwangera*, Lublin 1986; M. Kraska, *Na tropie szalka. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003; S. Majchrowski, *Między słowem a rzeczywistością. Powieść polityczna lat 1945–1970*, Łódź 1998; A. Myszkowski, *Powieść polityczna i jej wyróżniki*, „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 10, s.

59-66; J. Pieszczachowicz, *Na odzyskanym śmietniku*, „Gazeta Wyborcza” nr 263, z 10. II. 2001, s. 20; P. Potrykus-Woźniak, *Political fiction*, [w:] Tejże, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2010, s. 167-170; J. Rurawski, *Czy powieść polityczna?*, [w:] Tegoż, *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*, Warszawa 1987, s. 91-131; M. E. Speare, *The Political Novel: Its Development in England and in America*, New York 1966; M. Sprusiński, *Polityczny świat prozy Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faraon, Warszawa 1972, s. 309-341; M. Sprusiński, *Wstęp*, [w:] J. Kaden-Bandrowski, *Generał Barcz*, oprac. M. Sprusiński, Wrocław 1984; K. Stępnik, *Rewolucja a literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 947-957; L. Szaruga, *Jak istnieje „powieść polityczna?”*, „Przegląd Polityczny” 2003, nr 62/63, s. 37-42; L. Szaruga, *Współczesna powieść polityczna. Sens literatury, sens historii*, Warszawa 2001; I. Szybowska, *Kilka uwag o powieści politycznej*, [w:] Tejże, *Weysenhoff*, Warszawa 1976, s. 146-163; M. Woźniakiewicz-Dziodosz, *Obrzeża formy powieściowej*, Lublin 1998; K. Wyka, *Powieść o polityce*, [w:] Tegoż, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974, s. 200-217; J. Ziomek, *Powieść polityczna - powieść o polityce* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

Izabella Adamczewska

POWIEŚĆ REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO - odmiana powieści, która ukształtowała się w Związku Radzieckim na przełomie lat 20. i 30. XX wieku i istniała - w niektórych krajach tzw. bloku wschodniego (przede wszystkim w ZSRR) - aż do transformacji ustrojowej roku 1989; po śmierci Stalina i będącym jej konsekwencją procesie destalinizacji funkcjonowała wszakże w znacznie mniej ortodoksyjnej i zmutowanej postaci.

W zakresie środków artystycznych p.r.s. wzorowała się na XIX-wiecznej wielkiej powieści realistycznej (której kanoniczny wzorzec stanowi twórczość Honoré de Balzaca). Operowała ona zatem przede wszystkim narracją trzecioosobową; narrator dysponował wszechwiedzą i był autorytetem tak w aspekcie moralnym, jak i poznawczym. Konsekwencje pozycji narratora stanowił szeroki horyzont czasowy narracji i duży dystans temporalny. Podstawową rolę odrywała wszakże fabuła (tę cechę p.r.s. określa się niekiedy mianem akcyjności i jest ona charakterystyczna także dla innych gatunków literackich sytuujących się w kręgu realizmu socjalistycznego) oraz postać (tu z kolei istotną była kategoria typowości oraz bohatera pozytywnego). Wszystkie zastosowane w p.r.s. środki artystyczne służyły prymarnemu celowi, jakim było perswazyjne oddziaływanie na czytelnika i skłonienie go do zaakceptowania wizji świata wpisanej w utwór literacki. Dlatego tej odmianie powieści obce było wszelkie eksperymentatorstwo artystyczne (a nawet odwoływanie się do mimetyzmu formalnego); mogłoby ono bowiem obniżyć jej perswazyjne oddziaływanie.

P.r.s. operowała się na konstrukcji trzecioosobowego, wszechwiedzącego narratora, który narzucał czytelnikowi oceny i gotowe interpretacje przedstawianych wydarzeń. Powieści były stylistycznie na ogół jednorodne, tzn. bohaterowie pozytywni tak samo oceniali sytuacje i mówili podobnym językiem, co narrator. Czytel-

nik miał bez wahań przyjmować narzucone mu treści. Dlatego też starano się pisać bardzo zrozumiałym stylem, wykorzystywano znane powiedzenia czy przysłowia oraz leżące u ich źródeł popularne społecznie stereotypy. Język utworu miał być bliski odbiorcy, by zapewnić wrażenie wspólnoty i jedności poglądów. Równocześnie pozostawał nasycony nowomową: wiele wypowiedzi bohaterów i komentarzy narratorskich przypominało publicystyczne artykuły i przemówienia. Dla uatrakcyjnienia zaś fabuły wprowadzano elementy romansowe, przygodowe lub kryminalne, które jednak nigdy nie mogły dominować w konstrukcji powieści.

P.r.s. bywa niekiedy traktowana jako odmiana powieści środowiskowej; przedmiotem opisu jest w niej bowiem najczęściej jedno środowisko; w wielu utworach należących do tej odmiany akcja rozgrywała się w przemysłowym zakładzie produkcyjnym, stąd pojawił się termin „powieść produkcyjna” (traktowany nierzadko jako synonim terminu p.r.s.).

Geneza p.r.s. związana jest z realizmem socjalistycznym, prądem literackim (określanym także mianem metody twórczej), który narodził się w Związku Sowieckim po rewolucji październikowej. Prąd ten kształtował się w toku dyskusji literackich toczonych począwszy od 1917 roku w kręgu takich organizacji literackich jak Proletkult czy RAPP. Kluczowe znaczenie dla jego powstania miały wydarzenia polityczne, przede wszystkim sukcesywna stalinizacja życia socjalistycznego, kulturalnego i literackiego w latach 1925-1932; w jej efekcie w latach 30-tych istniała tylko jedna organizacja pisarska Związek Pisarzy Radzieckich) i obowiązywała tylko jedna doktryna artystyczna (realizm socjalistyczny).

Termin „realizm socjalistyczny” pojawił się po raz pierwszy w roku 1929 w Związku Radzieckim, a począwszy od roku 1932 wszedł tam do szerokiego obiegu. Na odbywającym się w 1934 roku I

Wszzechzwiązkowym Zjeździe Pisarzy Radzieckich realizm socjalistyczny został uznany za jedyną obowiązującą metodę w radzieckiej literaturze i krytyce. Popularyzowano go także w innych krajach w kręgach lewicowych; po II wojnie światowej stał się dominującą metodą w europejskich (i pozaeuropejskich) krajach znajdujących się w radzieckiej strefie wpływów.

Cechą realizmu socjalistycznego zasługująca na szczególne uwydatnienie jest jego partyjność, polegająca na realizowaniu przez pisarzy dyrektyw formułowanych przez partię komunistyczną. P.r.s (tak jak cała literatura socrealistyczna) wchodziła w swoistą relację intertekstualną; ideologiczny intertekst stanowiły partyjne dokumenty (uchwały, programy dyrektywy itp.), w które wpisana została obowiązująca (na danym etapie) wizja rzeczywistości. Wbrew zatem widniejącemu w nazwie terminowi „realizm” p.r.s. (i cała literatura socrealistyczna) nie odzwierciedlała faktycznego obrazu rzeczywistości, lecz przedstawiała wizję zaprojektowaną w partyjnych dokumentach (stąd świat przedstawiony w p.r.s. ocenia się we współczesnych wypowiedziach historycznoliterackich jako bliższy kategorii kłamstwa niż prawdy).

Początki p.r.s. dostrzec można w literaturze jeszcze przed rokiem 1934, kiedy socrealistyczna doktryna została sformułowana i zadekretowana. Za prekursorską uważana jest powieść M. Gorkiego *Mat'* (1906, *Matka*), a także opublikowane w latach 20. utwory F. Gładkowa (1926, *Cement*, *Cement*) i A. Fadijewa (*Razgrom*, 1927, *Kłeska*). Począwszy od połowy lat 30. aż do połowy lat 50. powstały w Związku Radzieckim liczne powieści sytuujące się w nurcie realizmu socjalistycznego; powieści o zróżnicowanych - najczęściej niewielkich - walorach artystycznych. Do czołowych dzieł powieściowych tego nurtu zalicza się *Choźdienije po mukam* (1922-1941, *Droga przez mękę*), A. N. Tołstoja oraz *Tichij Don* (1928-1940,

Cichy Don,) M. Szołochowa; wśród powieści historycznych na wyróżnienie zasługuje *Piotr Pierwyj* (1929-1945, *Piotr Pierwszy*), A. N. Tolstoja (wyróżniony Nagrodą Stalinowską I stopnia).

