

## M A T E R I A Ł Y

### DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Felieton (fr., ang., niem. *feuilleton*, hiszp. *folletín*). Nazwa tego dziennikarsko-literackiego gatunku pochodzi od francuskiego słowa *feuille* (liść, płatek, kartka) i już z etymologii wnioskować można o charakterystycznych cechach genologicznych tej pogranicznej i hybrydycznej formy wypowiedzi językowej. Obecnej zresztą również w innych środkach przekazu – w formie wypowiedzi ustnej w radiu (cechy felietonowe miała *pogadanka radiowa*, popularna we wczesnych fazach rozwoju radiofonii) – oraz w telewizji i filmie, gdzie warstwa słowna felietonu wzbogaćana jest filmowymi środkami wypowiedzi (kompozycja obrazu, montaż, punkt widzenia kamery etc.) *Felieton* pojawia się też w nowych mediach elektronicznych (m. in. w telewizji i w przekazach internetowych). Do felietonistyki zalicza się też niektóre inne wypowiedzi z udziałem elementów ikonicznych (rysunki A. Młeczki, S. Mrożka, A. Krauzego, A. Raczkowskiego), satyryczne utwory słowno-muzyczne (*felietony śpiewane* W. Młynarskiego), a także wiersze satyryczne, gdy ukazują się cyklicznie pod stałym tytułem w określonym miejscu w numerze i na kolumnie czasopisma. Na podobnej zasadzie do felietonistyki można by zaliczyć, n.p. cotygodniowe wiersze i piosenki satyryczne M. Hemara, nadawane w jego *Kabaretach* radiowych w Rozgłośni Polskiej RWE w latach 1953-1968.

Już w tym wstępnym wyliczeniu widać, jak szeroko używana jest nazwa gatunkowa *felietonu*, jak bardzo odmiennym (również ze względu na tworzywo) przedmiotom genologicznym jest nadawana – i jak trudno, w związku z tym,

skonstruować odpowiadające owej nazwie pojęcie. Trudność ta – i daleko idąca dowolność w stosowaniu określenia *felieton* – towarzyszy zresztą także samym twórcom i wydawcom. Recenzje książkowe Jerzego Stempowskiego, zostały opublikowane, już po śmierci autora, jako *Felietony dla Radia Wolna Europa*, Maria Danilewicz-Zielińska, autorka komentarzy kulturalnych, nazywała swoje teksty *felietonami*, w zapowiedziach radiowych i w prasie zamiennie używa się czasem określeń *felieton*, *gawęda*, *pogadanka*, *komentarz*, *esej*. Czasem decyduje tu samookreślenie autora, czasem decyzja wydawcy lub redaktora czasopisma, bądź audycji radiowej czy telewizyjnej.

Kariera tego gatunku rozpoczęła się u progu XIX wieku, kiedy to w paryskim „Journal de débats” pojawił się, na osobnych kartkach (*feuille*), literacko-rozrywkowy dodatek, przeniesiony następnie (w roku 1803) na dolną część kolumny gazety i drukowany pod typograficzną kreską. *Felietonem* nazywano wszystko, co publikowane było w owej, mniej poważnej z założenia, dolnej części pisma, w tym również powieści odcinkowe – nazywane odtąd roman-*feuilleton*. Ta dwoistość znaczeniowa zachowała się do tej pory w prasie niemieckiej i anglosaskiej, gdzie *felietonem* nazywa się zarówno dział w czasopiśmie, poświęcony różnym sprawom, najczęściej kulturalnym i obyczajowym, jak i teksty, które należałyby nazwać *felietonem* właściwym.

Punktem wyjścia dla wydzielenia w jego ramach rozmaitych odmian gatunkowych może być podział na *felieton literacki* i *publicystyczny* (*dziennikarski*). Używające nazwy genologicznej felietonu



utwory filmowe, telewizyjne, rysunkowe, słowno-muzyczne, posługujące się innymi środkami artystycznego wyrazu i przynależne do innych dziedzin sztuki, tej definicji pojęcia felietonu podlegać nie mogą. Należałoby ich używać z przymiotnikami, dookreślającymi ich ontologiczny charakter: *felieton filmowy, telewizyjny, rysunkowy, etc.*

W *felietonach* literackich w wielu wypadkach zatarciu ulega granica między felietonem a esejem lub recenzją. Decydujące o przynależności gatunkowej stają się wyznaczniki formalne (druk w prasie, cykliczność, stała rubryka w czasopiśmie) oraz w sferze tematycznej nastawienie na sprawy aktualne, akcenty polemiczne. W innych odmianach felieton przybierać może postać reportażu, artykułu publicystycznego, listu, gawędy, różnych typów satyry. ów synkretizm gatunkowy, połączony z subiektywizmem autorskiego punktu widzenia, z ograniczoną spójnością tekstu (dygresyjność, asocjacyjność), bogactwem tematycznym, wielotreściowości i różnorodnością form stylistycznych należą do najważniejszych wyznaczników pojęcia felietonu właściwego.

Za ojczyznę felietonu uważa się Francję, choć już na początku XVIII wieku, w angielskim piśmie „Spectator” (1711-1712, 1714), ukazywały się wypowiedzi prasowe (J. Addison, R. Steele), które - wówczas tak nie nazywane - spełniały kryteria gatunkowe, przypisywane felietonowi. W Polsce publicystyka wzorowana na autorach „Spectatora” ukazywała się na łamach „Monitora” oraz „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”, przybierając postać oświeceniowej publicystyki moralistycznej, wzbogaconej o elementy satyry i fabuły. Świadomość odrębności gatunkowej felietonu, zarówno wśród autorów, jak i czytelników, rozwinęła się w XIX wieku. Istotny wkład w ukształtowanie się i rozwój tego gatunku mieli krytycy francuscy (J. L. Geoffroy, J. Janin - twórcy kanonu felietonu teatralnego), na rozwój felietonu

literackiego w istotny sposób wpłynął Ch. A. Sainte-Beuve. W terenie Polski felietonistyka rozwinęła się w prasie warszawskiej i wileńskiej po 1815 roku, w późniejszych latach również w prasie poznańskiej, krakowskiej i lwowskiej.

Do pierwszych felietonistów - i teoretyków tego gatunku zarazem - należał C. K. Norwid, który w roku 1851. opublikował na łamach poznańskiego „Gońca Polskiego” tekst pt. O *felietonie felieton*, w którym uchwycił istotne cechy tego nowego gatunku piśmiennictwa: „Felieton, tak jak każde inne na polu sztuki postaciowe zjawisko, względną ma swoją prawdę. Poszukiwać w nim prawdy obowiązującej bezpośrednio i prawdy ściśle literalnej, byłoby to poszukiwać nieprawdy w formie felietonu”. Owemu wskazanemu przez Norwida subiektywizmowi autorskiego punktu widzenia („Felieton jest liryzmem politycznym”), towarzyszy brak jednolitych, spójnych reguł gatunkowych, co umożliwia swoiste paszytywanie felietonu na innych dziedzinach piśmiennictwa i sztuki: „To, czym w dziedzinie naturalnego piękna jest na przykład familia tak zwanych roślin pasożytnych, oplatających gałąz i drzewo (...) to jest w politycznej sferze postaci: felieton. W dalszej części Norwid uznaje omawiany gatunek za odpowiednik ornamentacji w rzeźbie, arabski w architekturze, łą i światłocienia w malarstwie, scherza (żartu) w muzyce, chóru w tragedii lub dramacie oraz przemilczenia, „niedośpiewania” lub licencji w liryce. Dostrzega też pokrewieństwo felietonu z ilustracją, która „współcześnie z rozwijaniem się użycia felietonowej literatury zakwitnęła”.

W podobny sposób istotę felietonu - jako „fraszki umysłowej” czy „różnofarbnego motylka literackiego” postrzegał ponad ćwierć wieku później felietonista „Kurierza Poznańskiego” (prawdopodobnie S. E. Koźmian) w cyklu I z *bliska, i z daleka* (1878-1880). Autorom felietonów radził niepodejmowanie tematów „co wy-



magają uczonych wywodów i uwag obszernych”, w sferze treści preferował warstwę anegdotyczną, w zakresie stylu – jasność i zwięzłość. Na pokrewieństwa felietonistyki z liryzmem, podobnie jak Norwid, wskazywał pod koniec XIX stulecia Cz. Jankowski (*Felietonista*, artykuł przedrukowany w jego książce *Na marginesie literatury. Szkice i wrażenia*, 1906), który postawił przed tym gatunkiem wysokie wymagania literackie. Istotą felietonu miał stanowić „niepochwytny, subtelny, kunsztowny, ze specjalnego płynącej uzdolnienia, felietonowy sposób podania czytelnikowi danego tematu”. Ów felietonowy styl wymaga określonych predyspozycji umysłowych i intelektualnych: poczucia humoru, spostrzegawczości i zdolności kojarzenia zdarzeń z rozmaitych dziedzin, przejrzystości i potoczności stylu, mistrzowskiego opanowania paradoksu, aforyzmu, ironii, umiejętnego stosowania pointy. Zdaniem Jankowskiego, „powinien on sam w sobie stanowić istotne dzieło sztuki pisarskiej, powinien być dziełem artystycznym”. Takie wymagania spełniało, zdaniem krytyka, niewielu autorów (J. Janin we Francji, H. Heine w Niemczech, z polskich autorów B. Prus).

Ten ostatni, autor *Kronik tygodniowych*, publikowanych przez ponad trzydzieści lat (1875–1911) na łamach kilku dzienników i tygodników warszawskich, nadał klasyczną postać odmianie gatunkowej felietonu (kronika felietonowa), popularnej w polskim piśmiennictwie od połowy XIX wieku (pierwszymi autorami kronik byli F. S. Dmochowski, W. L. Anczyz, W. Szymanowski, Z. Węgierska) aż po dwudziestolecie międzywojenne (*Kroniki tygodniowe 1927–1939* A. Słonimskiego, drukowane na łamach „Wiadomości Literackich”). W XIX wieku *Kroniki* pisali też m.in. H. Sienkiewicz (Litwos), J. I. Kraszewski, J. Lam, M. Bałucki, W. Gomułcki.

Prus, zgodnie z wyznawanymi ideami i programem pozytywizmu, nade wszystko cenil rzeczowość i fachowość. Unikał ekstrawagancji, nie polował na sensację, nie wyszukiwał osobliwości. Sprzeciwiał się wszelkiej jednostronności w opisywaniu rzeczywistości, choć ujmował ją z osobistego, subiektywnego punktu widzenia i we właściwy sobie, przesycony niepowtarzalnym poczuciem humoru, sposób. *Kroniki* Prusa były stosunkowo długie, rozbudowane i pogłębione, zbliżając się czasami do formy artykułu publicystycznego, eseju, reportażu albo recenzji teatralnej lub literackiej. Dziennikarz-felietonista, jego zdaniem „nie może być ani sędzią, ani kaznodzieją, ani katem, lecz przede wszystkim: dobrym obserwatorem, który zamiast śledzić i chłostać jednostki, śledzi całe klasy i prądy społeczne”.

W II połowie XIX wieku rozwinęły się też inne odmiany felietonistyki. Publicystykę społeczno-polityczną, sięgając do felietonowej formy, uprawiał z powodzeniem A. Świętochowski (rubryka *Liberum veto* w warszawskim tygodniku „Prawda”). Popularne były korespondencje zagraniczne (*Listy z podróży*, *Listy z Afryki* H. Sienkiewicza), które również, ze względu na sposób ujęcia poruszanych spraw, można zaliczyć do felietonistyki. Widać tu zresztą – podobnie jak w przypadku kroniki – charakterystyczne dla felietonu jako gatunku dziennikarsko-literackiego, „pasożytnictwo” o którym pisał Norwid. W tym przypadku polegające na przejęciu nazw gatunkowych, przynależnych odmiennym przedmiotom genologicznym. W innych sytuacjach – na przejmowaniu form wypowiedzi z różnych gatunków dziennikarskich lub literackich. Do formy gawędy szlacheckiej nawiązywał swoich felietonach J. Wieniewski, w XX wieku – przed II wojną światową w kraju, a później na emigracji – Z. Nowakowski. Portret satyryczny, jako odmianę felietonu politycznego, uprawiał w XIX stuleciu K. Chłędowski.



Felieton pozostaje też jedynym gatunkiem dziennikarskim, w którym dopuszcza się istnienie fikcji, rozumianej jako „fikcja intelektualna” (termin J. Kleinera), pokrewnej naukowemu pojęciu hipotezy. Jak pisze M. Szulczewski (*Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, 1976): „Ten rodzaj fikcji służy jednak realnemu widzeniu świata tylko wówczas, gdy przestaje być celem samym dla siebie, a nie uciekając od rzeczywistości kształtuje nowe, niespodziewane jej formy po to, by w swych ostatecznych wnioskach tym mocniej i pewniej stanąć na gruncie obowiązujących człowieka faktów”. Tak więc, paradoksalnie, fikcja w tym gatunku ma służyć nie tyle tworzeniu nowych bytów, ile kondensowaniu rzeczywistości, zagęszczaniu realiów, stwarzaniu faktom takich punktów odniesienia, „które same nieprawdziwe, lepiej pomagają prawdę ukazywać”. Do rozwoju felietonistyki w XIX wieku przyczynił się rozwój prasy satyrycznej. Pod koniec tego stulecia występuje tendencja do skracania rozmiarów felietonu, wprowadza się w jego obręb anegdotę i plotkę. Felieton coraz częściej pojawia się na łamach gazet codziennych.

