

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

W ostatnich czasach uwagę historyków i teoretyków literatury zaczyna przyciągać literatura popularna, często sensacyjna, nawet o dość niskim lub bardzo niskim poziomie artystycznym. Wśród przyczyn tego zjawiska można by wymienić zmęczenie i znudzenie twórczością elitarną zaprzeczającą podstawowej ludzkiej chęci dowiedzenia się czegoś ciekawego, wyraźne podniesienie poziomu utworów sensacyjnych przez niektórych znanych pisarzy (żeby powołać się tylko na Grahama Greene’a i Georges’a Simenona), demokratyzację gustów i idącą z nią nobilitację społeczną pewnych odmian powieści, których istnienie dawniej pogardliwie przemilczano i które czytano po kryjomu.

Podstawa doboru haseł, z którymi występujemy w bieżącym numerze „Zagadnień”, jest dwójaka: po pierwsze, sięgamy do źródeł gatunków popularnych związanych z autentycznym folklorem; po drugie, ukazujemy bogaty rozwój i rozgałęzianie się popularnej literatury sensacyjnej. Gatunki przedstawione w zestawie są mocno powiązane z literaturami i tradycjami języka angielskiego. Chyba po raz pierwszy została wydzielona i opisana jako gatunek przedliteracki i przedpowieściowy amerykańska *slave narrative* (relacja niewolnika). Równie ściśle związany z folklorem amerykańskim *western* przekształcił się m. in. w odmianę powieści. Na terenie angielskim historia *thrillera* ukazuje jego rozmaitość. *Spy story* może służyć jako przykład utworów sensacyjnych na różnych poziomach artystycznych i w służbie różnych ideologii.

Redakcja

CLIFF-HANGER (ang. dosł. „zwisaający ze skały”, synonim sensacyjnej powieści przygodowej z sytuacjami, z których wyratowanie się wydaje się niemożliwością, tak jak w sytuacji człowieka wiszącego nad przepaścią): zob. **THRILLER**.

CLOAK-AND-DAGGER NOVEL (ang. „powieść płaszcza i sztyletu”, czyli

powieść o awanturniczych przygodach, walkach, pojedynkach i intrygach, szczególnie w przeszłości historycznej): zob. **THRILLER**.

DIME NOVEL (ameryk. „powieść za dziesiątkę”, „powieść za 10 centów”, synonim najtańszej literatury sensacyjnej): zob. **WESTERN** i **THRILLER**.

MYSTERY TALE (ang. powieść lub

opowieść osnuta na wykrywaniu lub zgłębianiu tajemnicy): zob. **THRILLER** i **SPY STORY**.

PENNY DREADFUL (ang. „okropność za pensa”, tania książka sensacyjna): zob. **THRILLER**.

POWIEŚĆ SENSACYJNA: zob. **THRILLER**.

SHOCKER (ang. „wywołujący szok”, sensacyjna powieść lub opowiadanie wywołujące szok): zob. **THRILLER**.

SLAVE NARRATIVE (dosłownie po ang. „opowiadanie niewolnika, czego najlepszym polskim odpowiednikiem jest „relacja niewolnika”): najstarsza forma prozatorska murzyńskiej literatury północnoamerykańskiej. *Relacje* pisane przez Murzynów niewolników lub byłych niewolników przedstawiały w sposób prosty, często naiwny, z reguły w pierwszej osobie, koleje życia w niewoli. Zawierały zazwyczaj opisy porwania z Afryki, podróży do Ameryki, marszu na Południe, pracy na plantacji, ucieczek, przymusowych powrotów, kar i nowych ucieczek.

Relacje niewolników łączą w sobie cechy autobiografii, które ukazują przede wszystkim duchowe stany i metamorfozy autorów, oraz pamiętników (*memoirs*) będących raczej opisem ludzi i zdarzeń, z którymi autorzy stykają się na swojej życiowej drodze. Jednocześnie różnią się od obu gatunków celem, jakiemu miały służyć. Były pisane lub dyktowane w tonie skargi, oskarżenia, apelu o pomoc. Były głosem rozpaczki, mniej lub bardziej świadomą próbą ratowania własnej osobowości. Przypominają do pewnego stopnia popularną szczególnie w epoce romantyzmu literaturę wyznaniową (*confessional literature*), do jakiej można zaliczyć *Wyznania* Jean-Jacques Rousseau czy *Confessions of an English Opium-Eater* Thomasa De Quincey — miały za zadanie ujawniać tematy ukrywane lub tuszowane przed społeczeństwem, w tym wypadku prawdę o niewolnictwie. Wczesne *relacje niewolników* różnią się też od autobiografii i pamiętników swym Nieliterackim przeznaczeniem, prostotą formy, często autentyczną nieporadnością warsztatową.

Jedną z pierwszych znanych nam relacji

napisana w 1760 r. przez Britona Hammona nosi tytuł *A Narrative of the Uncommon Sufferings and Surprising Deliverance of Briton Hammon, A Negro Man* (*Relacja o niezwykłych cierpieniach i zadziwiającym wyzwoleniu Britona Hammona, Murzyna*). Wiele późniejszych utworów tego typu kontynuowało tradycję tytułu-streszczenia. Zaczynał się on najczęściej od słowa *narrative*.

Najciekawszą *relacją* napisaną w XVIII wieku była opublikowana w 1789 r. w Londynie *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African* (*Ciekawa relacja o życiu Olaudah Equiano, czyli Gustava Vassy, Afrykańczyka*). Za życia Vassy książka uzyskała siedem wydań, była pierwszym bestsellerem prozy murzyńskiej w Stanach Zjednoczonych. Najcenniejszym dziełem tego typu był w XIX w. utwór Fredericka Douglassa *Narrative of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself* (*Relacja Fredericka Douglassa, amerykańskiego niewolnika, napisana przez niego samego* 1845). Wydawano go później w rozszerzonej formie pod innymi tytułami, np. *Life and Times of Frederick Douglass* (1881). Wśród długich opisów życia w niewoli Douglass umieścił próby zapisu swoich uczuć i myśli, stanów psychicznych i mechanizmów oporu i protestu. Jego prozę charakteryzował ironiczny humor, realizm i obiektywizm. Houston A. Baker Jr. twierdzi, że utwór Douglassa jest już czymś więcej niż *relacją niewolnika*, jest wprawdzie napisaną autobiografią typu *Bildungsroman*.

Relacje niewolników od początku cieszyły się zainteresowaniem czytelników w Stanach Zjednoczonych, także w Europie, szczególnie zaś w Anglii. W XIX w. stały się popularne. Czytane były głównie przez białych, przez nich też były drukowane. Były literaturą faktu, przypominały lubiane w Ameryce tzw. *success stories*, utwory autobiograficzne mówiące o sile woli i karierze osobistej autora, jednocześnie zawierały elementy romantyczne, były pełne przygód i grozy. Nierzadko zadziwiała wnikliwością i inteligencją autorów.

Relacje niewolników miały olbrzymi wpływ na rozwój ruchu abolicjonistycznego w Stanach Zjednoczonych w XIX w. Biali i czarni abolicjoniści drukowali i rozpowszechniali *relacje*. Pisali nawet *relacje fikcyjne*. *Relacja* Josiaha Hensona *The Life of Josiah Henson, Formerly a Slave Now an Inhabitant of Canada, as Narrated by Himself to Samuel Eliot* (*Życie Josiaha Hensona dawniej niewolnika, a obecnie mieszkańca Kanady, opowiedziana przez niego samego Samuelowi Eliotowi*, 1849), uważana jest za pierwowzór *Chaty Wuja Toma* (1852) Harriet Beecher Stowe.

Nastrój i forma *relacji niewolników* wpłynęły jednak przede wszystkim na kształt powieści czarnych pisarzy amerykańskich, nazywanych coraz częściej pisarzami afro-amerykańskimi. Twórcą pierwszej powieści murzyńskiej w USA, *Clotelle* (1853), William Wells Brown, jednocześnie autor ciekawej *relacji* pt. *Life and Escape of William Wells Brown* (*Życie i ucieczka Williama Wellsa Browna*), opierał swe utwory na elemencie autobiograficznym. Zamiłowanie do opisywania i obsesyjnego czasami analizowania własnych przeżyć pozostanie charakterystyczną cechą powieści pisarzy afro-amerykańskich. Jest to widoczne nawet w tytułach powieści często zwanych autobiografiami, np. *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* (*Autobiografia byłego człowieka kolorowego*, 1912) Jamesa Weldon Johnsona czy *Autobiography of Malcolm X*. (*Autobiografia Malcolma X*, 1964). Czarni pisarze amerykańscy dostrzegają w *relacjach* nie skażone naśladowaniem twórczości białych źródło folkloru i prawdy o mentalności Murzynów.