Dwa dominujące kręgi tematyczne w radzieckiej p.r.s. to budownictwo komunistyczne oraz walka rewolucyjna (czy - w czasach II wojny - walka z niemieckim najeźdźcą); oba te kręgi w pewnym stopniu łączy ważna dla estetyki realizmu socjalistycznego kategoria rewolucyjnej romantyki, pozwalająca na kreowanie patetycznej, rewolucyjnej wizji przyszłości. Wśród powieści przedstawiających budownictwo komunistyczne można wyróżnić utwory podejmujące temat kolektywnej pracy w szeroko rozumianym przemyśle oraz dzieła zajmujące się kolektywizacją wsi (tzw. powieści kolchozowe). Do pierwszej grupy zaliczyć można: *Gidrocentral'* (1930-1931, *Zapora wodna*) M. Szaginian, *Daleko ot Moskwy* (1948, *Daleko od Moskwy*,) W. Ażajewa, *Energija* (1933, *Energia*) F. Gładkowa, *Wriemia, wpieriod!* (1932, *Czasie, naprzód!*) W. Katajewa, do drugiej - *Podniataja celina* (1932-1949, *Zorany ugór*) M. Szołochowa, *Bruski* (1928-1937) F. Panfiorowa czy *Kawaler Złotej Zwizdy* (1948, *Kawaler Złotej Gwiazdy*) S. Babajewskiego. Wśród utworów podejmujących temat walki warto wymienić: *Czapajew* (1923 *Czapajew*) D. Furmanowa i *Motodaja Gwardija (Młoda gwardia*, 1946) A. Fadijewa. Szeroko pojęta kategoria walki (walka klasowa, walka z wrogiem zewnętrznym, walka o wykonanie planu) łączy zresztą wszystkie odmiany p.r.s.; wiąże się ona z ideologicznym intertekstem, jakim były pisma K. Marksa (oraz jego radzieckich interpretatorów) i wpisana w nie wizja świata. Innym istotnym motywem - w obydwu wskazanych odmianach p.r.s. - jest ideowe dojrzewanie bohatera, szczególnie wyeksponowane w takich utworach, jak *Kak zakaljas' stal'* (1934, *Jak hartowata się stal*) N. Ostrowskiego czy *Bielejet parus*

odinokij (1936, *Samotny biały żagiel*) W. Katajewa. Wśród powieści historycznych (czy historyczno-biograficznych) warto wyróżnić - oprócz wymienionego *Piotra I* - wielotomową powieść pt. *Jemieljan Puga-czow* (1938-1945) W. Szyszkowa oraz *Osuzdijenije Paganini* (1936, *Potępienie Paganiniego*) A. Winogradowa.

Po II wojnie światowej, a zwłaszcza we wczesnych latach 50., p.r.s. stała się dominująca odmianą powieści we wszystkich krajach tzw. bloku wschodniego. W literaturze bułgarskiej wskazania warto są takie utwory, jak *Melnicata Lipovanski* (1951, *Młyn Lipowańskiego*) czy *Swoja zemia* (1952, *Swoja ziemia*), S. Daskałowa, *Tjutjun* (1951, *Tytoń*,) D. Dimowa oraz *Obyknoveni chora* (1952-1975, *Prości ludzie*,) G. Karastawowa. Spośród rumuńskich pisarzy-socrealistów warto wymienić Zaharię Stancu, autora powieści *Descul'* (1948, *Bosy*), i Dulăii (1952, *Psy tańczące*). Pionierami realizmu socjalistycznego w literaturze słowackiej byli P. Jilemnický, autor powieści *Pole neorané* (1932, *Nieorane pole*) i *Kus cukru* (1934, *Kawałek cukru*) oraz F. Kral', autor powieści *Cesta zarúbaná* (1934, *Zakręt pod Rachowem*). Za reprezentatywne dla słowackiej prozy socrealistycznej uznać można takie powieści, jak *lat Drevena dediná* (1951, *Drewniana wieś*) F. Hečki i *Osie hniezdo* (1953, *Osie gniazdo*) K. Lazarovej. Utworem produkcyjnym, choć w pewnej mierze wyłamującym się z socrealistycznych schematów są *Modré vlny* (1951, *Błękitne fale*) V. Mináča. W literaturze czeskiej czołowym powieściopisarzem-socrealistą był V. Řezáč, autor powieści *Nástup* (1951, *Powrót*) i *Bitwa* (1954, *Bitwa*); oprócz niego warto wymienić J. Otčenáška, który napisał m. in. produkcyjną powieść *Plným krokem* (1952, *Zwycięskim krokiem*). W literaturze niemieckiej do prekursorów realizmu socjalistycznego zaliczyć można W. Bredla, autora powieści *Die Prűfung* (1934, *Egzamin*,) i trylogii *Verwandte und Bekannte* (1941-1953, *Kre-*

wni i znajomi) oraz A. Seghers, autorkę powieści *Die Gefährten* (1934, *Towarzy-sze*,) i *Das siebte Kreuz* (1942, *Siódmy krzyż*),). Spośród powstałych w Niemiec-kiej Republice Demokratycznej p.r.s. warto wymienić E. Claudiusa *Menschen an un-serer Seite* (1951, *Zwycięstwo Hansa Aeh-re*) oraz E. Strittmatera *Tinko* (1954).

W tym samym czasie (tj. po II wojnie światowej) także w literaturze Zachodu (i krajów tzw. trzeciego świata) można od-naleźć powieści lokujące się w nurcie rea-lizmu socjalistycznego; ich autorzy to naj-częściej członkowie (lub sympatycy) partii komunistycznej. Podstawową motywem tematycznym tych utworów było zło kapita-listycznej (a w wypadku krajów trzeciego świata: postfeudalnej) rzeczywistości, roz-kład społeczeństwa i kultury oraz tocząca się walka klasowa; stosunki społeczne przedstawione zostały zgodnie z wykład-nią marksistowską. Od dzieł powstają-cych w krajach bloku wschodniego różni te utwory brak absolutnego triumfu dobra nad złem; odnajdujemy w nich wszakże niekiedy – mniej czy bardziej wyraźnie za-akcentowaną – zapowiedź przyszłego zwycięstwa idei komunistycznych.

W literaturze francuskiej w nurcie rea-lizmu socjalistycznego bywają sytuowane powieści L. Aragona, A. Stila, A. Wurm-sera. W wypadku tego pierwszego chodzi o takie utwory, jak cykl *Les communistes* (*Komuniści*, 1949-1953), powieść historycz-na *Le semaine sainte* (*Wielki tydzień*, 1958). Stil to autor m. in. powieści *La pre-mier choc* (*Pierwsze starcie*, 1951-1953), Wurmser zaś napisał cykl powieściowy *Un homme vient au monde* (*Człowiek przy-chodzi na świat*, 1946- -1955).

Wśród pisarzy duńskich wskazuje się przede wszystkim M. Andersena-Nexø, który napisał takie powieści, jak *Morten hin Røde* (*Czerwony Morten*, 1947) i *Den fontable Generation* (1948, *Stracone po-kolenie*). Spośród pisarzy pozauropiej-skich warto wymienić brazylijskiego pro-zaika J. Amado, spod którego pióra wy-

szły takie powieści, jak *Cacau* (1933, *Ka-kao*), *Jubiana* (1935), *Terras do sem fim* (1942, *Ziemia krwi i przemocy*).

W literaturze polskiej intensywny rozwój p.r.s. obserwujemy po roku 1949. W tymże roku, podczas IV Zjazdu Zwią-zku Literatów Polskich, obradującego w Szczecinie w dn. 20-23 stycznia, uznano realizm socjalistyczny za metodę twórczą obowiązującą pisarzy. Jego program zary-sowany został w wystąpieniach W. Sokor-skiego i S. Żółkiewskiego; ten ostatni skoncentrował się na prozie, nie tyle wszakże wskazał na cechy p.r.s., ile – kry-tykując literaturę lat 1945-1948 – naszki-cował negatywne pole odniesienia. Kry-tyka literacka wczesnych lat pięćdziesią-tych jako prekursorów realizmu socjali-stycznego traktowała pisarzy związanych z lewicowym nurtem literatury międzywo-jennej: W. Wasilewską, autorkę powieści *Oblicze dnia* (1934), *Ojczyzna* (1935), *Zie-mia w jarzmie* (1936), L. Kruczkowskiego, autora *Kordiana i chama* (1932), *Pawich piór* (1935) i *Sidet* (1937) oraz W. Kował-skiego, autora powieści *W Grzmiącej* (1936) i *Rodzina Mianowskich* (1938).

Wśród powieści powstałych w latach 1947-1949 można znaleźć kilka utworów, które później zaliczone zostały do socrea-listycznego kanonu: J. Putramenta *Rze-czywistość* (1947), J. Pytlakowskiego *Fun-damenty* (1948), J. Wilczka *Nr 16 produkuje* (1949).

Wśród powieści powstających po 1949 można wskazać kilka najważniej-szych odmian, kierując się przede wszy-stkim kryterium tematycznym. Do powie-ści produkcyjnej w największym tego sło-wa znaczeniu zaliczamy utwory, których akcja rozgrywała się zakładzie przemy-słowym (względnie: celem była realizacja zadania produkcyjnego, np. ukończenie budynku mieszkalnego). Warte wskazania są tu takie utwory, jak A. Ścibora-Rylskiego *Węgiel* (1950), którego akcja rozrywa się w kopalni, A. Brauna *Le-wanty* (1952) – o wydarzeniach w jednej z

polskich stoczni, A. Jackiewicza *Penicylina* (1951), przedstawiającej zakłady farmaceutyczne, W. Żesławskiego *Mirków ruszył* (1950), gdzie akcja rozgrywa się w fabryce papieru czy M. Kowalewskiego *Kampania znaczy walka* (1950), dotyczącą pracy cukrowni. Schemat fabularny utworów jest zawsze taki sam. Toczy się walka o wykonaniu planu, realizacji celu przeszkadza wróg klasowy (szpieg dywersant, sabotażysta); wszystko kończy się jednak szczęśliwie, cel zostaje osiągnięty, a wróg zdemaskowany i ukarany. Do innej odmiany polskiej p.r.s. należą utwory, których akcja rozgrywa się na wsi (są to zatem odpowiedniki sowieckiej powieści kolchozowej). Za przykład mogą posłużyć tu takie utwory, jak J. Mortona *Zapomniana wieś* (1952), L. Bartelskiego *Ludzie zza rzeki* (1951), J. Gałaja *W rodzinie Lebiodów* (1950), S. Wygodzkiego *Jelonek i syn* (1951) czy E. Niziurskiego *Gorące dni* (1951). Fabuła tych utworów dotyczy najczęściej spółdzielni produkcyjnej. Do jej powstania dążą pozytywni bohaterowie, przeciwdziała zaś temu wróg klasowy (kułak, młynarz, sklepikarz, niekiedy ksiądz); cel wszakże zostaje zrealizowany, a wróg zdemaskowany. Stosunkowo rzadko akcja polskiej p.r.s. rozgrywała się za granicą. Do powieści demaskujących stosunki panujące na Zachodzie (powieści „antyimperialistycznych”) należą J. Strykowski *Bieg do Fragalà* (1951) i M. Żuławskiego *Rzeka czerwona* (1953). Inne warianty polskiej p.r.s. to powieści o tradycjach ruchu komunistycznego (I. Newerlego *Pamiętka z Celulozy* 1952; L. Pasternak *Komuna miasta Łomży*, 1952) oraz powieści o tematyce wojenno-okupacyjnej (B. Czeszko, *Pokolenie*, 1951; J. Putrament, *Wrzesień*, 1952).