Rozkwit tego gatunku następuje w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Do klasycznych odmian felietonistyki nawiązują Stonimski, Nowakowski, A. Nowaczyński, T. Boy-Żeleński, S. Cat-Mackiewicz. Felietonistykę w formie miniaturowych humoresek rozwija S. Wiechecki (Wiech), pojawia się *felieton sądowy* (S. Ćwierczakiewicz), *sportowy* (R. Malczewski, W. Trojanowski), *popularnonaukowy* (B. Winawer). W pierwszych latach powojennych w kraju dominuje felietonistyką o charakterze publicystycznym, społeczno-politycznym. W tym okresie debiutuje m.in. S. Kisielewski, kontynuator najlepszych tradycji felietonistyki w kraju i od połowy lat 60-tych również w ośrodkach emigracyjnych („Kultura” paryska, Rozgłośnia Polska RWE). Rene-

sans gatunku następuje po roku 1956. Rozwija się felieton literacki, o zacięciu filozoficzno-refleksyjnym, społeczno-obyczajowym bądź też z pogranicza refleksji literaturoznawczej, który uprawiają m.in. w kraju: A. Kijowski, S. Lem, K. T. Toeplitz (KTT), D. Passent, Z. Słojewski (Hamilton), A. Dobosz, S. Dygat, M. Radgowski, U. Koziół, P. Wierzbicki, J. Iwazskiewicz, M. Skwarnicki, W. Szymborska, J. Głowacki, J. Pilch, T. Jastrun (również na łamach paryskiej „Kultury”, pod pseudonimem Charlamp), a na emigracji, także przed 1956 r.: T. Nowakowski, S. Kossowska, Danilewicz-Zielińska, S. Baliński. Felietonistykę teatralną w kraju rozwijają K. Puzyra, J. Kott (od końca lat 60-tych również na emigracji), filmową Z. Kałużyński, muzyczną J. Waldorff, sportową B. Tomaszewski, popularnonaukową M. Iłowiecki.

W Polsce po 1989 roku, wraz z pojawieniem się wolnego rynku wydawniczego, felieton stał się gatunkiem niezwykle popularnym i rozpowszechnionym. Obecny jest we wszystkich niemal odmianach dzienników, tygodników i pism kolorowych. Bardzo często jedynie z nazwy, a istota tego gatunku została zapoznana i zagubiona. Felietonistami mianowani zostali politycy (od L. Wałęsy, L. Balcerowicza i L. Millera poczynając), aktorzy, piosenkarze, gwiazdy telewizyjne. Jedynie nieliczni z tego grona potrafią odnaleźć własny, niepowtarzalny felietonowy styl. Tradycje felietonu literackiego kontynuują Skwarnicki, Pilch, Jastrun, Głowacki, Nowakowski, M. Grelkowska, w wersji satyrycznej R. M. Groński, A. Tym, a felietonu publicystycznego K. T. Toeplitz, D. Passent, R. Ziemkiewicz, L. Stomma. Felieton, by zachować swój gatunkowy charakter, stawia wysokie wymagania zarówno twórcom, jak i czytelnikom.

Bibliografia: J. Bachórz, *Wstęp do: B. Prus, Kroniki. Wybór*, Wrocław 1994; E. Chudziński, *Felieton* [w:] *Dziennikar-*



stwo i świat mediów pod red. Z. Bauera, E. Chudzińskiego, Kraków 2000; Cz. Janowski, Felietonista [w:] *Obraz Literatury Polskiej XX w. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. I, Warszawa 1968; T. Klein, *Felieton - niektóre historyczne i teoretyczne aspekty gatunku*, „Polonistyka” 1983, nr 4; J. J. Lipski, *Warszawscy „Pustelnicy” i „Bywalczy”. Felietoniści i kronikarze XIX i XX wieku*. Wybór tekstów i wstęp J. J. Lipski, t. 1-2, Warszawa, 1972; tenże, hasło Felieton [w:] *Literatura Polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 2000; J. Maziarski, *Narracja felietonu, Zeszyty Prasoznawcze*, 1976, nr 4; P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Warszawa 1982; M. Szulczewski, *Felieton [w:] Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, Warszawa 1976

Konrad Tatarowski

Kolaż (fr. *le collage*, ang. *collage*; z franc. *coller* kleić, naklejać, oklejać papierem; ang. odpowiednikiem jest również *pasting* - wklejanie) - termin intermedialny, stosowany w sztukach plastycznych, literaturze, filmie, teatrze, architekturze i urbanistyce. Jedno z najważniejszych pojęć dotyczących sztuki XX wieku. Swoista technika kompozycji (montażu). Termin przywołuje się również na określenie gatunku (zwłaszcza w odniesieniu do kolaży wizualnych).

Nazwa używana była pierwotnie w odniesieniu do sztuk plastycznych. Oznaczała zestawianie na płaszczyźnie różnych tworzyw. Użyte składniki (elementy gotowe, nie poddane artystycznej obróbce - skrawki gazet, bilety, sznurek, kawałki tapet, słoma, etc.) montowane są w kolażu plastycznym w różny sposób (klejone, spawane). Powstające dzieło sytuuje się na pograniczu sztuki i rzeczywistości. Podobnie rzecz wygląda w muzyce: *Szum fal, odgłosy rewolweru, maszyny do pi-*

*sania, syren, samolotów odgrywają w muzyce tę samą rolę, co kawałki gazet, stoje drzewa czy inne przedmioty codziennego użytku* - mówił Eric Satie, autor muzyki do kubistycznego baletu *Parade*.

Kolaż plastyczny był wynalazkiem awangardowym w kręgu kubistów. Jako datę jego narodzin podaje się rok 1912. G. Braque włączył wówczas do kompozycji malarskiej kawałki tapety. Z listu G. Severiniego do R. Carrieroego można z kolei wyczytać, że autorem pierwszego papier-collé (prosta forma kolażu, naklejanek) był P. Picasso, który - namówiony przez G. Apollinaire'a - namalował martwą naturę, włączając w nią kawałek woskowanego papieru. W historii kolażu plastycznego wyróżnić można etapy: kubistyczny (P. Picasso, G. Braque, J. Gris); dadaistyczny (K. Schwitters) i surrealistyczny (M. Ernst). *Słotny jestem widzieć w nim wyzyskiwanie przypadkowego spotkania na płaszczyźnie nieporozumienia dwoj odległych realności (w tym miejscu parafrazuję i generalizuję słynne zdanie Lautréamonta: Piękny jak przypadkowe spotkanie na stole operacyjnym parasola z maszyną do szycia)* - pisał o kolażu surrealista M. Ernst.

Do upowszechnienia terminu „kolaż tekstowy” przyczyniła się praca R. Nycza - *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. „Tekstowymi kolażami” nazywa literaturoznawca utwór o kompozycji mozaikowej, skonstruowany z cytatów lub quasi-cytatów, albo będący kontaminacją różnych stylów funkcjonalnych i klisz („cytatów z rzeczywistości”). Zdaniem Nycza, o specyfice kolażu literackiego decyduje intensyfikacja reguł budowy konwencjonalnej wypowiedzi literackiej: niespójności, wieloznaczności, metażęzykowości i intertekstualności. Tworząc typologię kolaży tekstowych, Nycz wymienia cztery historyczne warianty zjawiska: \*kubistyczny (G. Stein, A. Ważyk, T. Peiper, D. Vogel), w którym użyte fragmenty łączy wspólna technika kom-



pozycji, a w efekcie powstaje nowa, autonomiczna jakość; \*postmodernistyczny (C. Simon, M. Butor, D. Barthelme, F. O'Hara, L. Buczkowski, T. Różewicz), w którym fragmenty pozostają heterogeniczne, zachowując ślady swoich poprzednich zastosowań i funkcji; \*modernistyczny (*Ziemia jatowa* T. S. Eliota, *Wesele hrabiego Orgaza* R. Jaworskiego, *Bal w Operze* J. Tuwima, S. Themerson), dyskursywny i wykorzystujący fragmenty jako pozostałości po nieobecnych całościach; oraz \*ideologiczny (charakterystyczny dla awangardowej literatury okresu międzywojennego; S. Lewis, J. Dos Passos, J. P. Sartre, W. Majakowski, T. Peiper), w którym kolażowość jest służebna wobec perswazyjności i ideologicznej wykładni.

Czy dzieło literackie może być w ogóle kolażem? Przeciwnicy nyczowskiej definicji kolażu tekstowego wskazują na niemożność umiejscowienia w horyzoncie literatury zjawiska wielotworzywowości. O ile w plastyce na kolaż składały się tak różne materiały i odmienne tworzywo, jak papier, plastik, fragment tapety, rozmaite przedmioty, albo ich fragmenty (objet trouvé) o tyle w literaturze budulcem wciąż pozostaje to samo tworzywo - słowo (dlatego wymieniane przez Nycza przykłady kolaży tekstowych można również nazwać „tekstowymi montażami” - propozycja B. Śniecikowskiej).

Termin „kolaż literacki” prowokuje dwa typy skojarzeń: - prowadzący ku pierwowzorom zjawiska literackiej intertekstualności; - przywołujący na myśl związki intermedialne, zwłaszcza słowa i obrazu (wykorzystywanie w literaturze elementów pikturalnych). Pierwsza konotacja wprowadza kolaż tekstowy w obszar starożytnych centonów i staropolskich bigosów literackich. Zwolennicy drugiego skojarzenia dopatrują się początków kolażu typograficznego w „słowoobrazach” - od tradycyjnych (*carmina figu-*

*rata*), po dwudziestowieczne, nienaśladowcze (poezja konkretna). „Kaligrama” Appolinaire'a czy „schodki” Włodzimierza Majakowskiego to tworzenie kompozycji plastycznych z układu wersów, gra krojem i wielkością czcionki. Temu źródłu inspiracji bliska jest również futurystyczna idea „słów na wolności”.

Oba wskazywane związki „kolażu literackiego” z rzekomo poprzedzającymi go formami są wątpliwe. Intertekstualność jest terminem o wiele szerszym. Owszem, dla centonów i kolaży wspólna jest technika montażu (kolaż to przecież „wytnij i wklej”). Warto przy tym zaznaczyć, że sam montaż jest również terminem szerszym, bo wśród zestawianych tą metodą elementów nie musi być przedmiotu gotowego (inna próba wyjaśnienia zjawiska określa kolaż jako działanie w przestrzeni, montaż - w czasie). Z kolei „obiektowość” „słowoobrazów” polega nie na wprowadzeniu elementu z rzeczywistości, jak w kolażu plastycznym, lecz na imitowaniu, za pomocą operowania graficznym konkretem, czyli czcionką. Wszelkie próby wprowadzenia do tekstu literackiego elementów innych tworzyw będą tylko tekstowym ekwiwalentem obrazu czy dźwięku (pytanie o możliwość umieszczenia w tekście utworu muzycznego pojawia się np. w *Wykładzie profesora Mmaa* Stefana Themersona - wprowadzenie do tekstu zapisu nutowego).

Jeśli za warunek *sine qua non* kolażowości uzna się wielotworzywowość, trudno mówić o kolażu literackim. Nawet wspomniana przez R. Nycza „cudzysłowość tworzywa” *per analogiam* wprowadza jedynie do chwytów przedkolażowych, takich, jak obrazy G. Arcimbolda, w których efekt ludzkich twarzy zbudowanych z warzyw jest oparty wyłącznie na iluzji, nie znajdując odzwierciedlenia w zestawieniu tworzyw. Ujmowane przez Nycza w ramach kolażu zjawiska intertekstualne bliższe są w istocie fotomontażo-



wi, niż kolażowi. Być może pewne rzeczywiste cechy kolażu miałyby audiobooki wzbogacone - jak w przypadku industrial art i kolaży dźwiękowych - konkretnymi dźwiękowymi, ale tutaj znów nie byłby to czysty kolaż literacki. Podobnie jest w przypadku kolaży plastycznych wykorzystujących słowo - teksty urozmaicone kolażem plastycznym prowokują pytanie: czy uznać je za kolaże literackie, czy plastyczne?

Wydaje się, że na kolaż literacki - a także plastyczny - można jednak spojrzeć w nieco inny sposób. Bo czy rzeczywiście w definicji kolażu plastycznego najważniejsza jest właśnie wielotworzywowość? Skomponowanie dzieła sztuki przy użyciu kawałka tapety nie było gestem obrazoburczym dlatego, że użyty został kawałek innego tworzywa, ale dlatego, że ten kawałek tapety był „cytatem z rzeczywistości” (choć jednocześnie był próbą poszerzenia możliwości właśnie tworzywowych literatury i efektem awangardowej korespondencji sztuk). Przy założeniu, że o „kolażowości” decyduje obecność *ready-made'u*, można uznać, że kolażowe są teksty wykorzystujące wypowiedzi gotowe: ogłoszenia z gazety, teksty publiczne (reklamy, przemówienia, etc.). Wprowadzanie w tekst odmiennie-kontekstowych wypowiedzi (ogłoszenia prasowego, hasła z encyklopedii, przepisu kucharskiego, dialogu podsłuchanego w tramwaju) wpisuje się w definicję kolażu plastycznego jako kompozycji z elementów gotowych, nie przetworzonych przez artystę. W takim sensie kolażami była np. poezja Nowej Fali, czy twórczość Stefana Themersona, montującego rysunki, zapisy nutowe i faksymile odręcznego podpisu z kształtem ogłoszenia prasowego. Zwolennicy używania terminu „kolaż literacki” odwołują się wreszcie do koncepcji literatury i słowa Michaiła Bachtina, w której utwory literackie nie dają się zredukować do sfery znaków. Chociaż za *ready-mades* można uznać również cytaty czy kryptocytaty,

„literatura z literatury” nie jest jednak zjawiskiem czysto kolażowym (bo nie zachodzi wówczas zatarcie granic pomiędzy sztuką a rzeczywistością).

Kolaż - czy plastyczny, czy tekstowy - poprzez zestawienie dwóch odległych realności wywołuje efekt podobny metaforze. Ale literackie kolaże to nie tylko zabawy językowe, „montaż atrakcji”. Wprowadzanie „cytatów z rzeczywistości” pełni funkcję perswazyjno-ideologiczną. W efekcie demaskuje się klisze językowe i obnaża nieprzystawalności dyskursu do faktów (taki charakter ma np. posługiwanie się dyskursem elementarza w twórczości E. Jelinek czy S. Shuty).

W erze digitalnej termin kolaż stosuje się często synonimicznie z określeniami (re)miks i recycling, choć nie są to zjawiska tożsame (oba oznaczają artystycznego przetworzenia elementu gotowego, ale zacerpniętego z dziedziny sztuki).