Po II wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych gwałtownie wzrosło zainteresowanie *relacjami niewolników*. Wznowiono lub opublikowano po raz pierwszy liczne zapomniane utwory. W roku 1969 ukazały się dwie głośne antologie *relacji niewolników*: Gilberta Osofsky'ego *Puttin' on Ole Massa* i Arny Bontemps *Great Slave Narratives*. Pojawiły się też nowe utwory pisarzy afro-amerykańskich naśladowujące stylistyczną i gramatyczną niewybredność, realizm, nawet układ

relacji. Przykładem tego może być napisana w 1971 r. przez Ernesta Gainesa *The Autobiography of Miss Jane Pittman*. Podobny utwór, *All God's Dangers: The Life of Nate Shaw* (*Wszystkie dopusty Boże: żywot Nate'a Shawa*, 1974) Theodore'a Rosengartena, zawiera nagrane na taśmę zeznania sędziego czarnego farmera z Alabamy, postaci w odróżnieniu od Miss Pittman autentycznej.

Bibliografia: L. Gross, J. E. Hardy, *Images of the Negro in American Literature*, Chicago 1966; C. Starke, *Black Portraiture in American Fiction; Stock Characters, Archetypes and Individuals*, New York 1971; S. Brown, *The Negro in American Fiction*, New York 1969; R. Barksdale, K. Kinnamon, *Black Writers of America: A Contemporary Anthology*, New York 1972; A. Bontemps, *Great Slave Narratives*, Boston 1969; A. Chapman, *Black Voices: An Anthology of Afro-American Literature*, New York—Toronto 1968; A. Gayle Jr., *Black Expression: Essays by and about Black Americans in the Creative Arts*, New York 1969; G. Osofsky, *Puttin' on Ole Massa: The Slave Narratives of Henry Bibb, William W. Brown, and Solomon Northrup*, New York 1969; H. A. Baker Jr., *Black Literature in America*, New York 1971; D. Turner, J. M. Bright, *Images of the Negro in America*, Boston 1965; D. Porter, *Early Negro Writing; 1760—1837*, Boston 1971.

Krzysztof Andrzejczak

SPY STORY (ang. dosłownie: „historia szpiegowska”): określenie używane na oznaczenie powieści szpiegowskiej. Powieść szpiegowska jest odmianą *thrillera* (zob.) — sensacyjną powieścią kryminalno-przygodową o mocnych akcentach detektywnych, w której jako główny temat występuje konflikt polityczny, najczęściej w formie walki wywiadów dwóch państw.

Pierwszą powieścią szpiegowską w krajach języka angielskiego był *The Spy* (*Szpieg*, 1821) Jamesa Fenimore'a Coopera, twórcy *Ostatniego Mohikanina*. *Szpieg* jest utworem o dość słabym na-

sileniu sensacji, ale godnym uwagi z powodu wnikliwego przedstawienia sytuacji militarno-politycznej oraz wynikających z niej problemów technicznych i psychologiczno-moralnych dla postaci tytułowej działającej w czasie amerykańskiej wojny o niepodległość. Wojna ta miała charakter wojny domowej, podczas której wojska stron walczących przychodziły i odchodziły, zajmując kwatery u ludności o podzielonych sympatiach. Działający wówczas w okolicach Nowego Jorku handlarz Harvey Birch jest podejrzany przez obie strony o szpiegostwo dla pieniędzy, co stawia go w całkowitej niemal izolacji. Jednakże jedyną nagrodą, jakiej pragnie, jest pisemne uznanie Waszyngtona, dla którego pracuje z narażeniem życia. W XVIII w. bowiem wywiadowcę nieprzyjaciela natychmiast po schwytaniu karano śmiercią.

W powieści Coopera występuje bardzo wyraźnie sytuacja charakterystyczna dla późniejszych powieści szpiegowskich — zdanie na własne siły, osamotnienie szpiega wobec otoczenia, wynikające z konieczności ukrywania przynależności ideowej i natury powierzonego mu zadania zarówno wobec swoich, jak i wobec wrogów. Działalność jego jest ściśle związana z tajemnicą. Musi on ukryć swój prawdziwy charakter (a w innych powieściach tożsamość), a także wykonać zadanie pod pozorem wykonywania innych czynności. Musi także starać się odkryć tajemnice posunięć i zamiarów nieprzyjaciela (co w innych powieściach przyjęło formę wykrywania spisków obcego wywiadu lub tajnych organizacji oraz demaskowania wrogich agentów). Motyw tajemnicy jest zatem istotny dla kompozycji fabuły powieści szpiegowskiej, a agent wywiadu czy kontrwywiadu musi być w pewnej mierze detektywem. Ale podczas gdy detektyw w powieści kryminalnej ma za zadania wykryć, kto dokonał zbrodni, i ująć mordercę dzięki ułożeniu materiału dowodowego w sensowny ciąg faktów, o tyle agent może wpaść na trop tajemnicy przypadkiem i wywołać lawinę działań wroga zmierzających do unicestwienia lub unieszkodliwienia go. Wówczas, tak jak

w powieści Johna Buchana *Thirty-Nine Steps* (*Trzydzieści dziewięć stopni*, 1915), fabuła *spy story* ma strukturę powieści przygodowej opartej na pościgu i ucieczce oraz na walce. Agent zatem, w przeciwnieństwie do detektywa, musi być sprawny nie tylko umysłowo, lecz także fizycznie. Również funkcja tajemnicy w powieści szpiegowskiej jest nieco inna niż w powieści detektywnej, ponieważ nawet po odsłonięciu i zdeorganizowaniu wrogiej akcji szpieg musi pozostać w cieniu, a szczegóły afery muszą nadal pozostać sekretem dla publiczności.

Choć agent w powieści szpiegowskiej najczęściej występuje jako barwna postać centralna („as” wywiadu), nie jest to koniecznością, jak widać z realistycznej autobiograficznej powieści W. Somerset Maughama pt. *Ashenden or The British Agent* (*Ashenden, agent brytyjskiego wywiadu*, 1928), w której tytułowa postać jest pionkiem, wykonującym często epizodyczne polecenia, których sensu ani celu nie zna.

Treść powieści szpiegowskiej jest związana z zagrożeniem nie tylko agenta, ale i państwa, i narodu, dla którego pracuje. Dlatego dość często wyraża, albo przy najmniej zakłada, określoną lojalność polityczną bohatera i autora o różnych odcieniach szlachetnego patriotyzmu aż po prymitywny szowinizm i polityczne fobie. W związku z tym występuje w niej również problem zdrady dla korzyści materialnych lub z innych powodów. To zaś, z kolei, może wprowadzać problemy moralne, nieraz bardzo trudne, tym bardziej że sama istota działalności agenta wywiadu wymagająca udawania nasuwa wielu ludziom moralne wątpliwości analogiczne do problemu Konrada Wallenroda.

Tłem polityczno-społecznym, które tworzy sytuację sprzyjającą powstawaniu powieści szpiegowskiej, jest stan lub atmosfera zagrożenia bytu narodowego przez obce państwo. Można to zaobserwować na wznoszących się falach nasilenia liczby tego rodzaju utworów na przykładzie literatury angielskiej. Pierwsza fala *spy story* wystąpiła pod koniec XIX w. w okresie narastających konfli-

któw między europejskimi imperiami. Wielkiej Brytanii źródłem zagrożenia interesów imperialnych wydawała się Francja sprzymierzona z Rosją. Przekonanie o tym zaczął szerzyć William Le Queux (1864–1927), dziennikarz i podobno pracownik wywiadu brytyjskiego, wydając po powrocie z Rosji antycarskie powieści szpiegowskie *Guilty Bonds* (*Związki winy*, 1890) i *A Secret Service* (*Tajna służba*, 1896). W *The Great War in England in 1897* (*Wielka Wojna w Anglii w 1897*, 1894) i w *England's Peril* (*Niebezpieczeństwo dla Anglii*, 1899) zapowiadał rychłą inwazję ze strony Francji i Rosji. Gdy do tego nie doszło, a stosunki z Francją ułożyły się przyjaźnie, Le Queux straszył społeczeństwo angielskie działalnością szpiegów niemieckich, których liczbę w samej Anglii oceniał na 5000. *The Invasion of 1910* (*Inwazja roku 1910*, 1903) ostrzega przed ich działalnością.