We wczesnych latach 50-tych intensywnie rozwijała się w Polsce powieść historyczna, reinterpretująca rozmaite wydarzenia z dziejów Polski w duchu marksistowskim: *Homines novi* (1955) J. Ziółkowskiego, *Uniwersał Czarnieckiego*

(1953) i *Wór pszenicy* (1955) S. Czernika. Podobna - reinterpretacyjna - tendencja przyświecała autorom powieści historyczno-biograficznych: M. Jastrunowi (*Mickiewicz*, 1949; *Spotkanie z Salomeą*, 1951; *Poeta i dworzanin*, 1954), S. R. Dobrowolskiemu (*Jakub Jasiński „młodzian piękny i posepny”*, 1951), S. Czernikowi (*Opowieść o Klemensie Janickim*, 1954).

Stosunkowo nielicznie reprezentowana była wówczas powieść fantastyczno-naukowa. Można tu wymienić tylko S. Lema jako autora powieści *Astronauta* (1951) i *Obtók Magellana* (1955).

Wartą wskazania cechą ówczesnej prozy jest zacieranie granic między powieścią, cyklem opowiadań i zbiorem reportaży; jako przykład tego zjawiska mogą posłużyć takie książki, jak J. Pytlakowskiego *Listy z MDM* (1952), M. Brandysa *Początek opowieści* czy W. Zalewskiego *Traktory zdobędą wiosnę* (1950).

Na tle ówczesnej produkcji powieściowej zdecydowanie pod względem artystycznym wyróżniają się te utwory, które choć w pewnej mierze odbiegają od socrealistycznych schematów (a zwłaszcza od schematu współczesnej powieści produkcyjnej) - jak wspomniane już *Bieg do Fragalà*, *Pamiętka z Celulozy* oraz *Władza* (1954) T. Konwickiego, *Obywatele* (1954) K. Brandysa i *Bieg do Fragalà* (1951) J. Strykowskiego.

Na gruncie polskim kariera p.r.s. skończyła się w połowie lat 50., wraz z „odwilżową” zmianą polityki kulturalnej i krytyką teorii oraz praktyki literackiej realizmu socjalistycznego. Za kontynuację p.r.s. uważana jest - ze względu na tematykę i miejsce akcji (zakład przemysłowy) - powstająca w latach 60. i 70. powieść „dyrektorska” („inżynierska”, „neoprodukcyjna”); jako jej przykłady można wskazać utwory J. Jesionowskiego (*Dwadzieścia batów*, 1966), A. Siekierskiego (*Urodzajne piachy*, 1961), J. Wawrzaka (*Wejście przez sekretariat*, 1978).

Bibliografia:

P. Kuncewicz, *Poetyka powieści produkcyjnej*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3: *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka i Z. Żabicki, Warszawa 1965; K. Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago-London 1985; W. Tomasiak, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988; W. Tomasiak, *Realizm socjalistyczny*, [w:] idem, *Słowo socrealizmie. Szkice*, Bydgoszcz 1991; Z. Jarośniński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999; B. Owczarek, *Realizm socjalistyczny*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992; W. Tomasiak, *Produkcjna powieść*, [w:] ibidem; E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001; P. Fast, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej. Doktryna, poetyka, konteksty*, Kraków 2003; K. Krasuski, *Realizmu socjalistycznego śmierć i życie pośmiertne*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004; M. Brzóstowicz-Klajn, *Proza realizmu socjalistycznego*, [w:] *Historia literatury polskiej*, t. 9: *Literatura współczesna (1939-1956)*, red. A. Skoczek, Bochnia 2006; G. Gazda, *Realizm socjalistyczny*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009.

Jerzy Smulski

POWIEŚĆ WIKTORIAŃSKA (ang. *Victorian novel*) - odmiana powieści powstałej i rozwijającej się na Wyspach Brytyjskich w czasie panowania Królowej Wiktorii w latach 1837-1901, obejmująca niekiedy także anglojęzyczne powieści napisane przed I wojną światową. Na rozwój, poetykę i problematykę powieści wiktoriańskiej wpłynęły przemiany w społeczeństwie 2 poł. XIX wieku - industriali-

zacja, rozwój nauk ścisłych i społecznych, darwinizm i teoria ewolucji, wynalazki naukowe (np. upowszechnienie maszyny parowej, wprowadzanie transportu kolejowego i żeglugi parowej czy badania nad elektrycznością), globalizacja, kolonializm, maltuzjanizm, reformy parlamentarne przeprowadzone w epoce wiktoriańskiej (np. *Reform Bill*) czy działające wówczas ruchy polityczne i społeczne (choćby myśl społeczna Johna Stuarta Milla i walka o prawa kobiet). Olbrzymią rolę odegrała także wiktoriańska obyczajowość, dominacja kategorii przyzwoitości w życiu prywatnym i publicznym, respektowanie wartości mieszczańskich, religijność, a także charakterystyczna dla epoki wiktoriańskiej hipokryzja - postulowana i oficjalnie przestrzegana surowa moralność, zarówno w sferze prywatnej (życie domowe), jak publicznej (cenzura literatury i sztuki), przy jednoczesnym rozkwicie pornografii i prostytucji w nieoficjalnej sferze kultury.

W epoce wiktoriańskiej następuje olbrzymi rozwój rynku wydawniczego, za którym idzie intensywny rozkwit czytelnictwa. Postępujący od XVIII wieku wzrost pozycji mieszczaństwa na Wyspach Brytyjskich; a także rozwój techniczny sprzyjający mobilności społeczeństwa, niustannie zwiększa popyt na książki oraz obniża ich cenę. Powstałe wówczas powieści podejmują różną problematykę, cechuje je różny stopień literackiego nowatorstwa i społecznego zaangażowania.

Mimo sugerowanych dat 1837-1901, określenie „p.w.” jest nie tyle periodyzacyjne, co politycznie genologiczne i odnosi się do powieści transponującej doświadczenie epoki wiktoriańskiej na tekst literacki. Historycy literatury dzielą realizacje p.w. na wczesne, dojrzałe i późne. Za powieści wczesnowiktoriańskie uznawane są wydane w latach 30. i 40. XIX wieku. Zawierają eksplorację przewidywanego rozwoju kraju i społeczeństwa oraz liberalistycznych doktryn ekonomicznych; implikują przekonanie o potędze indywidual-

lizmu i afirmują podmiotowość (jak *Klub Pickwicka* Charlesa Dickensa (1836-1837)). Swoistą cechą pierwszej fazy rozwoju p.w. jest antropologiczny optymizm, wynikający z ekonomicznego rozwoju kraju i polepszającej się sytuacji mieszczaństwa. W połowie wieku powieść zaczyna rejestrować narastające konflikty i animozje wśród rozmaitych warstw społecznych. W konkretnych realizacjach gatunkowych pojawiają się gesty nieufności do z pozoru stabilnej epoki i jej mieszczańskich wartości (np. *Młyn nad Flossą* (1860) George Elliot czy *Wielkie nadzieje* (1960-1861) Charlesa Dickensa). Powieść średniowiktoriańska pokazuje życie różnych warstw społecznych XIX-wiecznego społeczeństwa - szlachty, mieszczaństwa o różnym statusie materialnym, a także mieszkańców prowincjonalnych miasteczek i chłopów. W trzecią falę literatury wiktoriańskiej, najbardziej krytycznie oceniającej epokę, wpisują się przede wszystkim późne powieści Thomasa Hardy'ego, *Tessa d'Urberville* (1891) i *Juda Nieznany* (1895), negatywnie oceniające obyczajowość i społeczeństwo swojej epoki. Na doświadczenie ostatniej fazy rozwoju p.w. znaczny wpływ ma również wiktoriański kryzys wiary wśród inteligencji, związany tyleż ze skostnieniem państwowego kościoła anglikańskiego, co z rozwojem nauki, darwinizmu i historii naturalnej.

W p.w., zwłaszcza od połowy XIX wieku (porządkującą datą mógłby być np. rok 1847, czas literackich debiutów siostr Brontë) daje się zauważyć coraz wyraźniejsze przemiany powieściowej struktury. Precyzyjna konstrukcja świata przedstawionego XIX-wiecznej powieści pozwala pisarzowi pokazać obyczajowość i społeczeństwo swoich czasów. Te wielkie tematy literackie pozostają w związku z kwestią podmiotowości postaci. Bohater powieści coraz częściej jest nie schematycznym typem literackim, a postacią zindywidualizowaną, obdarzoną osobowością i konkretnymi cechami charakterologicznymi,

złożoną pod względem psychologicznym. Konieczność zapoznania czytelnika z bohaterem wewnętrznie skomplikowanym, doświadczającym przemian osobowościowych, postacią, której postępowania nie można jednoznacznie ocenić, wymusza na twórcach skupienie się na technice narracyjnej i poszukiwanie poetologicznych rozwiązań, pozwalających na możliwie rzetelne oddanie niejednoznaczności postaci już nie po prostu białej lub czarnej - lecz coraz częściej w różnym stopniu szarej. Inspirację w poszukiwaniach nowych form opowiadania stanowią dla powieści m.in. wynalazki optyczne, wpływające na rozwój poetyki punktów widzenia.