Pojęciami pokrewnymi w stosunku do kolażu są brikolaż i asamblaż. Również i one znalazły zastosowanie w literaturoznawstwie. Termin asamblaż (fr. *assemblage* - zbiór, gromadzenie) stworzył w latach 50. Jean Dubuffet. Określił w ten sposób dzieła sztuki skomponowane z połączonych ze sobą przedmiotów lub ich fragmentów, o walorach przestrzennych. Wyrwanie przedmiotów z kontekstu pozabawiało je zarazem w asamblażach funkcji użytkowych. Asamblaże tworzyli m.in. K. Schwitters, R. Rauschenberg i T. Kantor. Literackim asamblażem nazwała złożenie wyrazów potocznych z językowymi *ready-mades* B. Tokarz (*Poetyka Nowej Fali*). Chodzi o takie przekształcenie związków frazeologicznych, które - np. poprzez amplifikację - powoduje ich deautomatyzację, ale zachowuje zarazem ślady niesamodzielnosci.

Brikolaż (fr. *bricolage*, majsterkowanie; z fr. od *bricoler* - wykonywać różne zawody; wykonywać drobne prace gospodarskie) oznacza konstruowanie dzieła



sztuki z dostępnych materiałów. Termin wprowadził C. Lévi Strauss na oznaczenie pewnego typu myślenia mitycznego. W *Myśli nieoswojonej* Lévi Strauss przeciwstawia bricoleura (amatora wykorzystującego narzędzia znajdujące się „pod ręką”) inżynierowi (zawodowcowi konstruującego własne narzędzia): *Dzisiaj ktoś uprawiający bricolage to człowiek, który używa własnych rąk, postępując się środkami zastępczymi w porównaniu ze środkami zawodowców*. Choć każdy twórca kolaży jest bricoleur'em, można traktować brikolaż jako zjawisko posunięte jeszcze dalej poza sztukę. O ile w kolażu tylko część dzieła uzyskana była poprzez zastosowanie ready-mades, o tyle brikolaż skonstruowany jest całkiem z elementów gotowych. Przykładem literackiego brikolażu może być *Produkt Polski* Sławomira Shuty.

**Bibliografia:** M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Park, Bielsko-Biała 1999; M. D'Ambrosio, *Collage et poesia visiva: problemes de definition, lecture et analyse rhetorique*, „Revue d'Esthétique” 1978, nr 4; M. Ernst, *Collages*, W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Górski, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 441-445; G. Gazda, *Architektonika graficzna poetyckiego tekstu drukowanego* (w:) J. Trzynadłowski (red.), *Literatura i metodologia*, Wrocław 1970; H. Janis, *Collage. Personalities. Concepts. Techniques*, Philadelphia and New York 1962; A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*. Themerson, Buczkowski, Biało-szewski, WUW, Warszawa 2007; C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969, s. 30-55; M. Nadin, V. Bugariu, *Collage et metaphore*, „Revue d'Esthétique” 23 (1970); R. Nycz, *Kolaż*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 460-462; R. Nycz, *Tek-*

*stowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000; R. Nycz, *O kolażu tekstowym*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, Warszawa 1980; M. Po-rębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986; M. Praz, *Mne-mosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008; F. Rodari, *Le collage*, Genewa, 1988; *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, przeł. H. Andrzejewska, H. Górski, B. A. Matusiak, K. Szczepkowska-Naliwajek, Z. Naliwajek, Arkady, Warszawa 1998; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sukiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, PWN, Warszawa 2003; B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005; A. Świeściak, *Przemiany poetyki* Ryszarda Krynickiego, Universitas, Kraków 2004; B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1990; D. Waldman, *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*, Dumont Buch-verlag, Köln 1993; E. Wolfram, *History of Collage*, New York 1975.

Izabella Adamczewska

Portret literacki (ang. *portrait*, *pen-portrait*, niem. *Portrait*, fr. *portrait*) jest terminem o kilku odniesieniach i - jak inne nazwy zaadaptowane do literatury z plastyki (np. szkic, obrazek) - niedoprecyzowanym. Obejmuje się nim utwory o różnej budowie i funkcji. W hasłach słownikowych i opracowaniach historycznoliterackich określa się zazwyczaj portret jako: 1) gatunek literacki, którego głównym elementem jest opis postaci (wyglądu i/lub zachowania, psychologiczny i/lub



społeczny); 2) gatunek krytyki literackiej; wizerunek pisarza, literaturoznawcy, naukowca; wspomnienie; 3) odmianę reportażu - sylwetkę; 4) w najszerszym znaczeniu: element opisowy, przynoszący charakterystykę wyglądu zewnętrznego i cech wewnętrznych postaci literackiej. Zarówno w literaturze, jak i w dziennikarstwie czy pisarstwie krytycznym portret jest gatunkiem niesamodzielnym, wykorzystującym inne - od satyry, zagadki czy obrazka rodzajowego prozą w przypadku tekstów literackich, poprzez esej czy felieton w krytyce, aż po tekst reportażowy czy publicystyczny w dziennikarstwie.

1) *Portret w literaturze*. Ma dwie odmiany - panegiryczną i paszkwilową. Formy prekursorskie portretu to również teksty poprzedzające ukształtowanie się biografii - religijne żywoty, wizerunki zmarłych, moralne charaktery wzorowane na dziele greckiego filozofa Teofrasta. Grunt pod ukształtowanie gatunku stworzył jednak dopiero renesans, wraz z rozwojem literatury świeckiej i powstaniem kategorii indywidualizmu. Również jako dzieło malarskie, portret stał się autonomicznym przedmiotem i towarem dopiero w XVI wieku, pod wpływem humanizmu. Jego literackiemu odpowiednikowi rozkwit przyniosła literatura salonowa.

Jako samodzielny gatunek literacki portret został wyodrębniony w XVII wieku - wraz z pierwszą francuską antologią „*Divers portraits*”. Wydana w 1659 roku kolekcja 59 portretów powstała na zamówienie księżnej de Montpensier, Anne-Marie-Louise d'Orleans. Wśród zebranych w tomiku utworów znalazł się m.in. wizerunek Madame de Sévigné, narysowany piórem Madame de La Fayette. Literackie portrety były na francuskich dworach elementem gry salonowej - chętnie bawiono się zarówno w „portrety”, jak i przystawiały czy wygłaszały miłosnych kwestii i układanie sentencji. Ich listę znaleźć można w *Bibliographie des recueils*

*collectifs de poésie du 16e siècle Fr. La-chevré'a* (Paris, 1922). Ze względu na moralny aspekt portretów, gatunek ten pokrewny był również popularnej maksymie (np. le Rochefoucauld) - i często z nim współwystępował (*Maksymy i myśli* oraz *Charaktery i anegdoty* Chamforta).

Układane w antologie, francuskie portrety z okresu wykwintnego (*époque précieuse*) niemal natychmiast doczekały się karykatury. Konwencjonalne dworskie wizerunki wyśmiewali m.in. Molier i Ch. Sorel. Molier skrytykował damy dworu w *Pociesznych wykwinłsiach*, Sorel w *Przygodach Francjona*. *Opowieści ucieśszej* wprowadzał kontr-postaci: biedaków, prostytutki, nauczycieli. Przeciwno konwenansowi i przywdziewaniu dworskiej maski opowiadał się również Saint-Simon, kreśląc w *Pamiętnikach* fizyczne, moralne i psychologiczne portrety przedstawicieli dworu, m.in. pani de la Vallière, księcia de Vendôme. Do moralistów zalicza się również J. de La Bruyère'a, który zebrał materiał do swoich *Charakterów* w pałacu de Chantilly pod Paryżem. Zgromadzone w tomie utwory demaskowały sylwetki współczesnych autorów.

W Polsce portrety zaczęto pisywać w epoce oświecenia. Przede wszystkim uwypuklano ich aspekt krytyczny. Nośnikiem gatunkowym bywały najczęściej satyra i pamflet. Przykładem - *Portrety pięciu Elżbiet bezstronnym pędzlem malowane i w dzień ich imienin ofiarowane od przyjaźnego osobom ich sługi* Kajetana Węgierskiego (1776). W sześciowersowych epigramatach przedstawione zostały damy dworu królewskiego. O całościowym obrazie opisywanej postaci świadczyło kilka obrazowych scenek. Elżbieta Branicka sportretowana jest następująco: Przy wielkich oświadczeniach nie służy nikomu; /Grzeczna, ale skwierkliwie skąpa w swoim domu./ Nic miłości, mało zna przyjaźni jej dusza;/ Nikt prócz braci zimnego serca jej nie wzrusza./Lubo



*pozoru nie ma, ma umysł bigotki;/ Nie mówi źle o ludziach, lubi jednak plotki.* Galerię portretów stanowiły również *Zdania o biskupach* (1767) - zbiór frazsek przedstawiających m.in. A. K. Ostrowskiego i I. Krasickiego.

Oświeceniowe portrety pisano w formie zagadek (*Zagadki sejmowe* - cykl dwustu portretowych miniatur). Charakter łamigłówek miały portrety aluzyjne (np. satyryczne wizerunki z utworu *Złe czasy, nie ja* K. Węgierskiego, przedstawiające m.in. gen. T. Kozłowskiego, A. Ponińskiego, K. N. Sapiechę). Portrety literackie miały nierzadko charakter reportażowy - podpatrywano np. i zapisywano scenki obyczajowe z zabaw karnawałowych. Sytuacja gatunku zmienia się w XIX w., wraz z pojawieniem się pojęcia tłumu, masy. Akcentowano głównie społeczną przynależność opisywanych postaci, a galerie portretów indywidualnych zamieniono na galerie typów społecznych. Rozwój portretów prozatorskich realizował się w protorealistycznych obrazkach, zwłaszcza tzw. szkicach fizjologicznych inspirowanych wynalezieniem dagerotypu. Pisano monografie typów ludzkich: społecznych (chłopa, arystokraty, ekonomy), obyczajowych (warchoła, nudziarza, skąpca), czy zawodowych (dorożkarza, latarnika, flisaka). Literat-portrecista staje się tutaj naukowcem - głównym zadaniem jest funkcja poznawcza i zbliżenie do oryginału. Nacisk kładziono na społeczny walor portretowania i kontekst środowiskowy. Uwiecniana postać była zazwyczaj bezimiennym reprezentantem, określanym mianem „gatunku” lub „rodzaju”. Przykładem *Panna na wydaniu* - fizjologia „łowczyń mężów: *Za stołem panna na wydaniu załedwie zje kawateczek potrawki i dotknie ciasteczka - wina nie obaczycie w jej kieliszku i tylko nalewa sobie nieostrożnie więcej jak pół szklanki do picia go z wodą, która wiecznie jest jedynym urzędowym jej napojem. Wszystko jak gdyby powie-*

*dzieć wam chciała: Widzisz. Istna jestem ptaszyna, istny baranek: za pokarm mi służy wonia kwiatów polnych, a napojem moim jest źródłana woda. Żeń się ze mną, karmić mnie niedrogo.*

Portret może być indywidualny albo stypizowany. Te ostatnie D. Hopensztand dzieli na: portret „syntetyczny” (np. wizerunek żony modnej z satyry I. Krasickiego) i odpodobnienie typizujące (zbudowanie sylwetki z atrybutów, np. popularna w literaturze oświeceniowej postać fircyka). Tego typu przedstawienia satyryczne były popularne również w romantyzmie. Cechy fizyczne portretowanej postaci (lub walory charakterologiczne) podkreślały często nazwiska mówiące (*Humoreski* Teofila Nowosielskiego i ich bohaterowie: Biegalski, Facecja, Pytajło). Portrety pisane były również w formie felietonów - np. katalog typów galicyjskich J. Szujskiego - *Portrety przez Nie-Van-Dyka*. Specyficznym rodzajem zindywidualizowanego typu jest charakter - utwór naracyjny niewielkich rozmiarów o charakterze moralistycznym. Nazwa pochodzi od zbioru *Charaktery* Teofrasta - galerii trzydziestu portretów przedstawiających typowe ludzkie przywary: plotkarstwo, zabobonność, gadulstwo, etc. Ujęte w formie psychologicznych minitraktatów, koncentrowały się na opisie zachowań, np. *gadula to ktoś taki, kto przysiadłszy się do nieznanego, najpierw wychwala swą żonę, potem opowiada, co mu się w nocy śniło, potem szczegółowo wytłuszcza, co było na obiad*. Przełożone na łacinę w XVI w., zainspirowały m.in. J. De la Bruyere'a (*Mowa o Teofraście, Charaktery czyli obyczaj tego wieku*), N. S. R. de Chamforta, czy M. Wiszniewskiego (*Charaktery rozumów ludzkich* z 1876 r.).

Na literackie portretowanie wpływały zmieniające się koncepcje osoby. W literaturze dawnej (ale i naturalistycznych przedstawieniach „ludzkiej menażerii”) łatwo odnaleźć wpływ fizjonomiki - nauki dążącej do uchwycenia zależności pomię-



dzy wyglądem a charakterem postaci. Rozwijana w starożytności (Arystoteles w *Fizjognomice* dowodził np. że nos zakończony kulką oznacza niewrażliwość, orli - szlachetność, a perkaty - rozwiązłość), kontynuowana była również w średniowieczu. W XVII wieku popularność zdobyła zoomorfologia (wypatrywanie analogii pomiędzy ludźmi a zwierzętami), która przeniknęła do bajek i satyr społecznych. Na literackie opisy postaci rzutowała również typologia Hipokratesa związana z teorią humorów (sangwinik, choleryk, flegmatyk, melancholik). W XX wieku znaczenie miało dzieło niemieckiego psychiatry Ernsta Kretschmera *Körperbau und Charakter* (1921). Cztery typy: astenik, pyknyk, atletyk i dysplastyk, zostały wyróżnione pod kątem budowy ciała, rysów twarzy, etc. Inspirował się nimi np. Witkacy (zarówno w portretach malarskich, jak i literackich).

## 2) *Portret* w krytyce literackiej

Portret jako gatunek krytyki literackiej koncentruje się na przedstawieniu sylwetki pisarza, krytyka literackiego czy historyka literatury. Sposób przedstawienia opisywanej postaci dąży do zaprezentowania z jednej strony człowieka, z drugiej zaś - literata (krytyka, naukowiec). Za klasyka gatunku uważa się Ch. A. Sainte-Beuve'a, który w pierwszej połowie XIX w. pisywał „biografie psychologiczne”, zebrane w wielu tomach, m.in. *Portrety literackie*, *Portrety kobiet*, *Portrety współczesne*, etc.