Poczucie zagrożenia ze strony wywiadu carskiej Rosji nie było wówczas odosobnione, o czym świadczy *The Secret Agent* (*Tajny agent*, 1907) Josepha Conrada, w którym, mimo że jest to powieść zasadniczo kryminalna, występuje problem agenta-prowokatora jako problem bezpieczeństwa państwowego i problem moralny. Należy również pamiętać, że bohater powieści Rudyarda Kiplinga *Kim* (1901) bierze udział w Wielkiej Grze wywiadu brytyjskiego przeciw wywiadowi rosyjskiemu w północnych Indiach.

Groźba imperializmu i wywiadu niemieckiego występuje bardzo wcześnie w *The Riddle of the Sands* (*Zagadka piasków*, 1903) Erskine'a Childersa (1870–1922). W tej przygodowej powieści szpiegowskiej dwóch Anglików przypadkiem odkrywa podczas rejsu koło Wyp Fryzyjskich niemieckie ćwiczenia desantowe. Słabą stroną tej dobrze napisanej książki jest wartościowanie moralne. Każdy, kto jest po stronie niemieckiej, jest zdrajcą wobec Anglii, ale Anglicy mają prawo szpiegować Niemców. Childers sam był oficerem wywiadu podczas pierwszej wojny światowej, a później działał na rzecz jedności niepodległej

Irlandii, ale został uznany przez rząd wolnej Irlandii za zdrajcę i rozstrzelany.

Utalentowanym i poważnym autorem wielu *spy stories*, również o charakterze przygód laika, który przypadkiem zmienia się w dzielnego wywiadowcę, był John Buchan (1875–1940), prawnik, konserwatywny polityk, poseł, uczony historyk i autor życiorysów, który najpierw był sekretarzem teoretyka angielskiego imperializmu lorda Milnera, w czasie pierwszej wojny światowej dyrektorem Informacji, a później Intelligence Service, a wreszcie, już jako baron Tweedsmuir, Gubernatorem Generalnym Kanady. Jego powieść *Thirty-Nine Steps* wprowadziła Richarda Hannaya, który z ofiary, bezlitośnie ściganej z lądu i powietrza przez wywiad niemiecki na terenie Szkocji, przemienia się w odkrywcę i pogromcę spisku przygotowującego inwazję od strony morza. Powieść uzyskiwała taką popularność, że Buchan kontynuował przygody wywiadowcy w innych książkach, z których najbardziej romanetyczną jest *Greenmantle* (*Zielony Płaszcz*, 1916) dzięki jej orientalnemu kolorytowi. Intryga tej powieści polega na zniweczeniu niemieckich planów antybrytyjskiego powstania Arabów pod wodzą fałszywego proroka. Buchan traktował swoje powieści pobłażliwie, nazywając je *shockers*, co oznacza sensację bardziej prymitywną niż *thriller*.

Licznymi przykładami bardzo popularnej, ale prymitywnej artystycznie, intelektualnie i moralnie powieści szpiegowsko-przygodowej może służyć twórczość Hermana Cyrila Mc Neile'a (1888–1937), znanego pod pseudonimem Sapper. Syn kapitana marynarki i podpułkownik w czasie pierwszej wojny światowej, Sapper wcielił w swojego bohatera – „zdemobilizowanego oficera, któremu znudził się pokój” – wszystkie najgorsze cechy ludzkie i narodowe. Bull-Dog Drummond, po raz pierwszy występujący w powieści pod tym tytułem w 1920 r., jest skrajnie prawicowym brytyjskim szowinistą, nienawidzącym zwłaszcza Rosjan ze Związku Radzieckiego i Żydów, ale bez wyłączenia innych narodów europejskich kontynentu. Jest także bru-

talem sadystycznie znęcającym się nad przeciwnikami i w ten sposób okazującym teżyżnę. Po *Bull-Dogu Drummondzie* ukazały się inne tytuły, jak *The Black Gang* (*Czarna banda*, 1922) i *Bull-Dog Drummond at Bay* (*Bull-Dog Drummond osaczony*, 1935). Powieści te są wyrazem poczucia zagrożenia Anglii od wewnątrz ze strony intelektualistów, liberałów, ruchu robotniczego w czasie Wielkiego Strajku, a od zewnątrz przez Radziecką Rosję.

Narastanie realnej groźby hitleryzmu i wojna domowa w Hiszpanii stały się przyczyną istotnego zwrotu ideowego w brytyjskiej powieści szpiegowskiej. Polegał on na zmianie linii podziału z przebiegającej między państwami i narodami na przebiegającą między faszyzmem i lewicą aż do komunizmu włącznie. W związku z tym zmienia się charakter szpiega. Może on być np. prymitywnym najemnym mordercą na usługach handlarzy armat w powieści G. Greene'a *A Gun For Sale* (*Broń na sprzedaż*, 1936) albo agentem jednej ze stron rozdartego narodu, jak to jest w *The Confidential Agent* (*Tajny agent*, 1939), albo nawet sprzedawcą odkurzaczy wyzyskującym pomyłkę centrali londyńskiej dla własnej korzyści, ale z tragicznymi skutkami dla innych w *Our Man in Havana* (*Nasz człowiek w Hawanie*, 1958). Na podstawie zwłaszcza tej ostatniej powieści-satiry na działalność wywiadu w okresie „zimnej wojny” można by powiedzieć, że autor ich, Graham Greene (ur. 1904), idąc w ślady Conrada, jest przeciwnikiem akcji szpiegowskiej, zainteresowanym raczej psychologicznymi i moralnymi szkodami, które ona przynosi wszystkim osobom w nią wpętany. Do takich należy prześladowany przez wywiad chory człowiek z *The Ministry of Fear* (*Ministerstwo Strachu*, 1943).

Erick Ambler (ur. 1909) jest również przedstawicielem nowej fazy głębszego wglądu w problemy polityczne, psychologiczne i moralne związane z wywiadem. W *The Dark Frontier* (*Mroczna granica*, 1936), *Epitaph for a Spy* (*Epitafium dla szpiega*, 1938) i w *The Mask of Dimitrios* (*Maska Dimitrios*, 1939) centralną postacią jest człowiek wbrew własnej woli

wplątany w walkę wywiadów. Szpiegdy są nieprzyjemni, zabijają beznamietnie, ale nie są ważni. Są tylko narzędziami ogromnych organizacji zainteresowanych materialnie prowadzeniem wojen albo ich właścicielami tworzących warunki, w których wojny wybuchają. Dlatego u Amblera socjaldemokrata zostaje komunistą, a pisarza stać nawet na stworzenie sympatycznej postaci radzieckiego agenta, który zawsze pomaga niewinnym Anglikom wydobyć się z opaków, choć umie to wykorzystywać dla własnych celów.

Druga wojna światowa zwróciła do patriotycznej *spy story* niektórych powieściopisarzy kryminalno-detektywnych, jak Margery Allingham (np. *The Traitor's Purse*, 1941) i Michael Innes (np. *The Secret Vanguard*, 1940), którzy pisali o szpiegach-detektywach w tradycji Buchana.

Po wojnie najgorsze tradycje Sappera odnowił znacznie od niego lepszy technicznie Ian Fleming (1908–1964), twórca Jamesa Bonda, „asa” wywiadu brytyjskiego walczącego przeciw Rosjanom w *Casino Royale* (1953), *From Russia with Love* (*Z miłością z Rosji*, 1957) i w wielu innych sensacyjnych powieściach. Specjalnym służbowym przywilejem Bonda jest to, że wolno mu zabijać, co czyni z sadystyczną przyjemnością. Robi to także za pieniądze. Jest elegantem i pewnym siebie donżuanem. To, że zwłaszcza po przeniesieniu go na ekran filmowy stał się bożyszczem tłumów, mimo egoizmu, okrucieństwa i traktowania kobiet jak rzeczy, jest także znakiem czasu.

Kontynuatorem w pewnym sensie tradycji Conrada, Greene'a i Amblera jest John Le Carré (ur. 1931), urzędnik Foreign Office, autor *Call for the Dead* (*Wezwij zmarłych*, 1961), *The Spy Who Came in from The Cold* (*Szpieg, który wszedł, by się ogrzać*, 1963) i *The Looking Glass War* (*Zwierciadłana wojna*, 1965). Le Carré jest realistą starającym się ukazać prawdę o działalności szpiegowskiej. Nikogo nie oszczędza. Według niego szpiegdy są najczęściej słabymi ludźmi wpętany w grę ich kierownictw, które nie mają pełnego rozeznania co do wartości własnych ani obcych agentów, są obojętne na ich losy i działają w wiel-

kiej mierze po omacku, powodując zniszczenie ludzi niewinnych. Rozczarowanie i ironia streszczają postawę autora.