Najsilniejszą reprezentacją wiktoriańskiego powieściopisarza pozostaje Charles Dickens, który zdobył olbrzymią popularność już za sprawą literackiego debiutu, jakim była drukowana w odcinkach w roku 1836 powieść *Klub Pickwicka* (wydanie książkowe *Posthumous Papers of the Pickwick Club* ukazało się w roku 1837). Za sprawą kolejnych powieści i opowiadań (np. *Oliver Twist* (1837-1838), *Nicholas Nickleby (Life and Adventures of Nicholas Nickelby)*, 1838-1839), *David Copperfield* (1849-1850), *Ciężkie czasy (Hard Times)*, 1854), *Opowieść wigilijna (A Christmas Carol)*, 1843), *Dzwony (The Chimes)*, 1845) czy *Świerszcz za kominem (The Cricket on the Hearth)*, 1846), Dickens staje się najbardziej znanym i cenionym pisarzem pierwszej fali epoki wiktoriańskiej. Dzięki powieściom, w których zwraca uwagę na ciężkie warunki życia miejskiej biedoty, postulując przy tym pomoc niższemu warstwowi społeczeństwa, socjalizację oraz empatię i kooperację jako zasady życia społecznego, Dickens wyrasta na „dobrego pana z Londynu”, najbardziej znanego piewę dobroczynności. Pióro Dickensa nabiera większej ostrości w połowie wieku, wraz ze zmianą optyki widoczną w dziełach twórców drugiej fazy wiktoriaizmu. Widać to w takich powieściach,

jak choćby *Mata Dorrit* (*Little Dorrit*, 1855-1857), *Magazyn osobliwości* (*The Old Curiosity Shop*, 1840-1841), *Barnaba Rudge* (1841), *Marcin Chuzzlewit* (*Martin Chuzzlewit*, 1843-1844), *Samotnia* (*Bleak House*, 1852-1853), *Wielkie nadzieje* (*Great Expectations*, 1860-1861, *Nasz wspólny przyjaciel* (*Our Mutual Friend*, 1864-1865) czy niedokończona powieść *Tajemnica Edwina Drooda* (*The Mystery of Edwin Drood*, 1870). Dobrotliwy humor i humanizm autora *Klubu Pickwicka* zastępuje, nabierający wyrazistości w ostatnich powieściach, antropologiczny pesymizm i wątpliwość w możliwość zwycięstwa nad niesprawiedliwością społeczną. Wśród późniejszych utworów wyróżnia się także powieść historyczna, *Opowieść o dwóch miastach* (*A Tale of Two Cities*, 1859), w której Dickens kontrastuje obraz Paryża z czasów Wielkiej Rewolucji Francuskiej z Londynem, który zdołał uniknąć losu francuskiej stolicy. To druga, po utworze *Barnaba Rudge* (powieść opisywała m.in. rozruchy w Londynie w roku 1780) powieść historyczna Dickensa.

Z Dickensem bywa zestawiany współczesny mu pisarz William Makepeace Thackeray, chętnie nawiązujący w swojej twórczości do tradycji powieści oświeceniowej i rozwijający powieściowy nurt społecznej satyry antycypowany w twórczości Henry'ego Fieldinga czy Jonathana Swifta. Thackeray zyskał popularność satyrycznymi felietonami i szkicami (m.in. *The Yellowplush Papers* (1837), ale największą sławę i miejsce pośród najwybitniejszych powieściopisarzy wiktoriańskich zdobył za sprawą *Targowiska Próżności* (*Vanity Fair*, 1848). W podobnym tonie utrzymane są także jego kolejne powieści, m.in. *Dzieje Pendennisa* (1848-1850) czy *The Newcomes* (1855). Pisał także powieści historyczne, np. umiejscowiona w wieku XVIII *Historia Henryka Ejsmonda* (1852) i jej kontynuacja rozgrywająca się w Nowym Świecie *The Virginians* (1857-1859), niedokończona powieść *Denis Du-*

val (1864) oraz parodystyczna kontynuacja *Ivanhoe* Waltera Scotta *Rebecca and Rowena* (1850). Jest autorem satyrycznej baśni dla dzieci *Pierścień i róża* (*The Rose and the Ring*) z roku 1855.

Oryginalnym wiktoriańskim pisarzem jest Benjamin Disraeli, przywódca brytyjskiej partii konserwatywnej, kanclerz skarbu, premier, polityk umacniający dokonania brytyjskiego imperializmu i jedna z najważniejszych osób w Wielkiej Brytanii 2 poł. XIX-nastego wieku. Choć Disraeli stoi na czele konserwatystów, jako polityk pracuje nad reformą liberalizującą prawo wyborcze, a jako powieściopisarz postuluje zreformowanie stosunków społecznych. Jego *Ciningsby* (1844) *Sybil* or *the Two Nations* (1845) czy *Tancred* (1847) można uznać za polityczne powieści realistyczne tworzone w duchu XIX-wiecznego utylitaryzmu, bliskie powieściopisarstwu tendencyjnemu. Problemy niższych warstw społecznych dominują także w twórczości George'a Gissinga, autora m.in. *Workers in the Dawn* (1880), *Demos* (1886) czy *New Grub Street* (1891). Innym wartym wspomnienia twórcą jest George Meredith, który zyskał uznanie literackim debiutem - powieścią *The Ordeal Of Richard Faverel* (1859), którą Przemysław Mroczkowski nazywa „dokumentem współczesności, więc jednej ze szczególnie ważnych cech kultury nowoczesnej Anglii”. W zupełnie inny sposób za podobnymi wartościami opowiada się także *The Egoist* (1879), powieść, w której krytyce egoistycznej postawy służy konwencja groteski.

Do grona wybitnych wiktoriańskich realistów należy, porównywany z Honoré Balzakiem, Anthony Trollope autor kilkunastu powieści, m.in. cyklu *Chronicles of Barsetshire: The Warden* (1855), *Barchester Towers* (1857), *Doctor Thorne* (1858) *Framley Parsonage* (1861), *The Small House at Allington* (1864), *Last Chronicle of Barset* (1867); oraz cyklu *Palliser Novels: Can You Forgive Her?* (1864), *Phineas Finn* (1869), *The Eustace Diamonds* (1873) *Phi-*

neas Redux (1874) *The Prime Minister* (1876) oraz *The Duke's Children* (1880). W połowie wieku tworzy także m.in. Robert Smith Surtees, autor m.in. *Jorrocks' Jaunts and Jollities* (1838), *Handley Cross* (1843), *Hillingdon Hall* (1845), *Hawbuck Grange* (1847), *Mr Sponge's Sporting Tour* (1853) oraz *Mr Facey Romford's Hounds* (1865).

P.w. są dziełami stworzonymi przez mężczyzn i przez kobiety, przy czym pisarki często, głównie ze względu na prestiż, ukrywają płeć, zwykle publikując pod męskim pseudonimem. Dzieje się tak choćby w przypadku najbardziej znanych współcześnie twórczyni tego okresu - siostr Brontë. Emily, Charlotte i Anne zadebiutowały w roku 1846 zbiorowym tomem poezji, których domniemanymi autorami byli panowie Ellis, Currer i Acton Bell. Z tych samych pseudonimów siostry Brontë skorzystały rok później, wydając swoje najśłynniejsze dzieła - Charlotte (Currer Bell) *Dziwne losy Jane Eyre* (1847), Emily (Ellis Bell) *Wichrowe Wzgórza* (1847), natomiast Anne (Acton Bell) *Agnes Grey* (1847). W roku 1848 Emily zmarła, pozostając autorką jednej książki, niedocenionej przez wiktorian, natomiast współcześnie uznanej na jedną z najwybitniejszych powieści XIX-wiecznych i cieszącej się olbrzymią popularnością, m.in. za sprawą niezliczonych ekranizacji. Najmłodsza z siostr, Anne, opublikowała w 1848 roku *The Tenant of Wildfell Hall*, natomiast rok później ukazała się kolejna powieść Charlotte *Shirley* (1849). Ostatnią powieścią Charlotte wydaną za jej życia była *Villette* (1853). Po śmierci autorki ukazał się *The Professor* (1857), powieść napisana jeszcze przed *Jane Eyre* i pierwotnie odrzucona przez wydawców.

Niemal równocześnie z siostrami Brontë zadebiutowała jako powieściopisarka Elizabeth Gaskell, której *Mary Barton* została anonimowo opublikowana w 1848 roku. Gaskell, podobnie jak słynne siostry córka duchownego, zdobyła popularność

jako autorka *Pań z Cranford* (*Cranford*, 1853), choć za jej najciekawszą powieść uznaje się *North and South* (1854-1855), ukazującą na przykładzie Manchesteru (noszącego w powieści nazwę Milton) industrializację północy Wielkiej Brytanii i związane z uprzemysłowieniem problemy nowych warstw społecznych - fabrykantów i robotników. Gaskell pisała także gotyckie opowiadania o duchach, publikowane przez jej przyjaciela Dickensa w wydawanym przezeń w latach 1849-1859 magazynie „Household Words”.

Dekadę po powieściowym debiucie siostr Brontë karierę pisarską rozpoczyna Mary Ann Evans, poczytna autorka pisząca pod męskim pseudonimem George Eliot. Jej książka *Scenes Of a Clerical Life* (1858) zyskuje uznanie m.in. Dickensa. Zarówno pierwsza, jak i późniejsze powieści *Adam Bede* (1859), *Młyn nad Flossą* (*Mill on The Floss* 1860), *Silas Marner* (1861), *Felix Holt* (1866), *Middlemarch* (1871-1872), *The Legend of Jubal* (1874) oraz *Daniel Deronda* (1876), utwierdzają pozycję Eliot jako cenionej autorki powieści w drugiej połowie XIX-nastego wieku. W tym samym czasie tworzy m.in. Charlotte Mary Yonge, której pierwszym literackim sukcesem była powieść *The Heir of Redclyffe* (1853). Autorka m.in. *The Daisy Chain* (1856), *The Young Stepmother* (1861), *The Carbonels* (1896) była chętnie czytana w epoce, jednak obecnie nie jest ceniona przez współczesnych czytelników.