Portret pisarza pojawia się w Polsce pod koniec XVIII w i ma charakter okazjonalny. Portretem jest zarówno rozbudowany nekrolog-wspomnienie (opublikowany w „Magazynie Warszawskim” w 1785 roku nekrolog Franciszka Bohomolca, w którym znaczną część zajmuje ocena twórczości), jak i pochwała wygłoszona na przemówieniu publicznym. Te ostatnie powstawały z inicjatywy Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a potem drukowane były

w czasopiśmie. Taki portret literacki zawiera retoryczną pochwałę wspomnianego. Przykładem - *Mowa na pochwałę Jana Kochanowskiego* wygłoszona w 1808 przez Niemcewicza, lub *Mowa na obchód pamiętki Ignacego Krasickiego* Dmochowskiego (choć tu akurat Dmochowski skrytykował „nadto romansową” fabułę Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków). Na zamówienie TPN portrety literackie pisywali również K. Brodziński (sylwetki J. P. Woronicza, F. Karpińskiego) i A. J. Czartoryski (wspomnienia pośmiertne o J. U. Niemcewicz i F. D. Książninie). W XIX w. sylwetki pisywał np. L. Siemieński (publikowane w czasopiśmie, zebrano w tomie *Portrety literackie <1865-1875>*), a w XX - W. Borowy (sylwetki G. K. Chestertona, A. Dygasińskiego, J. Kochanowskiego, A. Mickiewicza i innych). Portret literacki jako gatunek krytyki lit. przyjmuje często formę eseistyczną, innym razem przypomina gawędę biograficzną.

## 3) *Portret* w prasie

*Portret* (sylwetka) to również jeden z gatunków dziennikarskich - choć i tutaj określa się tą nazwą teksty różniące się od siebie zarówno funkcją, jak i budową (od krótkiego tekstu informacyjnego, z dominującymi elementami życiorysu, po rozbudowany reportaż; od biogramu po sylwetkę publicystyczną; sylwetka może być również ujęta w formę wywiadu). M. Wojtak dzieli prasowe portrety na wspomnienia oraz wypowiedzi dotyczące osób żyjących, te drugie kojarząc z biogramem, ankietą personalną, charakterystyką lub życiorysem. Za pograniczne z literaturą uznaje biogram i wspomnienie. W odróżnieniu od podatnych na retusze lub karykaturowanie portretów literackich zachodzi tu konieczność respektowania paktu faktograficznego.

**Bibliografia:** J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstani-*



wym 1831-1863, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1972; J. J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarży. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007; D. Hopenstanz, *Satyry Krasickiego (próba morfologii i semantyki)*, w: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, red. K. Budzyk, Książka, Warszawa 1946, s. 331-396; *Neuf siècles de littérature française*, ed. E. Henriot, Librairie Delagrave, 1958, s. 236-237; J. Plantié, *La mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Champion, 1994; *Portraits*, W: *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, t. 2, Larousse, Paris 1986; *Portraits*, [w:] *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le dix-septième siècle*, Librairie Arthème Fayard, Paris 1954, s. 808; *Portret. Funkcja - forma - symbol*, red. A. Marczak-Krupa, PWN, Warszawa 1990; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *W poszukiwaniu nowych form krytyki: portrety pisarzy i zarysy literatur narodowych*, [w:] *Tychże, Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Ossolineum, Wrocław 1990; J. Sławiński, *Portret literacki*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 411; W. Steiner, *Portret w literaturze i malarstwie. Semiotyka gatunku*, „Punkt” 1978, nr 4; M. Wojtak, *Sylwetka prasowa*, [w:] *Tejże, Gatunki prasowe*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 120-165; W. Woźnowski, *Pamflet*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Ossolineum, Wrocław 2002 s. 382-387; W. Woźnowski, *Pamflet obyczajowy w czasach Stanisława Augusta*, Ossolineum, Wrocław 1973;

Izabella Adamczewska

**Powieść gotycka** (ang. *gothic novel*, *gothic romance*) – odmiana powieści powstała w osiemnastowiecznej Anglii i rozwijająca się do lat 20-tych wieku XIX przede wszystkim na Wyspach Brytyjskich. Nazwa gatunkowa wiąże się z przewartościowaniem znaczenia przymiotnika *gothic*, którym renesansowi humaniści deprecjonująco określili sztukę Średniowiecza jako barbarzyńską. W oświeceniowej Anglii termin rozszerzył swoją treść a zawęził zakres – od *nieklasyczny, barbarzyński, do mroczny, posepny, dziki, chaotyczny*. M. in. dzięki prymitywizmowi i nowej teorii wzniosłości Edwarda Burke’a, w oświeceniowej Europie dokonała się rewaloryzacja gotyckiego Średniowiecza, a przypisywana epoce wzniosłość, tajemniczość, wielkość i groza stały się wartościami pożądanymi w literaturze, sztuce i kulturze. Dlatego, gdy w 1764 roku angielski arystokrata i dyplomata wydał powieść *Zamczysko w Otranto* (*Castle of Otranto*), której fabuła rozgrywa się w Średniowieczu, ukazany jako epoka pełna wzniosłości i grozy, a w świecie przedstawionym dużą rolę odgrywają postaci i wątki nadprzyrodzone – nadaje *Zamczysku* podtytuł *Opowieść gotycka (gothic story)*. Także dzięki Walpole’owi w końcu XVIII wieku *gotycki* znaczy również – *nadprzyrodzony*.

Powieść *Zamczysko w Otranto* zdobyła ogromną popularność, a zapoczątkowany przez Walpole’a gatunek znalazł licznych realizatorów i bujnie rozwijał się w trzech podstawowych subgatunkach. Zarówno dzieła Walpole’a, jak jego naśladowczyni Clary Reeve (autorki powieści *The Champion of Virtue, a Gothic Tale* (1777) oraz *The Old English Baron* (1777) stanowią przykład tzw. historycznej powieści gotyckiej (*historical gothic novel*). Fabuła tego rodzaju powieści zwykle rozgrywała się w Średniowieczu, często w kontynentalnej Europie i w katolickim kraju egzotycznym dla angielskiego



czytelnika, bliska była powieści awantur-  
nicznej czy zbójckiej, a konstrukcja - po-  
wieści pseudohistorycznej.

Na rozwój tendencji gotyckich mocno  
oddziaływała popularna literatura senty-  
mentalna - w końcu doszło do specyfi-  
cznego połączenia sentymentalizmu z go-  
tyckością w sentymentalną powieść go-  
tycką (*sentimental gothic novel*). Po-  
wieść ta wiele miejsca poświęcała opisom  
przyrody i sentymentalnej uczuciowości,  
często rzekome zjawiska nadprzyrodzone  
znajdowały w niej racjonalne wytłuma-  
czenie, a cała historia najczęściej koń-  
czyła się szczęśliwie. Najpopularniejszą  
przedstawicielką tej odmiany powieści  
gotyckiej była Ann Radcliffe - autorka *Ta-  
jemnic zamku Udolpho (Mysterious of  
Udolpho)* (1794) oraz powieści *Italczyk,  
czyli konfesjonat Czarnych Pokutników  
(Italian or the Confessional of the Black  
Penitents)* (1797).

Najbardziej emocjonującym zjawiskiem  
dla osiemnastowiecznych odbiorców oraz  
najważniejszą dla dalszego rozwoju kon-  
wencji gotyckiej odmianą gatunkową była  
powieść grozy - *terror gothic novel*, któ-  
rej twórcy inspirowali się estetyką nie-  
mieckiej literatury fantastycznej. Na fa-  
bulę tego rodzaju powieści gotyckiej skła-  
dały się wątki pełne czarnej magii, fanta-  
styki, erotyki i praktyk satanistycznych.  
Najbardziej reprezentatywnym przykła-  
dem oświeceniowej powieści grozy jest  
utwór uznawany przez badaczy za najpeł-  
niejszą realizację całego gatunku - *Mnich  
(Amrosio The Monk)* Matthewa Grego-  
ry'ego Lewisa z roku 1796. Osobne miej-  
sce zajmuje *Wathek (Vathek)* (1786) Wil-  
liama Beckforda, utwór będący przykła-  
dem powieści gotyckiej przeniesionej w  
realia orientalne.

Za cezurę zamykającą losy osiem-  
nastowiecznej powieści gotyckiej w czy-  
stej postaci gatunkowej uznaje się wyda-  
nie powieści *Melmoth the Wanderer*  
(1820) Charlesa Roberta Maturina. W

połowie dziewiętnastego wieku oświece-  
niowa powieść gotycka wyczerpała swoje  
możliwości zbliżając się do autoparodii, do  
czego walenie przyczyniła się obfita twór-  
czość naśladowców-epigonów Horace Wal-  
pole'a, Ann Radcliffe i Matthewa Grego-  
ry'ego Lewisa. Powieść gotycka była tak-  
że parodiowana zupełnie świadomie,  
choćby przez Jane Austen, której powieść  
*Opactwo Nothanger (Northanger Abbey)*  
wydana po śmierci pisarki w 1818 roku,  
była ironiczną stylizacją wykorzystującą  
większość chwytów znanych z powieści  
gotyckiej oraz cały sztafaż gotyckiej rek-  
wizytorni.

Na ogromną popularność gatunku  
wpłynęło „odrodzenie gotyckie” - charak-  
terystyczne dla angielskiego Oświecenia  
upodobania estetyczne (przejawiające się  
w architekturze, ogrodnictwie, malar-  
stwie oraz tzw. poezji cmentarnej) zwią-  
zane ze wzrostem zainteresowania daw-  
nymi wiekami, zwłaszcza Średniowie-  
czem, a także rewaloryzacją mrocznej,  
„barbarzyńskiej” twórczości - m.in. Johna  
Miltona i Williama Szekspira. Na konty-  
nencie powieść gotycka najbardziej zain-  
spirowała literaturę niemiecką. W Polsce,  
dokąd docierały przede wszystkim senty-  
mentalne powieści gotyckie (najczęściej w  
„poprawionych”, jak to rozumiano, choć w  
gruncie rzeczy okaleczonych tłumacze-  
niach francuskich, gdyż nie wypadało do-  
słownie tłumaczyć Anglików z ich gwał-  
townością i grozą, ponieważ mogłoby to  
wzburzyć czytelników przyzwyczajonych  
do bardziej „czulej” estetyki), znalazła  
ledwie pojedynczych naśladowców. Gotyc-  
kie teksty polskich oświeconych to m.in.  
twórczość Anny Mostowskiej (*Strach w  
zameczku, Zamek Konięcpolskich* - wy-  
dane w 1806 roku w tomie *Moje rozryw-  
ki*) oraz *Matwina* (1816) Marii Wirtem-  
berskiej.

Tak słaby rezonans popularnej powie-  
ści gotyckiej na ziemiach polskich wiąże  
się ze specyfiką polskiego Oświecenia,



rozwijającego się głównie w dużych ośrodkach kulturalnych (Warszawa, Puławy) i inspirującego się zwłaszcza francuskim klasycyzmem oraz sentymentalizmem. W ogóle powieść oświeceniowa, także powieść gotycka, cieszyła się w Polsce o wiele mniejszą popularnością, niż w Europie Zachodniej, co było spowodowane głównie małym rynkiem czytelnictwa, nieporównywalnym do dynamicznie rozwijającego się rynku książki np. na Wyspach Brytyjskich.

W związku z sytuacją polityczną po roku 1795, wiele spośród elementów gotyckiej estetyki, które przeniknęły do polskiej literatury (np. *Bard Polski* Adama Czartoryskiego pochodzący z 1840 roku) czy architektury (*Domek Gotycki* wybudowany według projektu Chrystiana Piotra Aignera z polecenia Izabeli Czartoryskiej w latach 1800-1809 w Puławach) nacechowanych było przede wszystkim historyzmem, nie w duchu Walpole'a, lecz rozumianym jako kult przeszłości i pamiątek po niej - co było szczególnie istotne dla społeczeństwa okupowanego kraju.

Choć w dawniejszej literaturze przedmiotu istniała tendencja do dewaloryzowania i marginalizowania powieści gotyckiej oraz upraszczającego uznania gatunku za „reakcję przeciw oschłości i nudzie racjonalizmu” (Witold Ostrowski) czy zjawisko przedromantyczne, rozwijające się na uboczu głównych nurtów oświecenia (Barbara Paczkowska), trzeba podkreślić, iż gatunek ten jest w pełni tworem światopoglądu, ideałów i postaw Oświecenia oraz kumuluje najważniejsze doświadczenia epoki - tak estetyczne (prymitywizm, kult ruin, teoria wzniosłości Edmunda Burke'a), jak filozoficzne (myśl Johna Locke'a, Jeana Jaquesa Rousseau, Immanuela Kanta, Woltera, Donatiena Alphonse'a Fracoisa de Sade'a), kulturowe (narodziny i rozwój powieści), naukowe (specjalizacja nauki poprzez wprowadzenie kategorii przesądu i specjaliza-

cja wiedzy dzięki wprowadzeniu podziału fakultetów wiedzy) i religijne. Silnie wiąże się z charakterystycznymi dla Oświecenia poszukiwaniami społecznymi, owocującymi demokracyzmem, wolnomyślicielstwem, subwersywnością, uznaniem autonomności jednostki oraz apologią suwerenności. Stanowi zatem jedno z kluczowych zjawisk epoki, w której, według Jürgena Habermasa, powstał i realizował się projekt nowoczesności.

Pojawiwszy się w drugiej połowie XVIII wieku, powieść gotycka rejestruje kryzys światopoglądowy oświeconych spowodowany załamaniem się optymistycznej wiary w rozum, naturę i postęp; inspiruje się entuzjazmem religijnym i społecznym, tendencjami indywidualistycznymi i egalitarnymi, jest znakiem antyklerykalizmu epoki (co czasem błędnie utożsamiono z marginalizowaniem duchowości) oraz jej szeroko rozumianej tolerancji. Wchłania zatem i jednocześnie antycypuje zjawiska, które doprowadzą do wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej (1789-1799).