Jako marginesowe zjawiska z dziedziny *spy story* wymienić trzeba powieści Węgierki z pochodzenia, baronowej Emmy Orczy (1865—1947), twórczyni niezmiernie popularnej postaci Sir Percy Blakeneya występującego jako szpieg i wybawca francuskich arystokratów spod gilotyny podczas rewolucji. Jako *The Scarlet Pimpernel* (1905), co oznacza szkarłatny kwiatek zwany po polsku kurzyślądem polnym, stał się on w angielszczyźnie synonimem nieuchwytnego szpiega, zawsze zwycięsko wychodzącego z niebezpieczeństw w serii sensacyjnych powieści awanturczo-szpiegowskich w historycznym kostiumie.

Drugim nietypowym autorem był Sax Rohmer (właśc. Arthur Ward, 1886—1939), twórca niesamowitego cyklu powieści, który rozpoczyna *Dr Fu Manchu* (1913). Dr Fu Manchu, nieodgadniony okrutny Chińczyk, dąży drogą konspiracji do zawładnięcia światem, mordując przeciwników w najbardziej nieprawdopodobny sposób, np. przez przesłanie im w kopercie jadowitej różowej stonogi lub uduszenie w chmurze zielonej mgły złożonej z żywej pleśni. Jedynym przeciwnikiem zdolnym skutecznie walczyć przeciw drowi Fu Manchu jest Nayland Smith, brytyjski urzędnik kolonialny.

Powieści Saxa Rohmera, pełne tak fantastycznych, że aż śmiesznych pomysłów i przeniknięte orientálną egzotyką, mają w sobie tylko szczątek literatury szpiegowskiej. Przeważa w nich awanturcza przygoda. Były w swoim czasie wyrazem nieufności wobec aktywności rasy żółtej, którą określano w Europie mianem Żółtego Niebezpieczeństwa (*Yellow Peril*).

Bibliografia: J. Symons, *Bloody Murder* (rozdz. 16: „*A Short History of the Spy Story*”), Harmondsworth 1975; D. C. Browning (red.), *Everyman's Dictionary of Literary Biography, English and American*, London 1960.

Witold Ostrowski

SUSPENSE NOVEL albo **NOVEL OF SUSPENSE** (ang. „powieść wywołująca u czytelnika napięcie niepewności i oczekiwania”, synonim powieści sensacyjnej): zob. **THRILLER**.

TALE OF ESCAPE AND PURSUIT (ang. „opowieść o ucieczce i pościgu”, także powieść o takim układzie akcji): zob. **THRILLER**.

THRILLER (wyraz utworzony od ang. *thrill* — elektryzujący, pobudzający przyjemny dreszcz emocji; dlatego niekiedy nazywany wyrazem polskim *dreszczowiec*, który jednak nie oddaje pozytywnych wartości tego skomplikowanego doznania): w pierwszym rzędzie powieść sensacyjna, lecz również sztuka teatralna lub radiowa, film lub widowisko telewizyjne, wywodzące się z tradycji literatury sensacyjnej i dostarczające odbiorcom dość silnych, ale niekoniecznie prymitywnych emocji.

W obrębie literatury do *thrillerów*, czyli powieści sensacyjnych, zaliczamy przede wszystkim przygodowe (jak *westerny*, zob.), kryminalne, kryminalno-detektywne, szpiegowskie, *mystery tales*, tzn. powieści osnute na istnieniu fascynującej tajemnicy, powieści sugerujące istnienie nieznanych lub niesamowitych istot, sił i zjawisk, a nawet powieści historyczne, oile wywołują wspomniany dreszcz emocji.

W powieściach sensacyjnych efekty emocjonalne wywołuje się u czytelnika różnymi sposobami, do których należą przede wszystkim tematyka i układ akcji, wybór i charakterystyka postaci oraz techniki narracji i stylu.

Tak więc sprzyja tworzeniu sensacji niezwykłość tematu, jego romantyczna niecodziennność, egzotyka i tajemniczość. Niezwykłe i niebezpieczne wyprawy do nieznanych zakątków egzotycznych lądów, gór, pustyń i mórz; tajemnicze zbrodnie i walka z niebezpiecznym zbrodniarzem; dociekanie kryminalnej lub innej tajemnicy; rzadkie wydarzenia sugerujące albo postulujące istnienie niewidzialnego świata „nadprzyrodzonego”, i wreszcie niezwykle wydarzenia historyczne przedstawione tak, jak to robi A. Dumas w *Józefie Balsamo* lub w *Naszyjniku królowej*.

Aby akcja mogła stać się sensacyjna, powinny w niej występować motywy i zdarzenia pełne dramatyczności, utrzymujące uwagę czytelnika w napięciu i niepewności, zaskakujące, budzące ciekawość, podejrzenia lub podziw. Niebezpieczne lub ryzykowne sytuacje, walki w rodzaju pojedynków w Sienkiewiczowskiej *Trylogii* lub w *Trzech muszkieterach*, ucieczki i pościgi, porwania lub zniknięcia osób i rzeczy, nieoczekiwane powroty, nieoczekiwane odwrócenie beznadziejnej sytuacji na własną korzyść przez inteligentnego bohatera — oto przykłady epizodów sensacyjnych.

Niektóre z tych struktur zdarzeniowych bywają rozciągnięte na całą powieść, tworząc jednolitą, zwartą akcję. Na motywie tajemnicy oparta jest intryga *Dr. Jekylla i Mr. Hyde'a* R.L. Stevensona i *Wydrążonej iglicy* M. Leblanca. Na motywie zaginięcia drogowca przedmiotu i poszukiwań (*quest*) — akcja *The Eustace Diamonds* A. Trollope'a i *The Nine Tailors* Dorothy L. Sayers. *Moc i chwała* G. Greene'a opiera się na motywie ucieczki i pościgu; *W Brighton* tegoż autora i *Arsène Lupin w walce z Sherlockiem Holmesem* M. Leblanca — na konflikcie dwóch równych przeciwników. Dlatego w obrębie pojęcia *thriller* mówi się i pisze o takich typach powieści, jak *mystery tale* — opowieść o tajemnicy, lub *a tale of escape and pursuit* — opowieść o ucieczce i pościgu. Wrażenie dramatycznej jedności może również być wywołane przez osnucie akcji na skomplikowanych działaniach, które aby się udały, muszą pozostać w tajemnicy, a więc politycznej konspiracji, jak w powieściach szpiegowskich i w cyklu A. Dumasa o rewolucji; spisku wymierzonego przeciw prywatnym osobom, jak w *Italczyku* Anny Radcliffe; zemsty, jak w *Hrabim Monte Christo*; lub intryg mających na celu małżeństwo, jak w *Desperate Remedies* Tomasza Hardy'ego.

Jeśli idzie o wybór i charakterystykę postaci — do powstania sensacji przyczynia się występowanie charakterów zagadkowych, tajemniczych, wieloznacznych, obdarzonych niezwykłymi zdolnościami i siłą wpływu — postaci takich jak

bajroniczny bohater; ukrywający się pod wieloma postaciami mściciel — hr. Monte Christo; stryj bohaterki powieści *Uncle Silas*, przedstawiony przez Josepha Sheridana Le Fanu jako patriarchalny mistyk, z którego stopniowo wyłania się zbrodniarz; Cagliostro z cyklu powieściowego Dumasa; Sherlock Holmes jako zdumiewająco zdolny detektyw; Arsène Lupin jako niezwykle pomysłowy przestępca; oszałamiająco piękna mimo przeżycia dwóch tysięcy lat magini Ayesha z powieści Henry'ego Ridera Haggarda *She*.

Niezwykłość tych postaci podkreślają autorzy przez niedookreślenia i niedomówienia. Ich myśli, zamiary i możliwości nigdy nie są całkowicie odsłonięte podczas akcji. Ich działania trudno przewidzieć, a więc są źródłem powtarzającego się zaskoczenia i podziwu.

Jak z tego widać, w ogromnej mierze sensacyjny charakter powieści wynika z zastosowania w niej specjalnych technik narracji.