Ostatnią fazę p.w. najlepiej reprezentuje twórczość Thomasa Hardy'ego. W pierwszych utworach pisarza z hrabstwa Dorset - *Pod drzewem, pod zielonym* (*Under the Greenwood Tree* 1872) oraz *Z dala od zgietku* (*Far from the Madding Crowd* 1874) brak przepelniającego późniejsze powieści Hardy'ego tragizmu i krytycyzmu wobec epoki wiktoriańskiej. Zasłynął za sprawą takich utworów, jak *Powrót na wrzosowisko* (*The Return of the Native*, 1878) oraz *Burmistrz Casterbridge* (*The Mayor of Casterbrod*, 1886), a zwłaszcza

dwóch ostatnich powieści - *Tessa d'Urberville* (*Tess d'Urbilles*, 1891) i *Juda nieznan* (*Jude the Obscure*, 1895). Rejestratorem negatywnych cech epoki był także Samuel Butler, autor m.in. krytycznej wobec zinstytucjonalizowanej religii powieści *The Way of All Flesh* (wydanej po śmierci autora w roku 1903).

Osobnym zjawiskiem jest w epoce wiktoriańskiej twórczość Charlesa Kingsley'a, kaznodziei i pisarza społecznego, autora m.in. *Altona Locké'a* (1849), powieści utrzymane w duchu chrześcijańskiego socjalizmu (*Christian Socialism*) oraz powieści historycznych, m.in. *Hypatia* (1853), *Hereward the Wake* (1866) czy *Westward Ho!* (1885). Powieściopisarzem był również jego brat Henry Kingsley, autor *Geoffreya Hamlyna* (1859) czy *The Hillyars and the Burtons* (1865).

W epoce popularnością cieszą się także powieści nawiązujące do poetyki gotyckiej, np. dzieła Thomasa Love Peacocka, który w takich utworach, jak *Maid Marian* (1822), *Crotchet Castle* (1831) czy *Gryll Grange* (1861) parodiuje styl oświeceniowych i romantycznych gotycyzmów. Autorem popularnych powieści i opowiadań grozy jest irlandzki pisarz i dziennikarz Joseph Sheridan Le Fanu, autor tomów *Dom przy cmentarzu* (*House by the Churchyard*, 1863) i *Stryj Silas* (*Uncle Silas* 1864). Le Fanu zyskał sławę jako autor słynnego opowiadania wampirycznego *Carmilla* z 1872 roku, w którym przelamał tabu kobiecej seksualności oraz miłości lesbijskiej.

W drugiej poł. XIX-nastego wieku olbrzymią popularność zdobywa William Wilkie Collins, autor pierwszych powieści detektywistycznych, jak choćby gotycystycznej powieści kryminalnej *Woman in White* (1860) oraz *Moonstone* (1868). Znany po dziś dzień następcą i kontynuatorem stworzonego przez Collinsa gatunku jest Szkot Arthur Conan Doyle, twórca postaci Sherlocka Holmesa, detektywa, który po raz pierwszy pojawił się wydanej

w 1887 roku powieści *Studium w szkartacie* (*Study in Sacret*) i powrócił w powieściach *Znak czterech* (*The Sign of Four*, 1890), *Pies Baskerville'ów* (*The Hound of the Baskervilles*, 1902, wyd. pol. 1903) oraz *Dolina trwogi* (*The Valley of Fear*, 1915). Innym znanym szkockim pisarzem tego nurtu jest Robert Louis Stevenson, powieściopisarz i dziennikarz, autor słynnego opowiadania *Doktor Jekyll i pan Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), którego sobowtórów bohater jest uznawany za symbol dwoiści epoki wiktoriańskiej. Popularność zdobyły także przygodowe i sensacyjne powieści Stevensona np. powieść dla dzieci *Wyspa Skarbów* (*Treasure Island*, 1883) oraz *Porwany za młodu* (*Kidnapped*, 1886).

Na przełomie epoki wiktoriańskiej i XX wieku tworzy Henry James, Amerykanin, który umiera w roku 1916 jako obywatel Wielkiej Brytanii (kilka tygodni przed śmiercią przyjął obywatelstwo brytyjskie). James, autor mini-powieści, takich jak np. *Daisy Miller* (1878), *Europejczycy* (*The Europeans*, 1878), *Portret damy* (*The Portrait of a Lady*, 1881), *Księżna Casamassima* (*The Princess Casamassima*, 1886), *The Tragic Muse* (1890), *What Maisie Knew* (1897), *W kleszczach lęku* (*The Turn of the Screw*, 1898), *In the Cage* (1898), *The Awkward Age* (1899) czy *English Hours* (1905), pokazuje wiktorianizm jako doświadczenie międzynarodowe (a nawet międzykontynentalne).

Powieść wiktoriańska jest tworzona w licznych odmianach, spośród których najważniejsze to:

- powieści obyczajowo-społeczne: p.w. obyczajowo-społeczne to utwory najczęściej i najchętniej wybierane przez mieszczkańskich czytelników, skwapliwie sięgających po książki ukazujące znaną rzeczywistość społeczną i polityczną oraz codzienne życie. Najpopularniejszą konwencją pisarską w tego rodzaju utworach staje się realizm, a najważniejszymi tematami - relacje rodzinne i problemy społeczne.

czne. Z realizmem często wiąże się panoramiczny ogłąd powieściowej rzeczywistości. Za mistrza tego rodzaju powieści poddani Wiktorii uznają Charlesa Dickensa. W obrębie tej nadrzędnej kategorii badacze wyróżniają m.in.:

- powieści regionalne i prowincjonalne: Za twórczynię powieści regionalnej uznaje się irlandzką pisarkę Marię Edgeworth, której śladem idzie w swoich powieściach historycznych Walter Scott. Ta odmiana gatunku skupia się na opisie kultury regionów, odmiennej od ogólnej. Perspektywa wyodrębniania różnic sprawia, że powieść regionalna jest tworzona głównie przez Walijszczyków, Irlandczyków i Szkotów. Pewne rysy powieści regionalnych mają utwory sióstr Brontë. Powieść prowincjonalna rozgrywa się we wsi lub w małym miasteczku, a jej zadaniem jest jak najdokładniejsze oddanie doświadczenia życia na prowincji. Nazwa pochodzi od podtytułu powieści George Eliot *Miasteczko Middlemarch „Studium życia prowincjonalnego”*. Do tej odmiany powieści zaliczyć można np. *Panie z Cranford* Elizabeth Gaskell i praktycznie wszystkie powieści z *Wesseksu* Thomasa Hardy'ego, np.: *Under the Greenwood Tree*, *The Mayor of Casterbridge*, *Far from the Madding Crowd*, *Tessa d'Urberville* czy *Juda nieznaną*.

- powieści przemysłowe: O powieści przemysłowej wspomina Ilona Dobosiewicz w artykule *Wiktoriańskie miasto przemysłowe i jego mieszkańcy w powieści Elizabeth Gaskell „North and South”*, używając pojęcia za Herbertem Sussmanem. Powieść industrialna koncentruje się na dwóch typach postaci - fabrykantach oraz robotnikach i ich wzajemnych, często konfliktowych relacjach. Pojawia się w niej motyw podróży ze wsi do miast, eksponuje wówczas kwestię zetknięcia się dwóch, obcych światów. Precyzyjnie opisuje modernizujące się miasto. Najsilniejszą reprezentacją powieści przemysłowej w epoce wiktoriańskiej jest *North and South* Elizabeth Gaskell; także - *Mary*

Barton Gaskell, *Ciężkie czasy* Dickensa czy *Shirley* Charlotte Brontë.

- powieści o guwernantkach: *Governess novel* są pisane głównie przez kobiety, często mające za sobą doświadczenie pracy w charakterze guwernantki. Jako opowieści o pracujących kobietach, dotykają zagadnień związanych z emancypacją zawodową i społeczną. Przykładami tego rodzaju powieści są *Bread upon the Waters: A Governess's Life* (1852) Dinah Mulock Craik, *Stories of the Governess* (1852) Anny Marii Hall czy *The Little Governess* (1900) Irene Clifton. Najsilniejszą reprezentacją artystyczną wiktoriańskiej guwernantki jest tytułowa bohaterka powieści Charlotte Brontë *Dziwne losy Jane Eyre*.