W konkretnych realizacjach literackich, na konstrukcję powieści gotyckiej składają się bardzo charakterystyczne i łatwo rozpoznawalne elementy stanowiące jakości gatunkowe, z których najważniejsze to określone typy bohaterów oraz silnie nacechowana semantycznie i symbolicznie przestrzeń.

Bohaterowie osiemnastowiecznej *powieści gotyckiej* najczęściej analizowani byli według schematu - gotycki łotr, dziewczica w opresji oraz jej wybawiciel, antagonistą łotra. Gotyckim łotrem jest pan feudalny (książe, możnowładca, arystokrata) lub duchowny (najczęściej mnich), będący zagrożeniem, często seksualnym, dla pięknej, dobrej i niewinnej dziewczyny. Opierając się na metodologii marksistowskiej Maria Janion uznała koncepcję tego bohatera za znak rozkładu arystokracji jako „klasy panującej” - co uwidacznia



jego pokrewieństwo z literackimi potomkami szlacheckich rodów, dandysami i dekadentami, obdarzonymi szczególną nadwrażliwością i upodobaniem do frenezji – od bohaterów Edgara Allana Poe, takich jak Roderyk Usher do diuka Jeana des Esseintes, bohaterki powieści *Na wspak* Jorisa Karla Huysmansa. Przykładowe sylwetki gotyckich łotrów to Manfred – książę-uzurpator w *Zamczysku w Otranto*, niegodziwy mnich Schedoni w *Italczyku* czy przeor klasztoru – Ambrojo, tytułowy bohater *Mnicha*. Bohater taki – zbrodniarz, bluźnierca, pełen erotycznych pragnień, ambitny, żądny władzy, dążący do bogactwa za cenę zbrodni, osiągnięty – albo i przekraczający – granicę ludzkiego doświadczenia, jest świadectwem inspiracji twórców powieści gotyckiej liberalną myślą oświeceniowego filozofa, indywidualisty i libertyna. W świecie przedstawionym oświeceniowej powieści gotyckiej łotr zawsze przegrywa i spotyka go surowa kara ze strony władzy świeckiej albo duchownej, lub też sił nadprzyrodzonych.

Celem intryg i zbrodni gotyckiego łotra jest dziewczyna – niewinna piękność w opresji, bohaterka powieści gotyckiej zwana w literaturze przedmiotu dręczoną dziewczicą. Bohaterka, często stworzona przez kobietę-pisarkę (wśród autorów powieści gotyckiej jest bardzo wiele kobiet – można wymienić np. Ann Radcliffe, Sophie Lee, Reginę Marię Roche, Ann Fuller, Clarę Reeve, a na ziemiach polskich – Anę Mostowską, Marię Wirtemberską, czy Lucję Rautenstraucherową), ma być interesująca dla czytelniczki, w której jej losy mają wzbudzić zaangażowanie emocjonalne oraz empatię. To zwykle bardzo uczuciowa młoda dama, wychowana w duchu sentymentalizmu i respektująca swoim postępowaniem założenia oświeceniowej grzeczności. Jest bezpretensjonalna, inteligentna i rozsądna, a wierność swoim zasadom pozwala jej przetrwać prześladowania – co widać na przykładzie

łosów bohaterki Radcliffe, Ellen i Emilii, Walpole'owskiej Izabeli czy Lewisowskiej Agnes, których perypetie kończą się szczęśliwie. Innym rodzajem gotyckiej bohaterki w opresji są Walpole'owskie Matylda i Hipolita oraz Antonia, ofiara Ambrozja w *Mnichu* Lewisa – kobiety, którym fanatyczna religijność, bojaźliwość i uznanie dla autorytetu mężczyzny nie pozwala działać we własnej obronie, co doprowadza je do cierpienia i tragicznej śmierci.

Warto dodać, że w powieści gotyckiej kobieta ukazana jest tylko i wyłącznie w roli ofiary jedynie w *Zamczysku w Otranto* Horacego Walpole'a. W świecie przedstawionym *Mnicha*, *Watheka*, czy powieści Ann Radcliffe, także kobieta bywa katem, łotrem oraz okrutnikiem. Za przykład posłużyć może okrutna markiza w *Italczyku*, Karatis i Nur en-Nahar w *Watheku*, przeorysza klarysek w *Mnichu*, a także Lewisowskie demony i upiory – Matylda, piekielny demon ukazany w postaci pięknej i inteligentnej kobiety; oraz Beatrice, widmo „broczącej krwią mniszki”. Postaci prześladowczyń w powieści gotyckiej najprościej podzielić można na, podobnie jak w przypadku gotyckiego łotra, reprezentantki władzy świeckiej i duchownej – władczynię i mniszki, z drugiej strony zaś – czarownicę.

Kolejnym konstytutywnym dla powieści gotyckiej typem bohatera jest szlachetny młodzieniec, antagonistą gotyckiego łotra, i – w miarę możliwości – wybawca dręczonej dziewczicy. Postać ta została zaczerpnięta z powieści sentymentalnej, a sięgając w bardziej odległą literaturę, bierze się z inspiracji postacią średniowiecznego rycerza, mniej w aspekcie wojownika, bohatera *chanson de geste* (choć gotyckiego oswobodziciela zawsze charakteryzuje dzielność i odwaga, waleczne dokonania nie stanowią szczególnie istotnej części tekstu), a bardziej wasala kobiety, dokonującego cudów na kartach opowieści realizujących motyw



*amour courtois*, by pomóc damie serca. Ów sentymentalny rycerz ma zarówno walory, jak i słabości. Podobny jest do idealnego kochanka w osobie np. Saint-Prieuxa, bohatera wydanej w 1761 roku *Julii*, czyli *Nowej Heloizy* Jana Jakuba Rousseau Rousseau. Cechuje go stałość tytułowej postaci *Cierpień młodego Wetera* (1774) Johanna Wolfganga Goethe'go, ale i słabość oraz naiwność czułego serca otoczonego sprytniejszymi odeń libertynami, jak w przypadku kawalera Danceny na kartach *Niebezpiecznych związków*, powieści Pierre'a Choderlosa de Laclosa z 1782 roku. Przykładami gotyckich wybawicieli są Teodor w *Zamczysku w Otranto*, Valancourt i Vivaldi w powieściach Radcliffe, Lewisowscy Raymond i Lorenzo.

Prócz wymienionych typów w powieści gotyckiej występują także postaci nadprzyrodzone – duchy i upiory, święci, szatan i demony. Są to przede wszystkim postaci budzące przerażenie i stanowiące zagrożenie dla człowieka (Matylda jako szatan-kusiciel i duch Beatrice w *Mnichu* czy upiory w *Watheku*), pojawia się motyw mściciela powracającego zza grobu, by wymierzyć sprawiedliwość w duchu zemsty (widmo Alonza w *Zamczysku w Otranto*), obecne są też nadprzyrodzone postaci pomagające ludzkim bohaterom (np. Żyd Wieczny Tułacz w *Mnichu*).

Charakterystyczną cechą powieści gotyckiej jest występowanie w świecie przedstawionym zdarzeń nadprzyrodzonych, takich jak wróżby i przepowiednie, proroctwa sny, nawiedzenia itp. Wyjątkiem jest sentymentalna powieść gotycka (np. Ann Radcliffe), w której wszystko to, co z pozoru wydaje się nadnaturalne, znajduje racjonalne wytłumaczenie (np. podejrzane hałasy spowodowane są obecnością zbójców, nie zaś, jak sądzi bohaterka – duchów).

Następną ważną cechą gatunkową powieści gotyckiej jest przestrzeń, w któ-

rej kreowaniu twórcy inspirowali się pracami osiemnastowiecznego grafika i architekta Giovanniego Battisty Piranesiego z cyklu *Invenzioni caprici di carceri* (1745-1760). Najbardziej typowym miejscem, w którym rozgrywa się fabuła powieści gotyckiej jest gotycki zamek – średniowieczna budowla w częściowej ruinie, przedstawiana na tle groźnej i dzikiej przyrody (góry, przepaści), której widok ewokuje uczucie wzniosłości i grozy. Jest zarówno znakiem przemijania i upływu czasu, jak odniesieniem do wielkiej przeszłości, a także świadectwem mody na średniowieczne budowle i ruiny (także sztuczne), o której świadczą choćby przebudowane na gotyckie zamki posiadłości twórców *gothic novel* – Strawberry Hill Horace Walpole'a, Fonthill Abbey Williama Beckforda czy przebudowany przez Zygmunta Krasieńskiego zamek Krasieńskich w Opinogórze.

Zamek w powieści gotyckiej spełnia bardzo ważną rolę, co bywa podkreślane przez umieszczenie go w tytule utworu (np. *Zamczysko w Otranto*, *Tajemnice zamku Udolpho*). Jest tłem dla fabuły, nadprzyrodzonych i pozornie nadprzyrodzonych wydarzeń, areną intrygi i zbrodni, często funkcjonuje jako więzienie, w którym przetrzymywana jest bohaterka.

Zarówno zamek, jak inne charakterystyczne miejsca, w których rozgrywa się fabuła powieści gotyckiej (kościół, kaplica, klasztor, cmentarz, podziemie, jaskinia, krypta itp.) mają symboliczne znaczenie jako przestrzenie mortalistyczne i labiryntowe. Warto dodać, że gotycki labirynt nie jest, jak mitologiczny, obrazem inicjacji, ale uwięzienia bez możliwości wydostania się.

Typowe elementy fabuły powieści gotyckiej to intrygi i zbrodnie gotyckiego łotra, uwięzienie i ucieczka bohaterki, napotykające na liczne przeszkody uczucie między dziewczicą w opresji a jej wybawicielem, ślub zakochanych, bądź śmierć



dziewczyny, tajemnica wyjawiana w przedśmiertnej spowiedzi, zagadki dotyczące pochodzenia bohaterki, pomyłki dotyczące tożsamości bohaterów, pomoc wiernych i oddanych służących, kara spadająca na bohaterów negatywnych, zemsta, pakt z diabłem czy kontakt z czarną magią. Warte podkreślenia są występujące w powieści gotyckiej elementy humoru, satyry społecznej oraz karnawalizacji.

Wśród charakterystycznych tego gatunku konstrukcji narracyjnych Manuel Aguirre wymienia model szkatułkowy (który spełnia w kompozycji przede wszystkim funkcję suspensu, a jednocześnie wzmacnia poczucie odrealnienia i chaosu dychotomicznego świata powieściowego, co przyczynia się do wywołania odpowiednich stanów emocjonalnych – strachu i poczucia zagubienia), labiryntowy (eksponuje tu zwłaszcza *doświadczenie labiryntowe*), a także – wzór infernalnego koła (to konstrukcja losów postaci zbliżona do Campbellowskiej podróży, gdzie protagonista musi odbyć pełen przygód *quest*, wkroczyć do Innego świata i powrócić. Powieść gotycka trawestuje ów model wyprawy, inicjacji i powrotu w ten sposób, że bohater, który dociera do Innego, nie znajduje tego, czego szukał a powrót jest utrudniony, lub wręcz niemożliwy).

Choć rozwój powieści gotyckiej jako gatunku prozatorskiego, odmiany powieści oświeceniowej, zamyka się w datach 1764–1820, zbudowana na osiemnastowiecznych gotycyzmach konwencja bujnie rozkwita w kolejnych wiekach, choćby w postaci romantycznej powieści gotyckiej (np. *Frankenstein* (1818) Mary Shelley, opowiadania Edgara Allana Poe (np. *Upadek domu Usherów*), na ziemiach polskich – *Maria* (1825) Antoniego Malczewskiego, *Zamek Kaniowski* (1828) Seweryna Goszczyńskiego, *Grób rodziny Reichstalów* (1828) czy *Mściwy karzeł i Mastaw* (1830) Zygmunta Krasńskiego) oraz wiktoriańskiej powieści gotyckiej (*Wichrowe Wzgórze* (1848) Emily Brontë,

*Portret Doriana Graya* (1890) Oskara Wilde'a czy *Dracula* (1897) Brama Stokera).

W wieku XIX konwencja gotycka zostaje wzbogacona o tak charakterystyczne elementy, jak nowe typy postaci – wampir i sobowtór; oraz nowe sposoby kreowania świata przedstawionego – np. gotycką przestrzenią staje się dom, ulica czy miasto.

Powstała na gruncie oświeceniowej powieści gotyckiej konwencja nie jest możliwa do zamknięcia w obrębie jednego gatunku, funkcjonuje zatem jako kategoria genologiczna multimedialnie. Gotycyzmy występują bujnie we współczesnej prozie powieściowej (np. *Jednorożec* (1963) Iris Murdoch, *Kroniki Wampirów* (1976–2003) Anne Rice), filmie: *Lowca Andro-idów* Ridleya Scotta z 1982 roku, *Gotyk* (1986) Kena Russella, *Labirynt Fauna* (2006) Guillerma del Toro oraz grze, komputerowej – *Silent Hill* (1999–2004), *American McGee's Alice* (2000) i fabularnej – *Wampir: Maskarada* (1992).

Konwencją szczególnie bliską gotycyzmowi, choć nie tożsamą z nimi, jest horror, w którym bardzo często występują elementy gotyckiej poetyki, estetyki i antropologii – np. w powieściach Stephena Kinga (*Miasteczko Salem* (1975), *Lśnienie* (1977), *Mroczna Wieża* (2003–2005), filmie *Lśnienie* Stanleya Kubricka z roku 1980 czy grze *Alone in the Dark* z roku 1992).

Konwencja gotycka należy do najbardziej popularnych, najchętniej wykorzystywanych i najważniejszych elementów kultury współczesnej.