Środkami technicznymi często stosowanymi w powieści sensacyjnej w celu uzyskania efektownej dramatyczności są niespodzianki i tzw. *suspense* — czyli wprowadzenie czytelnika w stan niepewności i wahania co do dalszego rozwoju zdarzeń. Teoretycy literatury wyraźnie odróżniają niespodziankę (*surprise*) od *suspense*. Niespodzianka działa jednorazowo. *Suspense* jest stanem niepewności i niepokoju, ale również nadziei i oczekiwania. Jest to stan psychiczny, w którym czytelnik tak mocno utożsamia się psychicznie z jedną z postaci, że nawet przy drugim i trzecim czytaniu przeżywa te same lub podobne napięcia. Przykładem umiętnego tworzenia *suspense* bez uciekania się do niespodzianki jest *Dzień Szakala* F. Forsytha. Powieść ta wyjaśnia, dlaczego niektórzy teoretycy używają określenia *suspense novel* dla powieści kryminalnej.

Do innych środków należą subtelne zapowiedzi (*foreshadowings*), że coś się stanie, znaczące niedomówienia, przemilczenia do pewnego momentu i wszystkie sposoby tworzenia nastrojów, przede wszystkim atmosfery tajemniczości i niesamowitości. Wiele z tych efektów pisarz

osiąga również za pomocą stylu. Dobra powieść sensacyjna jest utworem, w którym wszystkie elementy kompozycyjne są tak zharmonizowane, że osiąga on maksymalny jednolity efekt. Nie znaczy to, że uczucie sensacji musi być możliwe najsilniejsze. Brutalność efektów trafia do czytelników prymitywnych, innych może odstraszać. Stopień sensacyjności *thrillera* zależy od intencji pisarza, od jego zdolności tworzenia sensacji i od charakteru czytelników. Różnicę zdolności widać wyraźnie, gdy porównamy niezwykłą sugestywność sensacyjnych powieści Wilkie Collinsa osnutych na sprawach miłości, małżeństwa i spadku i *Sprawę kryminalną* (1872) J. I. Kraszewskiego, która zaczyna się bardzo dramatycznie, ale stopniowo traci napięcie. Podobnie osiemnastowieczna pisarka Clara Reeve, mimo wprowadzenia ducha do *The Old English Baron* (1778), niemal nie osiąga efektu niesamowitości i nie może się równać z takim mistrzem niesamowitości jak J. Sheridan Le Fanu. Różnica w intencjach może zilustrować porównanie stopnia osiąganej sensacji i ważniejszych celów w powieściach historyczno-przygodowych A. Dumasa i H. Sienkiewicza. W. Somerset Maugham pisząc powieść *Ashenden or the British Agent* (*Ashenden, agent brytyjskiego wywiadu*, 1928) nie zrobił z tej powieści utworu mocno sensacyjnego, gdyż tego nie zamierzał.

Nie należy sądzić, że sensacyjny charakter powieści nie da się pogodzić z przekazywaniem w niej wartościowych, a nawet głębokich treści, jak to łatwo zaobserwować u pisarzy tej miary, co Ch. Dickens (*Bleak House*, *The Mystery of Edwin Drood*), R. L. Stevenson (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *Kidnapped*, *The Master of Ballantrae*), G. K. Chesterton (*The Man Who Was Thursday*), A. G. Wells (*The Invisible Man*, *The War of the Worlds*) i Graham Greene (*The Power and the Glory*, *Brighton Rock*, *The Confidential Agent*).

Natomiast nie zawsze autor umie gościć zamierzenie wywołania sensacji z innymi zamierzeniami. Widać to w powieści Ann Radcliffe (1764–1823) *The Mysteries of Udolpho*, w której racjonalne wyjaś-

nienia udanych efektów „nadprzyrodzoności”, podane przy końcu powieści, rozczerwawiają nieraz banałem lub sztuczną siłą, a sama sensacja w ciągu opowiadania cierpi z powodu dłużyzn wywołanych zbyt drobiazgowym zainteresowaniem autorki psychologią strachu, obawy i niepewności.

Określenie *thriller* jest stosunkowo niedawne — *New Oxford Dictionary* notuje użycie go po raz pierwszy w 1889 r., ale sięganie po efekty sensacyjne w literaturze angielskiej widać już w średniowiecznych romansach i balladach, a później w tragedii elżbietańskiej i żyyciorysach przestępców serii tzw. *Newgate Calendar* z XVII i XVIII w. Jeśli sięgniemy do tragedii Seneki, wydaje się, że sensacja w literaturze jest zjawiskiem niemal odwiecznym, gdyż odpowiada zapotrzebowaniu pewnej części czytelników niemal w każdej epoce. Ale społeczno-kulturowe tło takiego zapotrzebowania ulega zmianom i w każdym okresie może mieć inny charakter, zależnie od sytuacji ogólnej i od poziomu kultury różnych grup czytelników.

Powstanie *thrillera* w postaci powieści można by umieścić w Anglii okresu przedromantycznego w drugiej połowie XVIII w., kiedy zmęczenie racjonalizmem i klasycyzmem wywoływało narastającą reakcję sentymentalizmu, pogoni za sensacją i romantyzmu. Głównym celem powieści gotyckiej (zob. *Gothic Novel*), zwanej również powieścią grozy, było wzbudzenie możliwie silnych emocji grozy, lęku, niesamowitości, a nawet, jak w powieści Matthew Gregory Lewisa *The Monk* — wstrętu. Słabością tej powieści była niewspółmierność między stosunkowo małą wagą treści i siłą efektów, które były wywołane w dużej mierze za pomocą stereotypowych postaci i sytuacji oraz takich rekwizytów, jak półzrujnowane zamczyska i opactwa, pełne robactwa lochy, trupy i szkielety, nocne zjawy i jęki.

Angielska powieść gotycka zaczęła osiągać wyższą wartość artystyczną w okresie romantycznym w pierwszych trzydziestu latach XIX w. dzięki wprowadzeniu do niej głębszych problemów

filozoficznych i moralnych przez Mary Shelley (*Frankenstein*) i Charlesa Maturina (*Melmoth*). Jej najbardziej utalentowanymi pogrobowcami byli: Amerykanin Edgar Allan Poe (1809–1849), autor opowieści takich, jak *The Fall of the House of Usher* i *The Masque of Red Death*, i Anglo-Irlandczyk Joseph Sheridan Le Fanu (1814–1873), znany głównie jako autor powieści *Uncle Silas* (1864) i *The House by the Churchyard* (1863). Obaj pisarze uprawiali niemal wszystkie odmiany literatury sensacyjnej, przede wszystkim zaś pisali na tematy kontaktów z zaświatem i na temat zbrodni. Kontynuatorem historii o wampirach, jak *Carmilla* (1871) Sheridana Le Fanu, był Bram Stoker, autor znanej powieści *Dracula* (1897).

Mimo wystąpienia utalentowanych autorów powieść gotycka w swej masie uległa na początku XIX w. mechanicznej niemal produkcji i wulgaryzacji wskutek powstania taniego wydawnictwa Minerva Press, działającego od 1800 r. Jednocześnie dalszy jej rozwój poszedł drogą rozszczępienia na coraz to inne wyspecjalizowane i samodzielnie rozwijające się odmiany powieści sensacyjnej. Sprzyjającymi warunkami, zarówno do obniżenia poziomu literackiego, jak i do powstania nowych odmian, był stopniowy wzrost elementarnej oświaty i rosnące zapotrzebowanie na lekturę wśród szerokich mas społeczeństwa angielskiego w ciągu XIX w. Naprzeciw tej społecznej potrzebie wychodzili wydawcy i pisarze. Do pierwszych pisarzy piszących dla mas należeli Edward Bulwer Lytton (1803–1873), George P. R. James (1801–1860) i William Harrison Ainsworth (1805–1882). Do wydawców należał Edward Lloyd, który w 1841 r. rozpoczął masowe tanie wydawnictwo książek publikowanych w tygodniowych zeszytach sprzedawanych po pensie i zwanych *penny dreadfuls* – „pensowymi okropnościami”. Wychodziły w tym wydawnictwie sensacyjne romanse, takie jak *Vice and Its Victim: or Phoebe, the Peasant's Daughter* (*Występek i ofiara, czyli Phoebe, córka wieśniaka*) i *Mysteries of the Inquisition* (*Tajemnice Inkwizycji*) pióra G. W.