- powieści inicjacyjne: Ta odmiana powieści, według Iwony Levittoux, nie jest w powieści brytyjskiej tak popularna, jak choćby w literaturze francuskiej czy niemieckiej. Spośród powieści wiktoriańskiej Levittoux wymienia zaledwie dwa tytuły - *Dawida Copperfielda* i *Wielkie nadzieje* Dickensa. Ale kwestia wewnętrznego dozrzenia bohatera, kształtowania się jego osobowości, budowania systemu wartości i odnajdywania miejsca w społeczeństwie (np. budowania relacji rodzinnych i przyjacielskich), odgrywa także kluczową rolę w powieściach Charlotte Brontë - np. *Jane Eyre* i *Villette*; czy Elizabeth Gaskell (*North and South*). Za klasyczną powieść inicjacyjną można uznać *Stalky'ego i spółkę* Kiplinga

- wiktoriańskie powieści gotyckie: W p.w. gotyckiej zostaje symbolicznie ukazany dualizm kulturowy epoki. W tych utworach wiktoriańska podwójność (podział na jawne i ukryte, jasne i ciemne, oficjalne i nieoficjalne, duchowe i cielesne itp.) zostaje oddana za pomocą figur konwencji fantastycznej - sobowtóra i wampira. Dwoistość symbolizują takie postaci, jak Dorian Gray (bohater powieści Oskara Wilde'a *Portret Doriany Graya*), Heathcliff (bohater powieści Emily Brontë

Wichrowe wzgórza), Doktor Jeckyll alias Pan Hyde Stevensona czy tytułowy wampir w powieści *Dracula* Brama Stokera. W wiktoriańskich gotycyzmach następuje rozwiniecie koncepcji podzielonej, rozerwanej świadomości opisywanej przez twórców XVIII-wiecznej powieści gotyckiej. Istotne doświadczenie wiktoriańskich gotycyzmów to strach człowieka przed samym sobą. P.w. gotycka jest tworzona w dwóch podstawowych odmianach - pierwszą stanowi kontynuacja konwencji XVIII-wiecznego romansu grozy, drugą zaś powieść okultystyczna. Najważniejsi jej twórcy to William Harrisom Ainsworth (*Rookwood* (1843), *The Tower of London* (1840), *The Miser's Daughter* (1842) oraz Edward Bulwer-Lytton, który ostro występuje przeciwko realizmowi (przede wszystkim w książce *England and the English*, 1833). Powieści obu twórców rozwijają, antycypowaną w oświeceniowej powieści gotyckiej, zasadę współczucia dla gotyckiego łotra. Przykładowe realizacje powieści okultystycznej to *Auriol, or the Elixir of Life* (1844-45) Ainswortha oraz *The Last Days of Pompeii*, 1834) *Zanoni* (1842), *The Hounded and the Haunters* (1858) Bulwer-Lyttona. W konwencji wiktoriańskiej powieści gotyckiej tworzą siostry Brontë - Charlotte (*Jane Eyre*) i Emily (*Wichrowe wzgórza*), a także Bram Stoker jako autor *Draculi* (1897).

- powieści historyczne: W epoce wiktoriańskiej wciąż chętnie czytane są powieści Waltera Scotta, kodyfikatora tej odmiany powieści na gruncie literatury brytyjskiej. Ale wiktorianie uprawiają także powieść historyczną daleką od walterskotyzmu, skupioną na analizie struktury społecznej i występujących w społeczeństwie konfliktów. Choć popularność tego rodzaju utworów jest wówczas nieporównywalna z sukcesami powieści obyczajowo-społecznej, to po ten gatunek sięgają najwięksi spośród wiktorian - Dickens jako autor *Barnaby Rudge'a* i *Opo-*

wieści o dwóch miastach; oraz Thackeray piszący *Dzieje Henryka Ejsmonda*, *The Virginians* (1857-1859), *Denisa Duvala* (1864) czy powieść *Rebecca and Rowena* (1850). Powieści historyczne pisze m.in. Edward Bulwer-Lytton (*Ostatnie dni Pompei* (1834), Charles Knigsley (np. *Hypatia* (1853) czy *Westward Ho!* (1885) oraz Arthur Conan Doyle (np. *Micah Clarke* (1888), *Biata Kompania* (*The White Company*, 1890) czy *Przygody brygadiera Gerarda* (*The Exploits of Brigadier Gerard*, 1896).

- powieści detektywistyczne: Gatunek stworzony w epoce wraz z powstaniem technik śledczych i zawodu detektywa. Pierwszym autorem powieści detektywistycznych jest William Wilkie Collins (*Woman in White* (1860), *Moonstone* (1868). Największą sławę zdobywa Arthur Conan Doyle cyklem książek o Sherlocku Holmesie (*Studium w szkartacie* (1887), *Znak czterech* (1890) czy *Pies Baskerville'ów* (1902).

- powieści dla dzieci i młodzieży: Niebywały rozwój powieści w XIX-wiecznej Wielkiej Brytanii obejmuje także utwory przeznaczone dla dzieci i młodzieży. Czynnikiem zwiększającym możliwość obcowania z literaturą dzieci z różnych warstw społecznych są uchwalane przez parlament ustawy mające na celu polepszenie losu dzieci, z których największą rolę odegrała wprowadzona w roku 1879 *Elementary Education Act* - głosząca obowiązkową edukację dzieci przed 13 rokiem życia. Upowszechnianie edukacji, przynajmniej w podstawowym zakresie, prowadzi do wzrostu czytelnictwa również wśród dzieci, które stają się odbiorcami kultury. Dla nich przeznaczona jest np. *A Child's History of England* Charlesa Dickensa (1851-1853). Dla dzieci piszą np. Anna Sewell (*Black Beauty*, 1877), czy Szkot George McDonald (*Princes and the Goblin*, 1872). Najbardziej znane powieści dziecięce tego czasu to *Alicja w Krainie Czarów* (1865) oraz *Alicja po drugiej stronie*

lustra (1871) Lewisa Carrolla, a także napisany już po śmierci królowej Wiktorii *Piotruś Pan* (1904) szkockiego pisarza Jamesa Matthewa Barri'ego. Najpopularniejszą aglojęzyczną pisarką tworzącą dla dzieci jest urodzona w Wielkiej Brytanii Frances Hodgson Burnett, autorka takich bestsellerów literatury dziecięcej, jak *Maty lord* (*Little Lord Fauntleroy* 1886), *Mata księżniczka* (*Sara Crewe* 1888) czy *Tajemniczy ogród* (*The Secret Garden* 1909). W ostatnich latach epoki wiktoriańskiej dużą popularnością cieszyły się powieści Rudyarda Kiplinga (autora m.in. *Księgi dżungli* (1894), *Takich sobie bajeczek* (1902), *Puka z Pukowej Górki* (1906) oraz *Kim* (1901), brytyjskiego pisarza noblisty urodzonego w Indiach. Wiele popularnych powieści wiktoriańskich jest dziś zaliczanych do klasyki literatury dziecięcej i młodzieżowej, np. powieści Charlesa Dickensa (*Opowieść Wigilijna*, *Dawid Copperfield*, *Oliver Twist* czy *Nicholas Nickelby*) czy Roberta Louisa Stevensona *Wyspa Skarbów* (1883), która w latach 1881-1882 ukazywała się w przeznaczonym dla młodych czytelników czasopiśmie „Young Folks” oraz *Porwany za młodu* (1886).

- powieści *science-fiction*: W ostatniej dekadzie epoki wiktoriańskiej, w latach intensywnego rozwoju nauki, debiutuje powieściopisarz będący twórcą gatunku *science-fiction*, Herbert George Wells. Powieści jego autorstwa, takie jak *Wehikul czasu* (*The Time Machine* 1895), *Cudowny gość* (*The Wonderful Visit* 1895), *Wyspa doktora Moreau* (*The Island of Dr Moreau* 1896), *Niewidzialny człowiek* (*The Invisible Man* 1897), *Wojna światów* (*The War of the Worlds* 1898) czy *Pierwsi ludzie na księżycu* (*The First Men In The Moon* 1901), weszły do klasyki fantastyki naukowej.

- powieści *fantasy*: Jak wskazuje autor monografii powieści *fantasy* Grzegorz Trębicki, korzenie powieści *fantasy* tkwią w epoce wiktoriańskiej. Za pierwszego twórcę tego gatunku uznaje się Williama Morrisa, autora wydanej w roku 1896 po-

wieści *The Well At the World's End*, której fabuła rozgrywa się w całkowicie fikcyjnym, wykreowanym przez autora świecie.

Powstała na gruncie p.w. i doświadczenia epoki konwencja wiktoriańska funkcjonuje jako kategoria genologiczna multimedialnie i ma niezliczone realizacje we współczesnych tekstach literatury i kultury. Obecnie powstają zarówno nawiązania i kontynuacje znanych p.w. - np. powieść Jean Rhys *Szerokie morze Sargassowe* (1966) nawiązująca do *Jane Eyre*, jak również powieści, których fabuła rozgrywa się w epoce wiktoriańskiej, np. *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa z 1968 roku, *Szkartatny płatek i biały* (2002) Michela Fabera czy *Złotziejka* (2002) Sarah Waters. Popularność p.w. poświadczają także niezliczone kinowe, telewizyjne czy teatralne adaptacje utworów Dickensa, Thackeraya czy sióstr Brontë.

Osobnym zjawiskiem w kulturze jest neowiktorianizm, dotyczący zarówno adaptowania wiktoriańskiej klasyki do współczesnych tekstów kultury (np. film, serial, komiks, gra video), jak wykorzystywania i łączenia pewnych zjawisk identyfikowanych z kulturą wiktoriańską z konwencjami takimi, jak np. *fantasy* (choćby w cyklu *fantasy Świat Dysku* Terry'ego Pratchetta. Np. *Wiedźmikotaj* Pratchetta wykorzystuje konwencję powieści o guvernantce, a w świecie przedstawionym utworu pojawia się m.in. wiktoriański klub dla dżentelmenów) i *steampunk* (np. seria komiksów Alana Moore'a pod wspólnym tytułem *Liga Niezwykłych Dżentelmenów*). Pojawiają się tam znani bohaterowie p.w., np. Wilhelmina Murray, bohaterka *Dra-culi*, tytułowi bohaterowie opowiadania R. L. Stevensona *Dr. Henry Jekyll i Mr Hyde* czy *Niewidzialny człowiek*, bohater powieści Wellsa pod tym samym tytułem). Zjawisko neowiktorianizmu obejmuje także niektóre współczesne ruchy subkulturowe, modę i styl życia.