**Bibliografia:** Opracowania słownikowe: M. Janion, *Gotycyzm* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 319–320.; W. Ostrowski, *Gothic novel (Gothic Romance)*, [w:] „Zagadnienia Rodzajów literackich”, 1/1968, s. 157–160.; W. Ostrowski, przejr. i uzup. A. Izdebska, *Gothic novel (Gothic Romance)*, [w:] *Słownik rodzajów i ga-*



*tunków literackich*, pod. red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2008, s. 280-281.; B. Paczkowska, *Gotycyzm* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991, s. 183-190.; Z. Sinko, *Gotycyzm* [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Wrocław 1996, s. 323-326. Pozycje książkowe: *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, red. C. Bloom, Hampshire 1998; *Gotycyzm i groza w kulturze*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Pluciennika, Łódź 2003; F. Botting, *In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*; R. Sowerby, *The Goths in History and Pre-Gothic Gothic*; N. Cornwell, *European Gothic*, R. Miles, *A Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Oxford 2000; N. Carroll, *Filozofia horroru*, Gdańsk 2004; M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Colloquia Gdańskie, Gdańsk 1972; M. Janion, *Zygmunt Krasiński, Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962; V. Mishra, *The Gothic Sublime*, New York 1994; M. Praz, *Zmysty, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974; D. Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction*, London 1999; D. P. Varma, *Terror and the Gothic Novel*, Toronto 1979; D. P. Varma, *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England*, London 1956; A. Williams, *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, Chicago and London 1995; *Wokół gotycyzmów, wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002; M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975. Artykuły: B. Dopart, *Mroczne fikcje. W poszukiwaniu wyznaczników oświeceniowego gotycyzmu* [w:] *Miscellanea Łódzkie* 1 (15), Łódź 1996, s. 21-25; A. Gemra, *Horror, Zarys problematyki* [w:] *Acta Universitas Wratislaviensis*, No 2158, *Literatura i kultura popularna VIII*, Wrocław 1999, s. 105-124; P. Oleszkiewicz, T. Killiński, *Obce. Gotycyzm amerykański i kultura*

*traumy*, [w:] *Inny, Inna, Inne. O inności w kulturze*, pod red. M. Janion, C. Snochowskiej-Gonzalez, K. Szczuki, Warszawa 2004, s. 166-175; P. Merival, *Estetyka perwersji. Chwyty powieści gotyckiej u Jamesa i Gombrowicza*, [w:] „Literatura na Świecie”, 1982, nr 1, s. 341-352; P. Mróz, *Angielska powieść grozy (gothic novel). Uwagi o estetyce gatunku* [w:] *Estetyka i sztuki*, Kraków 1983, s. 87-98, Z. Sinko, *Gotyk i ruiny wyobraźni literackiej epoki oświecenia (Anglia - Polska)*, [w:] „Przegląd Humanistyczny” 9/1978, s. 23-43; Z. Sinko, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, [w:] „Pamiętnik Literacki”, 3/1972, s. 29-73.

Magdalena Drabikowska

Powieść strumienia świadomości - sztandarowa odmiana modernistycznej powieści psychologicznej, ukształtowana pod wpływem przemian wyobrażeń na temat funkcjonowania ludzkiej świadomości, jakie zaszły w psychologii i filozofii na przełomie XIX i XX wieku. Jej głównymi formami narracyjnymi są różne warianty literackiej techniki strumienia świadomości jako reprezentacji psychiki postaci fikcyjnej. Stanowiła najbardziej radykalny dowód modernistycznego „zwrotu do wewnątrz” - wzmożonego zainteresowania introspekcją i psychiką człowieka. Terminu „strumień świadomości” użył po raz pierwszy William James w swej pracy *The Principles of Psychology* (1890) na określenie ciągłego, selektywnego, zmiennego i płynnego zarazem przepływu przeżyć (myśli, wspomnień, wrażeń sensualnych, emocji i uczuć) w indywidualnej jaźni. Podkreślenie fluidycznej struktury świadomości oraz jej niezbywalnej prywatności było argumentem przeciwko dominują-



cej w II poł. XIX wieku psychologii eksperymentalnej propagującej wizję świadomości fragmentarycznej, łączącej autonomiczne stany wewnętrzne na zasadzie asocjacji i kumulacji. Takiego obrazowi psychiki sprzeciwił się także Henri Bergson, którego pojęcia procesualności doświadczenia i trwania, czasu psychologicznego, pracy pamięci, płynnej natury rzeczywistości i strumienia życia dostarczały nowego słownika do opisu dynamiki różnorodnych stanów wewnętrznych. Prace Bergsona i W. Jamesa stanowiły jedną z najważniejszych inspiracji dla pisarzy poszukujących nowych sposobów literackiego reprezentowania podmiotowego doświadczenia. Nieprzystawalność tradycyjnych technik narracyjnych i środków literackich do opisu nowej wiedzy psychologicznej była jednym z ważniejszych problemów poznawczych i zagadnień języka artystycznego rozpatrywanych przez modernistów (np. artykuł Hermanna Bahra „Die neue Psychologie” z 1891, esej Virginii Woolf „Modern Fiction” 1919). Terminu „strumień świadomości” w kontekście powieści użyła po raz pierwszy angielska pisarka May Sinclair (właśc. Mary Amelia St. Clair), recenzując w 1918 jeden z tomów cyklu powieściowego *Pilgrimage* (1915-1938) Dorothy Richardson.

Za najbardziej reprezentatywne dla modernistycznej powieści strumienia świadomości uznaje się tradycyjnie nowe odmiany monologu wewnętrznego, zwłaszcza monologu bezpośredniego w pierwszej osobie o konstrukcji symulującej nieuporządkowany, niespójny, chaotyczny przeływ najróżniejszych treści psychicznych bohatera. Cechują go zaburzenia spójności semantycznej i syntaktycznej, często brak interpunkcji lub/i segmentacji tekstu, powtórzenia lub/i elipsy, luźny tok skojarzeniowy. Jedną z możliwości jest tzw. „zdanie nieustające” (za paradygmatyczną realizację takiej formy uznaje się monolog Molly Bloom z *Uliksesa* Jamesa Joyce’a 1922). Niekiedy terminu strumień

świadomości używa się jako synonimu właśnie takiej odmiany monologu wewnętrznego. W swych najbardziej eksperymentalnych realizacjach forma ta dociera do granic możliwości komunikacyjnych języka (monolog Anny Livii z *Finnegans Wake* Joyce’a, 1939). Symuluje bezład, chaos, płynność myśli, skojarzeń, napływających obrazów, ale na poziomie ich aktywnej podmiotowej strukturyzacji językowej. W tym znaczeniu strumień świadomości oznacza mowę wewnętrzną postaci, staje się synonimem bezpośredniego cytatu z języka umysłu. Ta awangardowa odmiana monologu wewnętrznego implikuje językową naturę myśli, stopniując jedynie zbliżenie narracji do poziomu werbalnego świadomości i logicznego wnioskowania. Celem innej odmiany strumienia świadomości jest wykroczenie poza problematykę mowy wewnętrznej bohatera i reprezentowanie pozajęzykowych i pozaracjonalnych stanów psychofizycznych: sensualno-emocjonalnego składnika procesów mentalnych, impulsów sensualnych odbieranych przez bohatera. W tym wypadku strumień świadomości przybiera formę strumienia percepcji, by reprezentować bezpośredniość potrzeb zmysłowych bohatera i sugerować pasywny, bezrefleksyjny charakter ich przepływu w polu percepcji postaci. Technika ta ma znaczenie przede wszystkim dla symulowania obrazów mentalnych przepływających przez umysł bohatera (np. wizualnych lub wytworzonych przez inny zmysł). Jej funkcją jest konwencjonalna reprezentacja symultaniczności procesów mentalnych i somatycznych w strumieniu świadomości. Nie uzyskują one wówczas postaci monologu bohatera, lecz są zanurzone w obrębie narracji trzecioosobowej np. jako rejestr postrzeganych przez postać przedmiotów lub odbieranych jakości zmysłowych („*Stopy jego pomazzerowały w niespodziewanym, dumnym rytmie po piaszczystych wydmach, wzdłuż głazów potudniowego wiatu ochronnego. Spoj-*



rzał na nie dumnie. Kopce kamiennych czaszek mamucich. Złote światło na morzu, na piaskach, na głazach. Słońce tu jest, smukłe drzewa, cytrynowe domy”, J. Joyce, *Ulisses*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 2002, s. 49). Podobną rolę pełni graficzny zapis emocji poprzez wyizolowane z ciągu tekstu wykrzykniki, znaki zapytania, wielokropki lub onomatopeje. Strumień świadomości w formie amplifikacji bodźców sensualnych lub przedmiotów o silnych własnościach zmysłowych stanowił stały składnik narracji w cyklu powieściowym D. Richardson, która opisuje w ten sposób wielozmysłowy i synestezyjny charakter percepcji sensualnej. Technika ta często łączyła się z perspektywą bohatera dziecięcego i reprezentacją odmienności dziecięcego sposobu odbioru świata: w jego intensywności, niepowtarzalności (motyw ten widoczny jest u Richardson, w *Portrecie artysty z czasów młodości* Joyce’a 1916, w *Falach* Woolf 1931). Strumień świadomości może również przybrać formę montażu lub ciągu obrazów, by symulować udział wizualnych doświadczeń w myśleniu. W tej odmianie literacki strumień świadomości byłby niemożliwy do realizacji w całości utworu czy jego dłuższych partiach, dlatego najczęściej ta technika łączy się z tymi sposobami reprezentacji wewnętrznego strumienia doświadczeń, które przedstawiają bardziej zracjonalizowane i bliskie werbalizacji poziomy świadomości (np. z trzecioosobową analizą psychologiczną) Współwystępowanie różnych odmian strumienia w obrębie jednego utworu zapewnia czytelnikowi minimum orientacji zarówno w sferze psychiki bohatera, jak i w świecie przedstawionym oraz konwencjonalnie reprezentuje pełnię doświadczenia wewnętrznego postaci - w jego różnych stopniach racjonalizacji i uporządkowania.

Gatunkowym wyznacznikiem powieści strumienia świadomości jest przede wszystkim nowa konceptualizacja przedmiotu przedstawienia, czyli całokształtu

zjawisk psychicznych bohatera literackiego. Celem tej odmiany powieści było stworzenie iluzji bezpośredniego wglądu w prywatność świadomości bohatera i ograniczenie roli tradycyjnej analizy psychologicznej dokonywanej z perspektywy wszechwiedzącego narratora. Chęć ukazania dynamiki życia wewnętrznego postaci przyspieszyła porzucenie statycznych kategorii psychologicznych: typu, charakteru, stałego temperamentu. Strumień świadomości oznaczał także wprowadzenie nowego typu bohaterów - przeciętnych, z pozoru zupełnie nieciekawych - gdyż każda indywidualna świadomość jest niepowtarzalna, równoprawniona i godna przedstawienia. W ewolucji technik powieściowych powieść strumienia świadomości stanowi kulminację subiektywizacji narracji i konsekwentne rozwinięcie strategii punktu widzenia. Wszystkie składniki powieści są powiązane z indywidualną świadomością bohatera. Jak pisała Woolf w „Modern Fiction”, ma to na celu ukazanie „umysłu odbierającego miriady wrażeń”, umysłu zwyczajnego człowieka w najzwyklejszy dzień jego życia - bez względu na trywialność, banalność czy przeciwnie drastyczność, wulgarność myśli i doznań psychofizycznych. Strumień świadomości implikował więc niemal nieograniczoną dowolność tematyki, którą usprawiedliwia prywatność, intymność i amoralność indywidualnej jaźni. Najważniejsze były bowiem nie problemy uniwersalne, lecz to, co dotyka, absorbuje, pociąga przeżywający aktualnie podmiot. Powieść ta reprezentuje świat takim, jaki jawi się w odczuciu, przeżyciu i aktach percepcji postaci. Narracja trzecioosobowa zbliża się do mowy wewnętrznej bohatera poprzez rosnący udział mowy pozornie zależnej aż do reprezentowania naoczności jego psychiki w mowie niezależnej monologu wewnętrznego w I osobie. Powieść strumienia świadomości zrywała z modelem psychologii charakterystycznym dla realizmu klasycznego, w którym zjawiska psychiki



bohatera traktowano jako wynik uniwersalnych praw i mechanizmów ponadjednostkowych (związanych np. ze społecznym statusem postaci). W powieści strumienia świadomości rozwinęto natomiast przejęte z naturalizmu zainteresowanie jednostkowością zdarzeń psychicznych i wewnętrznych motywacji bohatera, kwestionując znaczenie poszukiwania ich uogólnionych czy stypizowanych przyczyn. Nacisk położono na niepowtarzalność aktualnych stanów wewnętrznych bohatera, uwarunkowanych jego indywidualnymi własnościami psychofizycznymi. Powieść ta symuluje chaos toku doznaniowego postaci, na który składają się procesy myślowe o różnym stopniu logiczności, stany emocjonalne i uczuciowe, akty percepcyjne i wrażenia sensualne, bodźce i reakcje cielesne. Szczególnym obiektem zainteresowania były stany nieokreślone, niewykryształizowane, trudne do zracjonalizowania czy zwerbalizowania, gdyż pochodzące z podświadomości czy nieświadomości. Powieść strumienia świadomości presuponuje bowiem wielopoziomowość świadomości i wielokierunkowe przenikanie się różnorodnych treści psychicznych i procesów: wrażeń sensualnych i wywoływanych przez nie emocji, myśli i wspomnień o różnym stopniu logiczności, reakcji cielesnych. Dopiero ten ciągły, zachowywany przez interwały czasu strumień doznań psychocieleśnych tworzy rzeczywistość świadomości.

Powieść strumienia świadomości osadzona jest głęboko w kontekście intelektualnych i artystycznych przemian przełomu XIX i XX wieku. Niekwestionowany wpływ na powstanie i rozwój nowych form literackich miały też narodziny psychoanalizy oraz psychologii głębi. Prace Zygmunta Freuda nie tylko zrewolucjonizowały koncepcję ludzkiego „ja” (jako dynamicznej wielopoziomowej struktury), ale i wprowadziły nowy sposób indywidualnej i kulturowej artykulacji doświadczeń dotychczas nierozpoznanych lub ce-

lowo tabuizowanych (np. sfery seksualności wraz z jej patologiami, pożądania jako motoru wielostronnej ludzkiej aktywności). Przedmiotem zainteresowania stały się pozaświadome lub nieświadome formy pracy ludzkiego umysłu: sen, marzenie, histeria, sposoby ujawniania się śladów dawnych traumatycznych zdarzeń z indywidualnej biografii. Stymulowany przez analityka swobodny przepływ skojarzeń i wspomnień u poddanego terapii pacjenta znalazł swą literacką realizację w formach montażu asocjacyjnego - z inspiracji psychoanalizą powstała powieść Arthura Schnitzlera *Leitnant Gustl* (1901) - przyczynił się też do upowszechnienia coraz intymniejszej tematyki prezentowanej z jednostkowej perspektywy.