M. Reynoldsa, wzorowane na Eugeniuszu Sue. Za przykładem Lloyda poszli inni wydawcy, czego wynikiem było, iż większość wybitnych powieści okresu wiktoriańskiego pióra Dickensa, Thackeraya i innych wielkich pisarzy wychodziła najpierw w zeszytach lub jako utwory odcinkowe (*serials*) w popularnych periodykach takich, jak „Household Words” Dickensa (od 1850), „The Cornhill Magazine” Thackeraya (od 1860), a później, po roku 1880 – tygodnik „Tit-Bits” George’a Newnesa, który kosztował tylko pensa i drukował sensacyjne opowiadania. W innym tygodniku Newnesa „The Strand Magazine” wyszła pierwsza nowela detektywna A. Conan Doyle’a o Sherlocku Holmesie (1891).

Do rozpowszechnienia taniej książki i periodyku przyczyniły się również: tania czytelnia wysyłkowa Charlesa Mudie’go działająca około połowy XIX w. i rozwój komunikacji kolejowej, który wykorzystali właściciele stoisk dworcowych z gazetami i książkami. Po pierwszej wojnie światowej na potęgę tego rodzaju wyrosła firma W. H. Smith.

W takich warunkach społecznych i kulturalnych, bardzo sprzyjających powstawaniu literatury sensacyjnej, pisarze zaangażowani społecznie zdali sobie sprawę, iż przyszłość powieści zależy od jej przyjęcia przez masową, nieznaną publiczność. Trzeba było ją zdobyć dla powieści dobrej, choć nie mniej ciekawej niż powieść zła, dzięki sensacyjnej fabule lub przynajmniej sensacyjnym motywom. Nie jest rzeczą przypadku, że jako jeden z pierwszych zatroszczył się o losy powieści przyjaciel Dickensa, mistrz sensacji William Wilkie Collins (1824–1889), pisząc esej *The Unknown Public* (*Nieznana publiczność*, 1858). Inni poszli za nim. Dlatego prawie cała wybitna powieść angielska XIX w. zawiera elementy sensacyjne, których największe nasilenie przypada po roku 1860.

Jednocześnie, wzrastając liczbowo, powieść wiktoriańska połączyła w sobie realizm spod znaku H. Fieldinga i T. Smolletta z sensacjonalizmem powieści gotyckiej. Dlatego np. w powieści społecznej można dostrzec motywy przejęte z po-

wieści gotyckiej, jak to widać w *Jane Eyre* Ch. Bronte i w *Wielkich nadziejach* Ch. Dickensa. Stopniowo powstawały nowe odgałęzienia powieści gotyckiej, choć dopiero pod koniec stulecia widać specjalizację wśród autorów, którzy przedtem nie dostrzegali różnic między uprawianymi odmianami, co można zaobserwować u J. Sheridan Le Fanu, W. W. Collinsa, Ch. Dickensa i wielu innych.

W ciągu XIX w. można wyodrębnić następujące ciągi rozwoju powieści gotyckiej w samodzielne odgałęzienia:

Powieść historyczno-przygodowa — niemal zupełnie pozbawiona sensacji a wzbogacona realizmem i humorem przez Waltera Scotta, zachowała w niektórych jego utworach, jak *Ivanhoe* (1819), *Quentin Durward* (1824) i *The Talisman* (1825), wiele rysów gotyckich i sensacyjnych, które wysunęli na pierwszy plan wspomniani już George P. R. James, autor powieści *Richelieu* (1829), *The Huguenot* (1838), *The Robber* (1838) i in., William H. Ainsworth, autor *Rookwood* (1834), *Jacka Shepparda* (1839) i kilkunastu innych utworów i wreszcie równie płodny E. Bulwer Lytton, autor *Ostatnich dni Pompei* (1834). Charles Reade (1814—1884) zapewnił sobie miejsce w pamięci narodowej jedyną powieścią historyczną *The Cloister and the Hearth* (*Klasztor i ognisko domowe*, 1861) dzięki sensacyjnej, lecz opartej na faktach fabule i świetnej narracji, a także dzięki mylnej, ale popularnej protestanckiej interpretacji historii. Kontynuacją tradycji historyczno-przygodowej pod koniec wieku były książki Maurice Henry Hewletta (1861—1923) — *The Forest Lovers* (*Leśni kochankowie*, 1898) i *Richard Yea—and Nay* (*Ryszard Tak i Nie*, 1900), a o głębszym wglądzie w historię powieści Roberta Louisa Stevensona (1850—1894) — *Kidnapped* (*Porwany za młodu*, 1887), *Catriona* (1893) i *The Master of Ballantrae* (*Pan na Ballantrae*, 1889).

Anthony Hope (1863—1933) oderwał jakby powieść historyczno-przygodową od historii pisząc *The Prisoner of Zenda* (*Więzień Zendy*, 1894) i *Rupert Hentzau* (1898), powieści o intrydze dynastyczno-

-przygodowej w fikcyjnym państwie Europy środkowo-wschodniej, Rurytanii. Miarą ich popularności było włączenie określenia „Rurytania” do języka angielskiego na stałe. Powieści A. Hope’a stanowią tzw. *cloak-and-dagger novel* — „powieść płaszczka i sztyletu” albo zgodnie z polskim określeniem — „powieści płaszczka i szpada”.

Nie tworząc fikcyjnych państw, z powodzeniem uprawiała ten typ powieści sensacyjnej Węgierka z pochodzenia, baronowa Emma Orczy (1865—1947), począwszy od pierwszej swej książki *Beau Brocade* (1908), pisząc wiele innych romansów z historii Francji i Anglii. Również sir Arthur Conan Doyle chciał wejść do literatury dzięki powieści historyczno-przygodowej, ale wydawcy odrzucali jego utwory jako zbyt mało sensacyjne. Tylko wesołe i awanturnicze *The Exploits of Brigadier Gerard* (*Wyczyny brygadiera Gerarda*, 1895) zdobyły sobie uznanie i poczytność.

Powieść okultystyczna (zob.) stanowi drugi ciąg powieści sensacyjnej. Pisywał ją E. Bulwer Lytton (*Zanoni*, 1842; *A Strange Story*, 1862), J. Sheridan Le Fanu, W. H. Ainsworth, a pod koniec XIX w. sir Henry Rider Haggard (1853—1925) w nowej formie egzotycznych i awanturniczych wypraw do nieznanego serca Afryki (*King Solomon's Mines*, 1887; *She*, 1887; *Allan Quatermain*, 1887, i wiele innych), a także w postaci sensacyjnych powieści z historii starożytnego Egiptu (*Cleopatra*, 1889; *Wisdom's Daughter*, 1823).

Powieść kryminalna i kryminalno-detektywna rozwinęła się tak bogato, że trudno krótko nakreślić nawet główne zarysy jej ewolucji, tym bardziej że jej rozwój przedstawia zagadnienia jeszcze nie rozwiązane. W kręgu powieści gotyckiej powieść kryminalna występuje w utworach Anny Radcliffe, autorki *The Mysteries of Udolpho* (*Tajemnice zamku Udolfo*, 1794). A. Radcliffe wprowadziła zbrodniczą intrygę snutą przez czarny charakter zwany później bajronicznym, co pociągało za sobą użycie motywu tajemnicy i stopniowego jej odsłaniania. Filozof-anarchista William

Godwin stworzył *Caleba Williamsa* (1794), powieść polityczno-kryminalną, osadzając zbrodniczą intrygę w krytykowanym przez siebie systemie polityczno-społecznym. Jego uczeń E. Bulwer Lytton przejął romantyczno-sentymentalny stosunek do zbrodni i zbrodniarza i wyrażał go w powieściach społeczno-obydajowych z mocnym wątkiem kryminalnym, jak *Pelham* (1828), albo w powieściach w pełni kryminalnych, o słabych akcentach detektywistycznych, jak *Eugene Aram* (1832).

Mimo że na początku okresu wiktoriańskiego Ch. Dickens i W. M. Thackeray ostro zaatakowali romantyczną koncepcję zbrodniarza w *Oliwerze Twiście* (1837) i *Catherine* (1839–1840), powieści te stanowiły pewnego rodzaju kontynuację tematyki kryminalnej, będąc jednocześnie powieściami społeczno-obydajowymi. Widać to nie tylko w *Oliwerze Twiście*, powieści o intrydze i środowisku kryminalnym, ale również w *Barnaby Rudge* (1841), *Bleak House* (1852–1853), gdzie Dickens wprowadza zawodowego detektywa, a także w *Great Expectations* (1860–1861), nie mówiąc już o niedokończonych powieściach kryminalno-detektywistycznych *The Mystery of Edwin Drood* (*Tajemnica Edwina Drooda*, 1870). W innych powieściach przestępstwo występuje jako motyw epizodyczny.