Bibliografia:

- Wybrane źródła anglojęzyczne: M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Holt, Rinehart and Winston, Chicago and Philadelphia 1988.; Walter Allen, *The English Novel: A Short Critical History*, Dutton, New York, 1954.; Richard D Altick, *Victorian People and Ideas*, W. W. Norton, New York 1973.; Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York and Oxford 1991.; Patricia Beer, *Reader, I Married Him. A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotteá Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot*, Macmillan, London 1980; *Cambridge Companion to the Victorian Culture*, red. Francis O'Gorman, Cambridge University Press, Cambridge 2010; *Cambridge Companion to the Victorian Novel*, ed. Deidre David, Cambridge University Press, Cambridge 2006; J. A. Cuddon, *Victorian period*, [w:] *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin, London 1999, s. 1028.; J. A. Cuddon, *Novel*, [w:] *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin, London 1999, s. 604-607; B. Dennis, *The Victoria Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; J. Don Vann, *Victorian Novels in Serial*, Modern Language Association, New York 1985.; Peter K. Garrett, *The Victorian Multiplot Novel: Studies in Dialogical Form*, Yale University Press, New Haven 1980.; S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary and Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 2000; Robin Gilmour, *The Novel in the Victorian Age: A Modern Introduction*, Edward Arnold, Londyn 1986.; W. E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, Londyn 1970.; Mark Llewellyn, *Neo-Victorianism: On the Ethics and Aesthetics of Appropriation*, [w] *Literature Interpretation Theory*, vol. 20, Routledge, 2009, s. 27-44; Sean Purchase, *Key Concepts in Victorian Culture*, Palgrave Macmillan, Hampshire and New York 2006; Reginald C. Terry, *Victorian Popular Fiction 1860-1880*, Macmillan, London 1983.; *The Development of the Novel*, vol. II: *The Nineteenth-Century Novel. The English Novel: Scott to James*, red. E. McNees, Helm Information Ltd, Mountfield 2006.; Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Fortie*, Clarendon, Oxford 1971. *Victorian Britain: An Encyclopedia*, red. Sally Mitchell, Garland, New York 1988.; *Victorian novel; modern essays in criticism*, red. I. Watt, Oxford University Press, London, New York, 1971.; Michael Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period 1830-1890*, Longman, London-New York, 1985.; Michael Wheeler, *Haven, Hell and the Victorians*, CUP, Cambridge 1990.; Raymond Williams, *The English Novel: From Dickens to Lawrence*, Chatto and Windus, Londyn, 1970. Wybrane monografie anglojęzyczne poświęcone twórczości konkretnych autorów: *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, red. Dale Kramer, Cambridge University Press, Cambridge 1999.; *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, red. John O. Jordan, Cambridge University Press, Cambridge 2001.; *The Cambridge Companion to George Eliot*, red. George Levine, Cambridge University Press, Cambridge 2001.; *The Cambridge Companion to Brontës*, red. Heather. Glen, Cambridge University Press, Cambridge 2003.; *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*, red. Jenny Bourne Taylor, Cambridge University Press, Cambridge 2006.; *The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell*, red. Jill L. Matus, Cambridge University Press, Cambridge 2007. Zob. też: Arlene M. Jackson, *Illustration and the Novels of Thomas Hardy*, Macmillan, London 1981.; Robert L Patten, *Charles Dickens and His Publishers*, Clarendon, Oxford 1978.; Nicolas Bentley, Michael Slater, Nina Burgis, *The Dickens Index*, Oxford University Press, Oxford and New York 1990.

Wybrane źródła polskojęzyczne: Podręczniki i opracowania ogólne: G. Sampson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967.; P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.; H. Zbierski, *Historia literatury angielskiej*, Oficyna Wydawnicza Atena, Poznań 2004; W. Lipoński, *Dzieje kultury brytyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006. Opracowania szczegółowe: I. Dobosiewicz, *Wiktorianańskie miasto przemysłowe i jego mieszkańcy w powieści Elizabeth Gaskell „North and South, [w:] Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2005, s. 221-230; I. Dobrzycka, *Dickens*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972.; A. M. Rusztowski, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977; J. Jędrzejewski, [Wstęp do:] T. Hardy, *Tessa d'Urberville*, przeł. R. Czekañska-Heymanowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006, s. V-LXXIII, A. Szala, [Wstęp do:] G. Eliot, *Młyn nad Flossą*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław 1991; B. Bałutowa, [wstęp do:] E. Brontë, *Wichrowe wzgórza*, przeł. J. Sujkowska, Wrocław 1990.; A. Przedpelska-Trzeciakowa, *Na plebanii w Haworth: dzieje rodziny Brontë*, Prószyński & Ska, Warszawa 1998.; E. Kraskowska, *Siostry Brontë*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006. Wybrane przekłady: G. Bataille, *Literatura a zło*, Oficyna Literacka Kraków 1992.; Heidegger, *Kundera, Dickens*, tł. M. Kwiek *Między pragmatyzmem a postmodernizmem: wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, red. A. Szahaj, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995.; V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000.; W. Woolf, *Pochyta wieża. Eseje literackie*, przeł. A. Ambros, Warszawa 1977.

Magdalena Drabikowska

SYLWETKA zwana także portretem, choć to określenie należałoby odnosić tylko do jej najbardziej skomplikowanych form. W prasoznawstwie jest gatunkiem prezentującym osobę niemal zawsze w związku z jakimś ważnym wydarzeniem w jej życiu (nominacja na stanowisko, otrzymanie nagrody, rocznica urodzin, śmierć itp.). Fakt ten ma najczęściej znaczenie społeczne, wynikające z obowiązku informowania przez media o zdarzeniach mających istotny wpływ na życie publiczne (relacje władza - obywatel, przestrzeganie prawa, rozwój kultury i nauki itp.), niekiedy jest tylko okazją do przypomnienia i podkreślenia zasług osoby. Informacja o okolicznościach publikacji pojawia się najczęściej na początku tekstu.

W s. zawarte są informacje, za pomocą których zazwyczaj charakteryzuje się ludzi: wygląd zewnętrzny, etapy edukacji, działalność zawodowa, społeczna lub artystyczna; niekiedy pojawiają się także: charakterystyka osobowości i informacje z życia prywatnego. Dobór tych elementów oraz ich szczegółowość zależą od celu publikacji i mogą stanowić podstawę do wyróżnienia typów s. Wymowa faktów oraz oceny są zazwyczaj pozytywne, a zdarzenia mogące świadczyć negatywnie o bohaterze sylwetki są marginalizowane.

Gatunek ten wykazuje wiele związków z innymi formami wypowiedzi, głównie użytkowymi i dziennikarskimi. Pokrewieństwo z biografiami, szczególnie odmianą zbeletryzowaną, ograniczone jest wymogiem autentyzmu s., która musi być oparta na faktach, a zawarte w niej interpretacje i wartościowanie powinny mieć wyraźnie określone źródło. Ze względu na dostęp do informacji oraz cel publikacji autorem sylwetki zamieszczanej w prasie nie musi być dziennikarz.

Ogólny podział obejmuje dwie główne grupy s.: poświęcone osobom żyjącym oraz zmarłym. W obu pojawiają się nawiązania do tych samych gatunków (np. notatka, artykuł informacyjny) lub odmiennych (wywiad z osobą żyjącą).

S. osób żyjących - występują najczęściej i adaptują różnorodne formy wypowiedzi, często oryginalnie je przekształcając, co powoduje trudności w opisie genologicznym. Najbardziej typowe odmiany to: s. anons - krótki tekst prasowy powiadamiający i zachęcający do przeczytania większego tekstu (np. fragmentu prozy, wywiadu), któremu towarzyszy. W informacji o autorze wykorzystuje się szczególnie biograficzne, które mają znaczenie dla reklamowanej publikacji; s. biogram - bliska wzmiance i życiorysowi, często publikowana w zbiorach jako stała rubryka prasowa. Schematycznie i raczej oficjalnym językiem informuje o wydarzeniu z życia osoby oraz podaje kilka szczegółów biograficznych, wśród których dominują fakty uzasadniające powód publikacji. Nie wielkie objętościowo s. mogą nawiązywać budową do notatki lub wiadomości prasowej. Obok standardowej treści pojawiają się w nich wypowiedzi przedstawianej postaci oraz innych osób, cytaty dokumentów, wartościujące opinie. Fragmenty informacyjne przeplatają się z komentarzami. Język tych s. może być swobodniejszy, niekiedy zawiera wskaźniki nieoficjalności i sympatii autora wobec bohatera. Za szczególną odmianę s. osoby żyjącej można uznać wywiad-portret. Jej celem jest dokładne, choć nie zawsze wszechstronne przedstawienie postaci. Pytania, niekiedy bardzo szczegółowe i sięgające głęboko w przeszłość, dotyczą życia zawodowego i prywatnego bohatera, ale ich proporcje zależą od intencji dziennikarza. Jeśli zamierza on ukazać tylko jedno oblicze rozmówcy, zwykle wciela się w odpowiednią rolę, np. miłośnika twórczości, znawcy tematu; może także prowadzić spór i prezentować swoje racje w odniesieniu do różnych tematów, tak by wyeksponować sposób myślenia, powody działania oraz system wartości bohatera sylwetki. Nowe wątki nie muszą pojawiać się w porządku chronologicznym, ale powinny podkreślać wyjątkowość losów i niebanalność portre-