Zainteresowanie subiektywnym elementem widzenia świata i jego zmiennością cechowało zarówno naukę (eksperymentalne badania nad percepcją zmysłową), jak i sztukę przełomu XIX/XX wieku. Subiektywizację sztuki, autonomiczność jej celów oraz indywidualizację środków ekspresji postulował symbolizm; w obrębie jego poetyki ważną funkcję odgrywała synestezja jako środek językowego wyrażenia wielozmysłowości doświadczenia. Rewolucji artystycznej w tym względzie dokonali malarze impresjoniści, ale różne prądy odrzucały pojęcie realności stabilnej, niezależnej od podmiotu percypującego. Jedno z haseł wspólnych dla awangardy literackiej tego czasu to chęć przezwyciężenia linearności języka w celu znalezienia zupełnie nowych sposobów jego organizacji. Takim wyrazem uwolnienia języka artystycznego od rygorów składni i logiki były kubistyczne eksperymenty z symultaneizmem składniowym, montażem elementów odległych czasowo, przestrzennie, pojęciowo, rozerwanie logicznego toku wypowiedzi, aleatoryczna kompozycja wierszy dadaistycznych, futurystyczne hasło słów na wolności oraz późniejszy surrealistyczny zapis automatyczny. Te eksperymenty artystyczne rozwi-



jały w różnych kierunkach tę samą ideę, z której wyrósł literacki strumień świadomości - tworzyły iluzję dostępu do pozaświadomych treści psychicznych i preferowały sztuczny chaos jako nowoczesną formę artystycznego uporządkowania. Zwłaszcza automatyczny zapis ujawnia dużo podobieństw z techniką strumienia świadomości - dla surrealistów była to jednak przede wszystkim metoda twórcza, nie zaś przedmiot przedstawienia, jak w przypadku pisarzy strumienia świadomości.

Na przemiany kulturowo-artystyczne istotnie wpłynęły odkrycia naukowe, zwłaszcza z dziedziny fizyki i chemii (narodziny fizyki jądrowej, mechaniki kwantowej, teorii względności). Badania Maxa Plancka, Alberta Einsteina, Ernesta Rutherforda, Nielsa Bohra, Wernera Heisenberga, Erwina Schrodingera dały początek nowemu obrazowi materii, makro- i mikrokosmosu, podważyły ich stabilność i koherencję.

Strumień świadomości spełniał także funkcję nowoczesnej techniki percepcji nowoczesnego miasta bombardującego umysł wielością impulsów zmysłowych, tempem życia, naporem technologii. Szybka notacja bodźców oddaje natłok wrażeń, podnieć, rzeczy percypowanych, ich zmienność i segmentację (w zdaniowej wersji wyliczeń), brak continuum. Technika ta ujawnia niemożliwość połączenia wszelkich napływających impulsów oraz ich podmiotowego uporządkowania. W niektórych powieściach modernistycznych zastosowanie strumienia świadomości umotywowane było wprowadzeniem figury *flâneura*: rejestracja biernego „błądzenia umysłu” stanowiła ekwiwalent błądzenia w przestrzeni wielkiego miasta (jak choćby w przypadku Leopolda Blooma, przemierzającego Dublin w dniu 16 czerwca 1904). Napór wrażeń zewnętrznych i wewnętrznych powoduje, że tylko niektóre z nich uzyskują znaczenie, nabierają wyrazistości czy odgrywają dalszą rolę kompozycyjną.

Zanim wykrystalizowała się literacka technika strumienia świadomości, a za nią nowa odmiana powieści, rozwijała się tematyka subiektywnego doświadczenia i poznawania świata, który stał się formą wewnętrzną rzeczywistości podmiotu, wypadkową jego możliwości percepcyjnych, idiosynkrazji i niepełnej wiedzy. Taki personalny filtr dla powieściowej rzeczywistości stosowali w swych utworach Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust, Fiodor Dostojewski, zachowujący jednak silną pozycję narratora jako gwaranta możliwości samego procesu nazywania i obiektywizowania stanów wewnętrznych oraz spójności obrazu świata. Granicę indywidualizacji narracji przekroczył jako pierwszy francuski pisarz Edouard Dujardin w powieści *Wawrzyni już ścięto* (1887), w której zastosował konsekwentnie formę pierwszoosobowego monologu wewnętrznego, jako wyłącznej formy narracyjnej dla reprezentacji toku myśli swego bohatera Daniela Prince'a. Powoduje to iluzję zrównania czasu narracji, czasu zdarzeń i czasu lektury. Wszelkie elementy świata powieściowego (Paryż jako miejsce zdarzeń, inni bohaterowie wraz ze swymi wypowiedziami, nawet listy bohatera) pojawiają się tylko wówczas, gdy stają się przedmiotem percepcji myśli czy wspomnień Prince'a. Powieść ta ujawnia jeszcze braki formalne, których unikać będą późniejsi naśladowcy tej wersji monologu. Język myśli cechuje tu retoryczność i emfaza, zbyt dużą rolę odgrywają opisy realiów świata zewnętrznego, które w psychologicznym strumieniu świadomości nie uzyskują takiej autonomii. Cechy te jednak miały ułatwić czytelnikom zetknięcie się z nową konwencją przedstawienia świata wewnętrznego postaci.

Na gruncie angielskim jako pierwsza uprawiała powieść strumienia świadomości D. Richardson. Jej 12-tomowy, zawierający elementy autobiograficzne, cykl powieści *Pilgrimige* jest duchową biogra-



fia Miriam Henderson, w jej drodze od dzieciństwa ku dojrzałości. Forma ta została podjęta przez inne pisarki i uzyskała wyraźne genderowe zabarwienie. May Sinclair w powieści *Mary Olivier: A Life* (1919), Katherine Mansfield w opowiadaniach, a w drugiej dekadzie XX przede wszystkim Woolf w swych najważniejszych powieściach (*Pokój Jakuba* 1922, *Pani Dalloway* 1925, *Do latarni morskiej* 1927, *Fale* 1931) stosowały ją w celu artykulacji odrębności kobiecego doświadczenia. Koncentrowały się na specyfice emocjonalności i wrażliwości kobiecej, na zdobywaniu własnej tożsamości i niezawisłości w patriarchalnej kulturze. U Richardson, Sinclair i Mansfield powieść strumienia świadomości wykazuje ponadto wyraźne zbliżenie do form autobiograficznych.

Kanoniczny wzorzec powieści strumienia świadomości stworzył jednak J. Joyce w powieściach *Portret artysty z czasów młodości* (1916), a przede wszystkim w *Ulissesie*. Joyce powoływał się wprawdzie na patronat Dujardina, lecz jego wersja monologu wewnętrznego przekraczała swą radykalną eksperymentalnością dotychczasowe literackie realizacje. *Portret artysty* to biografia ducha dojrzewającego Stefana Dedalusa przeżywającego swą inicjację w sztukę, w seksualność, kryzys wiary. W tej powieści Joyce połączył naturalizm doświadczeń psychofizycznych z motywem epifanii, czyli uchwycenia w momentalnym doznaniu trywialności, banalności zdarzenia wyższego porządku rzeczywistości. Ta technika miała transcendować brak znaczenia, banalność, niekonkluzywność przepływu myśli i doznań, Joyce zarzucił ją w swej najważniejszej powieści, nie obawiając się już symulacji niehierarchizowanej, pełnej nieprzyzwoitych treści i wulgarnych odruchów miążgi strumienia psychologicznego. Pisarzowi udało się w *Ulissesie* zróżnicować pod względem zawartości intelektualnej, nacechowania emocjonalno-sensualnego oraz zastosowanych

środków językowych kilka indywidualnych monologów wewnętrznych (przede wszystkim Stefana Dedalusa w pierwszych epizodach, Leopolda Blooma i jego żony Molly w epizodzie ostatnim.) W powieści Joyce'a strumień świadomości oddaje normalną pracę umysłu (*Umilkł. Pan Bloom przeniósł wzrok z jego gniewnego wąsa na tagodną twarz pana Powera, na oczy i brodę Martina Cunninghama, kotyszące się poważnie. Hataśliwy, samowolny człowiek. Pelen swego syna. Ma rację. Coś, czego można się trzymać. Gdyby maty Rudi żył. Widzieć go dorastającego. Słyszeć jego głos w domu. Idący obok Molly w mundurku Eton. Mój syn. Ja w jego oczach. To by było dziwne uczucie. Ze mnie. Tylko przypadek, J. Joyce, *Ulisses*, s. 98). *Ulisses* łączy niepowtarzalne bogactwo form narracyjnych (a także prezentację dramatyczną), odmian monologu wewnętrznego pośredniego i bezpośredniego w funkcji reprezentacji aktywności umysłu bohatera w jej naoznaczności i empiryzmie. W niektórych epizodach dekompozycja słów, aliteracje, polisemantyzacja języka zapowiadają już eksperymenty z ostatniego dzieła Joyce'a: *Finnegans Wake*.*

Kompozycyjno-narracyjne własności powieści strumienia świadomości wynikają przede wszystkim ze specyfiki przedmiotu przedstawienia. Czas powieściowy stracił swą fizykalną, obiektywną wartość na rzecz czasu psychologicznego bohatera i jego indywidualnego płynnego doświadczenia. Cel artystyczny stanowiło ukazanie aktualności umysłu, a więc stworzenie iluzji braku dystansu między czasem narracji i czasem odbioru. W rzeczywistości jednak obecna we wspomnieniach przeszłość znacznie rozciąga czas prezentowanych wydarzeń, zwłaszcza w pierwszoosobowym monologu wewnętrznym. Dowolnym skrótom i rozciągnięciom ulegają poszczególne epizody - z biografii bohatera, częste zabiegi to ostre cięcia lub pętle czasowe, luki w chronologii, nie-



rzadko dramatyzujące akcję i wzmagające ciekawość i zaangażowanie czytelnika w świat przedstawiony. Czas stał się zatem przede wszystkim elementem charakterystyki bohatera, nie zaś wyłącznie zasadą strukturyzacji wydarzeń. Przepływem myśli i doznań bohatera mogą sterować różnorodne czynniki niezwiązane z następstwem czasowym: impuls sensoryczny czy emocjonalny, dynamika pożądania lub stan psychocieleśny bohatera i jego zmiany (zwłaszcza w przypadkach stanów zaburzeń lub doznań krańcowych np. utrata przytomności, agonia). Wówczas istotnym przeobrażeniem ulega cała kompozycja utworu: przestrzeń, inne postaci podlegają rozmaitym deformacjom (np. groteskowemu, fantasmagorycznym). Przestrzeń prezentowana jest bardziej jako odczuwana niż percypowana, rzeczywistość przedstawiona ulega fragmentacji i prezentowana jest procesualnie. Znamienne, że od początku swego rozwoju powieść strumienia świadomości była formą eksploracji stanów na pograniczu jawy i snu, świadomości i nieświadomości, szaleństwa, prostracji, ciężenia ku śmierci. Septimus w *Pani Dalloway*, Quentin we *Wściekłości i wrzasku* (1928) amerykańskiego pisarza Williama Faulknera umierają samobójczo, Wergiliusz w *Śmierci Wergilego* Hermanna Brocha (1945) ostatecznie swą śmierć akceptuje, Gustl zaś z powieści Schnitzlera rezygnuje z tego czynu. Rodzina Bundrenów z *Kiedy umieram* (1930) Faulknera, powieści w formie strumienia świadomości kilku osób, odbywa makabryczną kilkudniową podróż z ciałem matki, by złożyć ją na wybranym przez nią cmentarzu. *Blue Voyage* Conrada Aikena (1927) to zapis cierpień bohatera nękanego przez bezsenność. W powieści H. Oecoina *Quinze rounds. Histoire d'un combat* (1930) bohaterem jest bokser odwieziony do szpitala psychiatrycznego po nokaucie. Niezdolność do różnicowania sfer czasowych jest kompozycyjną dominantą monologu umysłowo

upośledzonego Benjya z *Wściekłości i wrzasku* Faulknera. Pisarz ten wprowadził jednak graficzne rozróżnienie warstw czasu poprzez zapis kursywą wydarzeń z przeszłości przepływających przez umysł bohatera. Częstym rozwiązaniem jest ich symultaniczność, zwłaszcza, jeśli przedmiotem przedstawienia są świadomości kilku bohaterów (jak w *Pani Dalloway* czy w *Ulissesie*). Czasowość powieści strumienia świadomości rozpina się między repetycją a progresywnością wewnętrznego doświadczenia, dlatego bardzo często struktura powieści zawiera immanentny wzorec relacji między tym co jednostkowe i płynne, a tym, co powszechne i uniwersalne. Ten wzorec, ukryty pod powierzchnią codziennych zdarzeń i przepływających przez świadomość bohatera doznań, odgrywał szczególną rolę kompozycyjną w powieściach Woolf. W indywidualne strumienie świadomości swoich bohaterów wplatała ona powtarzalne frazy, powracające obrazy, osiągając efekt konstrukcyjnej rytmiczności odpowiadającej ciągłości i repetycji czasu i doświadczenia ponadindywidualnego. „Moment bycia” (jak nazwała to iluminacyjne odstąpienie istoty rzeczywistości w *Pokoju Jakuba*) implikował połączenie osobistego i ponadjednostkowego elementu podmiotowej świadomości, ujawniał doznanie chwilowej jedności ze sferą wobec człowieka nadrzędną. Motyw o podobnej funkcji obecny był u Joyce’a w idei epifanii oraz u Richardson w jej pojęciu iluminacji. Z tym zagadnieniem wiążą się także sposoby naddanego uporządkowania semantycznego i czasowego pojawiające się w tej odmianie powieści np. analogiczność zdarzeń w *Ulissesie* względem fabuły Homerskiej *Odysei*, symboliczna rola czasu akcji (Wielkiego Tygodnia) we *Wściekłości i wrzasku*.