Podobne przemieszanie tematyki kryminalnej i sensacji z tematyką społeczno-obydajową występuje wyraźnie u innych pisarzy tego okresu. Jako przykłady mogą służyć: *East Lynne* (1861) pani Ellen Wood (1814–1887), *Clara Vaughan* (1864) Richarda D. Blackmore'a (1825–1900), *Desperate Remedies* (*Rozpaczliwe lekarstwa*, 1871) Thomasa Hardy'ego (1840–1928), *The Eustace Diamonds* (*Diamenty rodziny Eustace*, 1871–1873), a nade wszystko twórczość W. Wilkie Collinsa i Mary Braddon (1837–1915), znanej także jako Mary Elizabeth Maxwell.

Tak Collins, jak i M. Braddon byli mistrzami powieści sensacyjnej opartej na tajemnicy i *suspense*, w której problemy kryminalne lub sensacyjne intrygi były ściśle związane z poważnym i pogłębionym przedstawieniem problemów oby-

czajowych, społecznych i prawnych ich czasów. Powieści ich są w wysokim stopniu rozwiniętymi utworami o pogłębionych charakterach i plastycznie oddanym środowisku i tle, w równej mierze realistyczne, jak romantyczne, fascynujące nie tylko wskutek zastosowania technik wywołujących sensację, lecz również dzięki połączeniu ich z ciekawymi psychologicznie i moralnie charakterami.

Tak więc u Collinsa w *The Dead Secret* (*Śmiertelny sekret*, 1857) akcja rozwija się jako skutek potajemnego przyjęcia za swoje nieślubnego dziecka służącej przez bezdzietną żonę. Po śmierci pani służąca, rozdarta między zabobonną obawą przed zmarłą (jeśli nie wyzna prawdy jej mężowi) a strachem przed skandalem i degradacją społeczną córki, bezskutecznie szuka wyjścia z dylematu, aż okoliczności pozwalają jej wreszcie znaleźć radę i rozwiązanie.

Armada (1866) Collinsa ma zbyt skomplikowaną intrygę, żeby można było ją zwięźle przedstawić. Występują w niej najrozmaitsze motywy sensacyjno-kryminalne, jak zabicie z zemsty rywala do ręki posażnej panny, małżeństwo pod fałszywym nazwiskiem, otrucie okrutnego męża, bigamia, kradzież klejnotów, szantaż, rozmyślnie rozbicie statku dla spowodowania śmierci właściciela, posługiwanie się płatnymi szpiegami, próby zagazowania pacjenta sanatorium w specjalnie do tego przystosowanym pokoju, oblężenie z miłości i samobójstwo. Mimo nagromadzenia sensacji powieść ta w czytaniu nie sprawia wrażenia literatury straganowej dzięki związaniu akcji z ówczesnymi warunkami społecznymi i obyczajowością, dzięki pogłębieniu psychologicznemu głównych postaci — zwłaszcza pięknej i niebezpiecznej awanturnicy Miss Gwilt, tragicznej w swej nędzy materialnej i moralnej — i dzięki wprowadzeniu zagadnienia, czy zbrodniarz jest zeterminowany przez dziedziczność i fatum, czy też wolny w działaniach, a więc odpowiedzialny za swoje czyny.

Inne powieści W. W. Collinsa *The Woman in White* (*Kobieta w bieli*, 1860), *The Moonstone* (*Kamień księżycowy*, 1868)

i *The Law and the Lady* (Prawo i dama, 1875) są w równej mierze sensacyjnymi powieściami kryminalno-detektywnymi, jak powieściami obyczajowo-społecznymi. To samo można powiedzieć o powieściach Mary Braddon, takich jak *Lady Audley's Secret* (Tajemnica lady Audley, 1862) — historia biednej guwernantki, która pozoruje swą śmierć, aby popęlić bigamię dla zdobycia bogactwa i pozycji społecznej w arystokracji, a później usiłuje popełnić dwa zabójstwa dla utrzymania przestępstwa w tajemnicy. Sekwencja powieściowa *Birds of Prey* (Drapieżne ptaki, 1877) i *Charlotte's Inheritance* (Dziedzictwo Charlotte'y, 1868) stanowi studium działalności zdeklasowanego gentlemana i dwóch braci — dentysty i adwokata — polujących na spadki, o których nie wiedzą spadkobiercy albo które można uzyskać trując spadkodawców.

Tendencja wiązania sensacji z problemami społeczno-obyczajowymi, widoczna w powieści angielskiej tego okresu, zbiega się z podobnym zjawiskiem w literaturze francuskiej, w której elementy sensacyjne występują już u Balzaka, a później w *Tajemnicach Paryża* (1842—1843) i *Żydzie wiecznym tulaczem* (1844—1845) Eugéniusza Sue, w *Nędznikach* (1862) W. Hugo oraz w powieściach kryminalnych Emila Gaboriau, poczynawszy od *L'affaire Lerouge* (Sprawa wdowy Lerouge, 1866). Dopiero w twórczości Arthura Conan Doyle'a (1859—1930) występuje pod tym względem kryzys i separacja. A. Conan Doyle znajdował się pod silnym wpływem Gaboriau, ale również i E. A. Poe'a jako twórcy noweli kryminalno-detektywnej. Gaboriau, jak widać w pierwszej powieści A. C. Doyle'a *A Study in Scarlet* (Studium w szkarłacie, 1888), wpłynął na kompozycję tej powieści, choć w porównaniu z pierwowzorem jest ona dość nieudolna. W następnych trzech powieściach A. C. Doyle osiągnął lepsze wyniki, tworząc w *The Hound of the Baskervilles* (Pies Baskerville'ów, 1902) intrygę detektywną mocno osadzoną w realiach pewnego regionu i tradycji życia angielskiego. Ale już pierwsza powieść wykazuje, że A. C. Doyle był przede wszystkim nowelistą kryminalno-detektywnym idącym w ślad

za E. A. Poe'em. Centralną postacią twórcy Sherlocka Holmesa staje się genialny detektyw, który sam stanowi zagadkę jako człowiek. Osią krystalizacyjną powieści staje się dramatyczne zmaganie wielkiego detektywa z niesłychanie trudną do przeniknięcia tajemnicą kryminalną i inteligentnym zbrodniarzem. Wszystkie inne sprawy stają się sprawami ubocznymi. Powieść kryminalna przyjmuje niemal wyłącznie uprawianą postać jej szczególnego przypadku — powieści detektywnej, która dominuje aż do drugiej wojny światowej.

Wśród jej twórców mamy autorów najwyższej klasy, jak np. G. K. Chesterton (1874—1936), autor *The Man Who Was Thursday* (Człowiek, który był Czwartkiem, 1908) i wielu nowel, w których jako detektyw występuje ks. Brown; jak Dorothy L. Sayers (1893—1957), autorka *Murder Must Advertise* (Morderstwo wymaga reklamy, 1933) i *The Nine Tailors* (Dziewięć dzwonów, 1934); jak S. S. Van Dine (1888—1939), autor *Canary Murder Case* (Morderstwo kanarka, 1926); i Belg Georges Simenon (ur. 1903), twórca Maigreta. Chesterton wyzyskał fabułę kryminalno-detektywną do celów filozoficznych, D. L. Sayers kontynuowała tradycje obyczajowo-społeczne Collinsa, Van Dine i Simenon podjęli problematykę psychologiczną.

Agatha Christie (1891—1977), ogromnie płodna autorka powieści o różnej wartości i charakterze, przedstawia dość silną tendencję do powieści sprowadzonej do wymyślnej zagadki, bardzo mało związanej ze społecznymi, a nawet psychologicznymi realiami życia. Ogromna liczba autorów poszła w tym kierunku, sprowadzając powieść detektywną do gry z czytelnikiem i w ten sposób zubożając jej wartość poznawczą, estetyczną i społeczną.

Jednocześnie, wraz ze stopniowym załamywaniem się stabilizacji i praworządności angielskich klas rządzących, wystąpił w powieści kryminalnej powrót do bohatera-przestępcy. Przykładem tego jest stworzenie przez szwagra A. Conan Doyle'a Ernesta W. Hornunga (1866—1921) dżentelmena-włamywacza Rafflesa, w powieści *Mr. Justice Raffles* (Pan Sędzia

Raffles, 1909) karzącego zbrodnie bogatych lichwiarzy, których nie może osiągnąć prawo. Na poziomie taniej sensacji wykazywał tę samą tendencję Edgar Wallace (1857–1932) w powieści *The Four Just Men* (*Czterej sprawiedliwi*, 1905). We Francji niezwykle atrakcyjnym odpowiednikiem Rafflesa stał się Arsène Lupin, główna postać cyklu powieści kryminalno-przygodowych Maurice'a Leblanca (1864–1941), po raz pierwszy pojawiająca się w *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur* (*Arsène Lupin, dzentelmen-włamywacz*, 1907).