towanej osoby. Mniej wartościowa i bardzo schematyczna jest nawiązująca do wywiadu s. kwestionariusz - publikowana cyklicznie, pełni funkcję rozrywkową. Na te same pytania odpowiadają kolejne osoby, a przyjemność lektury zależy od jakości i oryginalności odpowiedzi. Najbardziej skomplikowaną odmianą jest s. nawiązująca kształtem do różnych typów artykułu publicystycznego. Jej najwyraźniejszą gatunkowo postacią jest obszerny, często wielowątkowy tekst, w którym ocenia się osobę z różnych punktów widzenia, waży racje i wyjaśnia wątpliwości, nie rezygnując jednak z subiektywnej oceny. Poszczególne fakty składają się na mozaikowy portret (stąd inne określenie: s. -portret) - ich dobór i układ ujawniają stosunek autora do bohatera. Publikację otwiera zazwyczaj nawiązanie do faktu lub poglądu uzasadniającego zainteresowanie wybraną osobą. Pobudza to ciekawość czytelnika, szczególnie gdy pominięte zostanie imię i nazwisko bohatera. Prezentując osobę, autor przytacza wypowiedzi na jej temat, sięga po różnego rodzaju dokumenty, cytuje słowa bohatera pochodzące z wystąpień, książek, listów, wywiadów itp., co powoduje wielostylowość i niejednorodność gatunkową (nawiązania do reportażu, wywiadu, biogramu, sprawozdania, anegdoty, listu itp.). Ekspresywność i obrazowość mogą zbliżać tę odmianę s. do swobodnej gawędziarskiej opowieści, zwykle osnutej na osobistych kontaktach autora z osobą portretowaną. Podobnie jak w przypadku s. wywiadu, powinna być widoczna więź łącząca autora z bohaterem. Może się ona zmieniać w kolejnych częściach tekstu, a nawet pozostawić czytającego bez ostatecznego rozstrzygnięcia, jakie uczucia w dziennikarzu budzi przedstawiana osoba. Ważne jest, by dało się zauważyć niepowtarzalność człowieka oraz by treść portretu wzbudziła potrzebę refleksji.

S. osób zmarłych - najczęściej pisane przez dziennikarzy, którzy znali zmarłą

osobę lub specjalnie poproszonych o to autorów spoza redakcji. Dwa podstawowe typy wyróżnia się ze względu na moment publikacji. S. pożegnanie – tekst zamieszczany w prasie wkrótce po śmierci danej osoby, łączący informację o zgonie z niepełną charakterystyką postaci. Zbliżony kształtem do wzmianki, notatki lub wiadomości prasowej odznacza się faktograficznością, konwencjonalnością oraz stylistyczną oficjalnością. Celem jest okazanie szacunku i podkreślenie zasług zmarłego. S. – wspomnienie – zazwyczaj obszerniejszy tekst publikowany z okazji rocznicy (niemal zawsze okrągłej) związanej z osobą zmarłą (np. urodzin, śmierci, pracy zawodowej, otrzymania ważnej nagrody, debiutu artystycznego itp.). Utrwała dobrą pamięć o niej, często ujawnia lub przypomina nieznanie szerzej szczegóły z jej życia. Z tego względu autor częściej niż smutek okazuje zadowolenie i dumę, że miał okazję znać tak wyjątkową osobę. Upływ czasu pozwala mu również na wzbogacenie wspomnienia o wątki anegdotyczne lub budzące wątpliwości co do jednoznacznie pozytywnego wizerunku postaci. W tej odmianie s. dominuje osobista perspektywa widzenia, pojawiają się informacje z życia prywatnego, fakty częściowo zniekształcone przez zawodną pamięć. Wyjątkowość s. – wspomnienia jako tekstu prasowego polega także na tym, że niekiedy zarówno jej bohaterem, jak i autorem jest osoba prywatna. Tekst ma wówczas za zadanie utrwalić nie tylko pamięć, ale również wydarzenia, które działalności osoby zmarłej nadają wymiar publiczny.

Bibliografia:

J. Kolbuszewski, *Z głębokim żalem... O współczesnej nekrologii*, Wrocław 1997; M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004; *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006; M. Worsowicz, *Sylwetka-wspomnienie, czyli między tradycją a nowoczesnością tekstu dziennikarskiego*, [w:] *Wypowiedź dzien-*

nikarska. *Teoria i praktyka*, red. B. Bogolewska, A. Kudra, Łódź 2008.

Monika Worsowicz

WYWIAD (ang. *interview*, fr. *interview*, niem. *Interview*, ros. *интервью*) – gatunek medialny przyjmujący charakterystyczną postać szeregu pytań i odpowiedzi, będącego efektem rozmowy (rozmów) co najmniej dwóch osób, przeprowadzanej na żywo albo opracowanej na potrzeby późniejszej emisji lub publikacji. Jego ogólnym celem jest kształtowanie opinii odbiorców, poprzez zjednywanie ich dla poglądów głoszonych przez odpowiadającego na pytania, wyjaśnianie wątpliwości, prezentowanie tła przywoływanych zdarzeń, zaspokajanie ciekawości odbiorcy. Celami szczegółowymi (niewykluczającymi się wzajemnie) mogą być: pozyskanie informacji, diagnoza problemu i sportretowanie człowieka. Dla zachowania spójności w. oraz głębszego rozwinięcia tematu wybrany cel powinien być traktowany przez pytającego jako nadrzędny; decyduje to o bardziej informacyjnym lub bardziej publicystycznym charakterze w.

W. przeprowadzany jest przede wszystkim z myślą o odbiorcy, co wymaga od pytającego (najczęściej dziennikarza) wcielania się w różne role, tak by możliwie najlepiej zaspokoić oczekiwania odbiorców i osiągnąć cel rozmowy. Może być to np. rola: ucznia (rozmówca przybliży i objaśnią zagadnienie, dziennikarz zadaje „nawne” pytania), petenta (jest pouczany przez rozmówcę, który demonstruje swoją wyższość), lustra (dziennikarz jedynie podsuwa wygodne pytania i pozwala rozmówcy „błyszcząć”), wielbiciela (wywiad jest entuzjastyczną reklamą poglądów i osoby rozmówcy), prokuratora (rozmówca jest przesłuchiwany, atakowany niewygodnymi pytaniami i zmuszany do obrony przed krytyką), eksperta (rozmowa toczy

się między dwoma specjalistami, którzy wdają się w polemiki, argumentują), partnera (dziennikarz współpracuje z rozmówcą, razem starają się dojść do porozumienia, wspólnych wniosków, znaleźć wyjaśnienie problemu). W w. dziennikarz może występować konsekwentnie w jednej z ról lub zmieniać je, nadając rozmowie większą dynamikę. Interakcja między rozmówcami decyduje również o zróżnicowanym kształcie językowym w., w którym mogą pojawić się np. wyznaczniki oficjalności, potoczności i indywidualności stylowej, szablonowość, oryginalne obrazowanie. Właściwie dobrane środki retoryczne i stylistyczne budują wrażenie bezpośredniości przekazu i współuczestnictwa odbiorcy.

Relacje między rozmówcami znajdują swój wyraz również w formach adresatycznych, jakich używają pytający i odpowiadający. Możliwe jest stosowanie zarówno zwrotów oficjalnych z konwencjonalną tytułaturą, jak i form ujawniających prywatny charakter kontaktu. Pojawia się także transpozycja form osobowych („on” jako „ty”), która w zależności od obowiązującej w danym przypadku konwencji może podkreślać patos lub żartobliwy dystans wobec omawianego zagadnienia. Konwencja w. przewiduje również obecność formuł grzecznościowych – w większej liczbie występują one najczęściej na początku rozmowy, stanowią również tradycyjną klamrę zamykającą. W. audialny i audiowizualny, poza treścią rozmowy, prezentuje również jej okoliczności i zachowanie się rozmówców; w w. prasowym służy temu zamieszczanie didaskaliów (wstęp, uwagi w nawiasach) i fotografie.

Pytania w w. mają formułę zróżnicowaną, wzmacniającą wrażenie spontaniczności rozmowy; do najczęściej stosowanych należą: otwarte, zamknięte, ukierunkowane, sugerujące, podsumowujące, osobiste i hipotetyczne. Niekiedy stosuje się także wypowiedzi bardzo krótkie, z intencją pytającą, pełniące przede wszystkim

funkcję fatyczną. Szczególną postacią w. jest w.-rzeka – publikowany w postaci książkowej zapis rozmów z ważną osobistością życia publicznego, którego celem jest możliwie głęboka analiza zdarzeń, w których bohater w. brał udział, ukazanie jego motywacji, przeżyć i przemian, które w nim zaszły. Tak ukierunkowany w.-rzeka jest jednocześnie portretem prezentującym w różnych proporcjach życie zawodowe i prywatne bohatera, oraz dokumentalnym zapisem wydarzeń z przeszłości, odtwarzanych i interpretowanych z perspektywy czasu.

W prasie pojawiają się niekiedy formy bliskie w.: kwestionariusz i zapisy rozmów na czacie z zaproszonym gościem. Mimo zachowania konwencji rozmowy oraz ich zredagowania przed publikacją, nie można uznać ich za realizację tego gatunku. Pokrewnymi do w. formami wypowiedzi dziennikarskiej są: dyskusja, debata, sonda i ankieta. Nazwa w. stosowana jest również jako określenie metody zbierania informacji do przyszłej publikacji.

Bibliografia:

- S. Adams, W. Hicks, *Wywiad dziennikarski*, Kraków 2007; Z. Bauer, *Wywiad prasowy. Typologia i struktura*, Kraków 1988; M. Chyliński, S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, Warszawa 2007; B. Daleszak-Wajdzik, *Rozważania o wywiadzie prasowym*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1974, nr 1; *Dziennikarstwo i świat mediów*. Nowa edycja, red. Z. Bauer, E. Chudziński, wyd. IV uzup., zm. i rozszerz., Kraków 2008; W. Grobel, *Sztuka wywiadu*, Warszawa 2006; M. Kita, *Wywiad prasowy. Język – gatunek – interakcja*, Katowice 1998; M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004; K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006; *Wywiady wszechczasów*, oprac. Ch. Silvester, przeł. M. Słysz, K. Obłucki, Warszawa 2005.