Gdy chronologia zdarzeń zostaje zawieszona lub zupełnie zanegowana, artystyczny porządek rodzi się z samego zestawienia wypadków w umyśle postaci.



Ponieważ rodzaj skojarzeń zależy od czynników osobistych, także edukacji i wrażliwości, jest on czynnikiem różnicującym bohaterów i indywidualizującym środki językowej reprezentacji pracy świadomości. Często ma to wpływ na kompozycję utworu: to, co może być odebrane jako zaskakujące lub pozornie niezrozumiałe skojarzenie wyjaśnia się w toku lektury. Zabieg ten symuluje prywatność świadomości i fluidyczność strumienia psychicznego.

Powieść strumienia świadomości jest formą aporetyczną. Boryka się bowiem z niemożliwym do przekroczenia ograniczeniem: zakłada możliwość językowej, skoncencjonalizowanej reprezentacji rzeczywistości w dużej mierze niewerbalnej, nielinearnej, wielopoziomowej, jaką jest psychologiczny strumień świadomości. W okresie tworzenia się poetyki sformułowanej gatunku (zwłaszcza w pierwszych latach po ukazaniu się *Ulissesa*) dominowały głosy o nieporównywalnej z innymi formami mimetyczności literackiego strumienia świadomości względem rzeczywistości psychicznej człowieka. Starania Joyce'a, by zindywidualizować literacki język reprezentujący poszczególną świadomość, odślaniają kolejny z jej głównych paradoksów. Prowokują do pytań o sensowność powielania jakiegokolwiek wzorca reprezentacji indywidualnej świadomości. Jego naśladownictwo (czy też skanonizowanie, jakiemu uległa nawet najbardziej awangardowa formuła Joyce'a) naruszają zasadę presuponowanej niepowtarzalności przedmiotu przedstawienia. Inną sprzecznością jest ideologiczny konflikt między egalitaryzmem a solipsyzmem wpisany w tę odmianę powieści. Realizowała ona najpełniej modernistyczne dążenie do uchwycenia niepowtarzalności i różnorodności ludzkiej, gwarantowała bowiem wyjątkowość każdej podmiotowej perspektywy. W wielu przypadkach jednak była ona stosowana do ukazania stanów skrajnie odbiegających od norm psychologicznych, do eksploracji paranormalnych

form aktywności umysłu czy zaburzeń psychologicznych, a także przedstawienia świadomości podmiotów klasyfikowanych jako „inni”: wykluczeni, napiętnowani, niebezpieczni. Wówczas literacki strumień świadomości przestawał być reprezentacją uniwersalnego języka umysłu i przerażał się w formułę skrajnego solipsyzmu. Niektóre z tych dylematów stematyzował (po części parodystycznie) David Lodge w swej powieści *Myśląc...* (2001). Mimo tych semantycznych sprzeczności, literacki strumień świadomości należy do technik obdarzonych szczególną mocą ewokacji, która wyrasta z ludzkiej zdolności do empatycznego zrozumienia cudzych stanów mentalnych: aktualnych, przypominanych, wyobrażonych. Reprezentując zmiany strumienia psychologicznego *in statu nascendi*, steruje wyrażenie emocjonalno-sensualnymi reakcjami czytelnika, bardziej angażując go w lekturę. Strumień świadomości presuponuje bowiem czytelniczą, pierwszoosobową znajomość najbardziej intymnych stanów psychofizycznych i ich emocjonalnego zabarwienia oraz zdolność do projektowania siebie w miejsce kogoś innego postrzeganego w takiej właśnie sytuacji. Taką funkcję apelowania do czytelnicych reakcji psychocieleśnych pełni przed wszystkim reprezentacje doznań sensualnych (np. bólu), procesu percepcji oraz ich nieodłącznego emocjonalnego komponentu. Informacyjna wartość wypowiedzi zostaje wówczas wzmocniona potencjałem ekspresyjnym. Ta cecha literackiego strumienia świadomości ujawnia, jak daleko wykracza on poza problematykę wewnętrzną mowy bohatera.

W literaturze polskiej funkcjonalne odpowiedniki strumienia świadomości pojawiły się w obrębie różnych odmian powieści młodopolskiej. W *Śmierci* Ignacego Dąbrowskiego z 1892 roku (powieści w formie dziennika umierającego na gruźlicę studenta) występują opisy różnorodnych form aktywności świadomości w sytuacjach granicznych - półprzytomno-



ści, zagrożenia życia, maligny. Składnia niektórych fragmentów oddaje proces krystalizacji i blaknięcia myśli – od stadium poszukiwania słowa, łączenia pojęć, uświadomienia w formę wyrazu czy sformułowanych zdań, aż po ponowną utratę wątku myśli. Fragmenty wielotorowego, chaotycznego monologu wewnętrznego znaleźć można także w *Henryku Flisie* (1908) Stanisława Antoniego Muellera. Pisarz ten próbował w praktyce spożytkować dyskursywnie wyrażone wskazówki co do nowych technik narracyjnych i introspekcyjnych, jakie zawarł w *Patubie* (1903) Karol Irzykowski. Inspiracją Irzykowskiego były m. in. eksperymenty niemieckich naturalistów Arno Holza i Johanna Schlafa oraz ich koncepcja tzw. „kinematografii duszy”, czyli techniki rejestrowania skojarzeń, wrażeń, procesów mentalnych pozornie beładnych a odznaczających się swą własną logiką. Na szerszą skalę zainteresowanie problematyką płynności i dynamiki życia psychicznego rozwinęli reprezentanci tzw. psychologizmu w prozie dwudziestolecia międzywojennego. Bezpośredni monolog wewnętrzny w formie niespójnego wielotorowego strumienia świadomości stosowali w różnym zakresie np. Zbigniew Grabowski w powieści *Ciszy lasu i twojej ciszy* (1931), Stefan Napierski w *Rozmowie z cieniem* (1933). Adam Tam w *Obrazie ojca w czterech ramach* (1934) posłużył się techniką najbardziej zbliżoną do Joyce'owskiej niemonologowej odmiany strumienia świadomości. W obręb narracji trzecioosobowej w czasie teraźniejszym z perspektywy bohatera wprowadzał ciągi rzeczowników, równoważników zdań, imiesłów będące zapisem aktów percepcji, nielogicznych urwanych myśli, impulsów psychocieleśnych. Ciekawy, aczkolwiek odosobniony eksperyment, przeprowadziła w swej powieści *Przygoda w nieznanym kraju* (1933) Aniela Gruszczyńska, próbując stworzyć kolorystyczny język myśli jako ekwiwalent pracy świadomości

malarki. Bardziej pogłębiona recepcja techniki i powieści strumienia świadomości miała miejsce po II wojnie światowej, zwłaszcza po 1956, gdy w przyspieszonym tempie zapoznawano się z literaturą zachodnią I połowy XX wieku. Oznaczała jednak najczęściej posłużenie się odmianą pierwszoosobowego chaotycznego monologu wewnętrznego jako jednym ze składników narracji. Strumień świadomości wchodził w rozmaite związki z innymi strukturami narracji i odmianami powieści: z powieścią autotematyczną w *Górach nad czarnym morzem* (1961) Wilhelma Macha, z monologiem wypowiedzianym w *Bramach raju* (1960) Jerzego Andrzejewskiego. W tej ostatniej powieści spletają się monologi spowiednie kilkorga dziecięcych uczestników krucjaty dziecięcej z 1212 roku, fragmenty monologów wewnętrznych w pierwszej osobie (np. ich spowiednika) oraz narracja trzecioosobowa. Forma składniowa „zdania nieustającego” nie jest w tym przypadku jednoznacznie ekwiwalentem techniki strumienia świadomości. Na mniejszą skalę zaledwie we fragmentach utworu, ale w bardziej konsekwentnej formie artystycznej, Andrzejewski zastosował strumień świadomości w *Idzie skacząc po górach* (1963). Dla udramatyzowania wizji świata w obliczu realnej Zagłady wprowadził go Leopold Buczkowski do i tak skomplikowanej formalnie narracji *Czarnego potoku* (1954). Monolog wewnętrzny w pierwszej osobie połączony z prezentacją świata poza świadomości bohaterki (np. jej dialogi ze współtowarzyszem podróży) zastosował Kazimierz Brandys w *Jak być kochaną* (1960). Stopień racjonalizacji myśli bohaterki i ich uporządkowanie językowe mimo zabarwienia emocjami, może stanowić jednak przykład literackiej realizacji tematu świadomości, nie zaś zastosowania techniki jej strumienia. Strumień świadomości odgrywa szczególną rolę w twórczości Włodzimierza Odojewskiego, przybierając najciekawszą artystycznie



formę w utworach z tzw. cyklu podolskiego (*Zmierzch świata* 1962, *Wyspa ocalenia* 1964, *Zasypie wszystko, zawieje...* 1973), choć pojawił się we wcześniejszych tomach opowiadań np. w *Kwarantannie* (1960). Odojewski stosuje rozmaite formy tej techniki, zachowując najczęściej silną pozycję narratora gwarantującą wzajemną korespondencję części reprezentujących świadomości różnych bohaterów oraz spójność świata przedstawionego. Odojewski wypracował charakterystyczną formę składniowo-stylistyczną dla oddania interferencji różnych poziomów świadomości oraz nieustannego przepływu doznań psychocieleśnych. W obrębie rozbudowanego wielokroć złożonego zdania, łączący ona swobodnie rozmaite techniki introspekcji: od narracji tradycyjnej, przez mowę pozornie zależną, elementy monologu bezpośredniego po nielogiczny pozbawiony interpunkcji potok składniowy (*Musił swe myśli, krzyczące coraz bardziej, wprost wlec za słowami Pankali, ledwo nadążając: „Do czego mierza z diabła o Karpatkę nie chodzi więc do czego nie do tego do czego”, gdy tymczasem usta [...] nie mogły nic wymówić*, W. Odojewski, *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa 1990, s. 278). Nierzadko zaciera granicę między monologiem wypowiedzianym a wewnętrznym, awangardowa forma tego ostatniego zawsze skojarzona jest ze stanami dezintegracji podmiotowości bohatera w obliczu wojennej traumy i jej pamięciowych aktualizacji. Tak funkcjonuje również strumień świadomości w *Oksanie* (1999) Odojewskiego.

Powieść strumienia świadomości lub na mniejszą skalę – technika strumienia świadomości jako główny środek organizujący narrację zyskały dużą popularność zwłaszcza w I połowie XX wieku: Posługiwali się nią liczni pisarze amerykańscy (np. Waldo Frank *Rahab* (1922) i *Holiday* (1923), John Roderigo Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925), 42 równoleżnik

(1930), Nathan Asch *Pay Day* (1930), Robert Penn Warren *All the King's Men* (1946), kanadyjscy (Hugh Hood, *Near Water*, 2000), europejscy (Austria: Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* 1929, Joseph Roth *Marsz Radetzky'ego* 1932; Anglia: Florence Margaret Smith *Novel on Yellow Paper* (1936), Irlandia: Aidan Higgins *Langrishe, Go Down* 1966), południowoamerykańscy (Guatemala: Miguel Angel Asturias, Meksyk: Juan Rulfo). Reakcją na prozę strumienia świadomości stanowił w Ameryce model literackiego behavioryzmu zaproponowany przez Ernesta Hemingwaya, w Europie zaś, głównie we Francji, tzw. nowa powieść. Niektóre własności formalne tej ostatniej można jednakże traktować jako doprowadzenie do ekstremum subiektywizmu powieści strumienia świadomości.

**Bibliografia (wybór):** Bowling, E. L., *What is the Stream of Consciousness Technique?* PMLA 1950, vol. 65, no 4. Bucher U., *Streams of Consciousness: D. Richardson and J. Joyce*, Lozanna 1981. Cohn D., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978. Dahl, L., *Linguistic Features of the Stream of Consciousness Techniques of J. Joyce, V. Woolf and E. O'Neill*, Turku 1970. Dowling D., *Mrs. Dalloway. Mapping Stream of Consciousness*, Boston 1991. Fludemik M. *The Fiction of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London New York 1993. Friedman M., *Stream of Consciousness: A Study of Literary Method*, New Haven 1955. Hellerstein M. *Virginia Woolf's Experiments with Consciousness, Time, and Social Values*, Lampeter 2001. Humphrey R., *Strumień świadomości - techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” LXI, 1970, z. 4. Kumar S. K., *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, New York 1963. Lewicki Z., *Czas w prozie*



*strumienia świadomości*, Warszawa 1975. Lillyman W. J., *The Interior Monologue in J. Joyce and O. Ludwig*, "Comparative Literature" 1971 vol. 23, no 1. Lodge D., *Consciousness and the Novel*, London 2002. Moretti F., *Modern Epic. The World System from Goethe to Garcia Marquez*, trans. by Q. Hoare, London New York 1996. Palmer A., *Thought and Consciousness Representation (Literature)*, in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by D. Herman, M-L. Ryan, M. Jahn, London New York 2005, s. 602-607 oraz tegoż, *Stream of Consciousness and Interior Monologue*, tamże, s. 570-571. Paziński P., *Labirynt i drzewo: studia nad Ulisessem J. Joyce'a*, Kraków 2005. Ryan, J., *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism*, Chicago 1991. Stamm D., *A Pathway to Realisty. Visual and Aural Concepts in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, Tübingen 2000. Steinberg E. R., *Stream of Consciousness Technique in Ulysses and Beyond*, Pittsburgh 1973. Szary-Matywiecka E., *Monolog wewnętrzny, w: Słownik literatury polskiej XX wieku* pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1995, s. 666-669. *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. by M. Levenson, Cambridge 1999. *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. by D. Herman, Cambridge 2007. *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, ed. by M. Shiach, Cambridge 2007. *The Stream of Consciousness Technique in the Modern Novel*, ed. by E. R. Steinberg, London 1979. Tumanov V., *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction*, Amsterdam 1997.

Praca naukowa finansowana ze środków na naukę MNISW w latach 2008-2010.

Magdalena Rembowska-Płuciennik