Powieści E. Wallace'a są wprawdzie sensacyjną *mystery tale*, ale mają charakter raczej kryminalno-przygodowy, gdyż proces detekcji, tzn. wykrywania tajemnicy zbrodni, jest w nich raczej zamaskowany niż ukazany. Wyjątkowe nieprawdopodobieństwo zdarzeń, ubóstwo charakteryzacji, operowanie splyconymi efektami powieści gotyckiej i na końcu nagła rewelacja, która często nie wyjaśnia wszystkiego, co się dotąd działo, stanowią przykład sensacji dla sensacji.

Innym odgałęzieniem powieści kryminalnej od początku XX w. stała się *spy story* — powieść szpiegowska (zob.).

Po drugiej wojnie światowej powieść kryminalna często nie przybiera formy powieści detektywnej, natomiast występują w niej problemy polityczne, nadużycia wielkich organizacji przemysłowo-handlowych, walka z przemytem narkotyków i psychopatologia. Niektórzy autorzy piszący *thrillery* po angielsku, jak np. Francis Clifford i Morris West, idąc za przykładem G. Greene'a, łączą sensację z głębszym ujęciem problemów politycznych i moralnych.

Od czasów amerykańskiego pisarza Dashiella Hammetta (1894–1961), autora *The Maltese Falcon* (*Sokół maltański*, 1930), można w powieści sensacyjnej zaobserwować rosnącą tendencję do szczegółowego przedstawiania okrucieństwa, a od drugiej wojny światowej w ten sam sposób traktowanych scen erotycznych, często połączonych z sadyzmem. Jest to zjawisko społecznie szkodliwe.

Mimo istnienia dzieł sensacyjnych na wysokim poziomie moralnym, społecz-

nym i artystycznym *thriller* zawsze budził wątpliwości i sprzeciwy wskutek istnienia ogromnej masy publikacji tego rodzaju, które były mało warte lub społecznie szkodliwe, a których popularność wynikała z braku lepszej, lecz równie ciekawej książki oraz z chęci łatwego zysku ze strony wydawców. Dla historyka i teoretyka literatury, zwłaszcza historyka powieści, jest jasne, że takie wartościowanie gatunków i ich odmian jest w ogromnej mierze zależne od konwencji społecznych, nie zaś od wartości artystycznej. W obrębie bowiem każdego gatunku i każdej odmiany istnieją utwory dobrze napisane i pożyteczne, tak jak istnieją utwory źle napisane i szkodliwe.

Bibliografia: S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1966; S. Barnet, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; A. C. Baugh (red.), *A Literary History of England*, t. III–IV, London 1967; K. K. Mehrotra, *Horace Walpole and the English Novel*, London 1934; Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961; W. Ostrowski: *Gothic Novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1968, t. XI, z. 1 (20); *Początki powieści historycznej w Anglii*, „Prace Polonistyczne”, 1976, S. XXXII; *The Newgate Novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1970, t. XII, z. 2 (23); J. Symons, *The Detective Story in Britain*, London 1962; J. Barzun, *Detection and Literature*, [w:] *The Energies of Art*, New York 1962; W. Ostrowski, „Tajny Agent” J. Conrada jako powieść kryminalna, „Prace Polonistyczne”, 1965, S. XX; R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967; A. E. Murch, *The Development of the Detective Novel*, London 1968; J. Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, Harmondsworth 1975; J. Nałęcz-Wojteczakowa, *Tajemnica jako czynnik kompozycyjny w angielskiej powieści XIX wieku* (praca doktorska niepubl.), Łódź 1975; D. C. Browning (red.), *Everyman's Dictionary of Literary Biography*,

English and American, London 1960; *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Warszawa 1971; R. Hoggart, *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, Warszawa 1976.

Witold Ostrowski

WESTERN: ang. przymiotnik „zachodni”, „odnoszący się do zachodu”, do którego dodawano rzeczowniki: powieść, opowieść, sztuka lub film, następnie zaś zaczęto traktować jako rzeczownik oznaczający wszelkie gatunki utworów związanych z życiem na tzw. Dzikim Zachodzie Stanów Zjednoczonych.

W obrębie literatury *western* jest rodzajem na wskroś amerykańskim, ściśle związanym scenerią, historią i folklorem ze Stanami Zjednoczonymi lat 1840–1890, tzn. lat ekspansji ludności wybrzeża atlantyckiego na Daleki Zachód (*Far West*) poprzez Wielkie Równiny (*Great Plains*) aż do Kalifornii, Teksasu i Nowego Meksyku. Celem wędrówki kilkoma szlakami (*Trails*) dla hodowców bydła były wielkie prerie, dla uprawiających rolę — dobre grunty orne, dla poszukiwaczy złota i srebra — Arizona, Nowada i Kalifornia (do której podczas Gorączki Złota w 1849 napłynęło 100 tysięcy ludzi). Za tymi pionierami podążyli kupcy, rzemieślnicy, lekarze, bankierzy i przestępcy. Z początku jedynym środkiem komunikacji były konie, konne wozy i dylizanse pocztowe (*stage coaches*), napadane przez Indian lub bandytów, jak Henry Plummer, Frank i Jesse James, Dalton Boys i Younger Brothers. Prawo i porządek usiłowali utrzymać sławni później szeryfowie i *marshallowie*, jak Wyatt Earp, „Wild Bill” Hickock i „Bat” Masterson. Przewodnikami, wywiadowcami i doskonałymi strzelcami byli Kit Carson (1809–1868), William Frederick Cody (1846–1917) znany jako „Buffalo Bill”, Richard Clarke (1845–1930) zwany „Deadwood Dick”. Specjalnym fenomenem Oklahomy była celna strzelczyni Annie Oakley (1860–1926). Znaną postacią Dzikiego Zachodu stał się pastuch krów cowboy, pilnujący stad na koniu i pędzący bydło do rzeźni w

Chicago całymi tygodniami, podczas których powstawały nastrojowe ballady kowbojskie. Cowboy był doskonałym jeźdźcem i strzelcem w obronie bydła przed złodziejami i bandytami, czasem pijakiem i awanturnikiem. Między nim a osiadłym farmerem istniał nieustający konflikt. Tłem życia była preria, pustynia lub miasto z szynkiem (*saloon*), w którym pito, grano w karty, tańczono, śpiewano i robiono awantury. Z tego materiału powstały *westerny*. Budowa kolei transkontynentalnej w 1869 zapoczątkowała zmierzch dawnego stylu życia na Dzikim Zachodzie i wielu wybitnych jego reprezentantów zaczęło tworzyć o nim legendę, pisząc tanie książki (*dime novels*) albo produkując się na scenie.

Do prehistorii *westernu* amerykańskiego w postaci powieści należą: *The Prairie* (*Preria*, 1827) Jamesa Fenimore’a Coopera (1789–1851), antyindiańska powieść *Nick of the Woods* (*Duch puszczy*, 1837) Roberta M. Birda (1806–1854) i liczne przygodowe powieści dla młodzieży Thomasa Mayne Reida (1818–1883), z których najbardziej znaną w Polsce jest *The Headless Rider* (*Jeździec bez głowy*, 1866) upamiętniony wierszem A. Słomskiego.

Jednym z pionierów *western novel* był Francis Brett Harte (1836–1902), który znał życie Zachodu z własnych przeżyć, osiadł w Kalifornii, wydawał regionalny miesięcznik „Overland Monthly”, w którym wydrukował popularne opowiadanie *The Luck of the Roaring Camp* (*Szczeście wrzaskliwego obozu*). On to napisał jedną z najwcześniejszych i najbardziej popularnych powieści-*westernów* pt. *Gabriel Conroy* (1876), w której występują powtarzane później motywy podróżników zagubionych w śniegach Sierra Nevada, rozszalałe stado bydła, odkrycie kopalni srebra i sąd nad mordercą. Harte wprowadził również do literatury pewne charakterystyczne typy: pełnego galanterii gracza w karty, prawnika lubiącego pojedynki i kwieciste mowy, woźnicę dylizansu pocztowego i in. Postacie Harte’a występowały później w jego innych utworach.

Chociaż pisarz ten dał początek *western-*

nowi, element regionalizmu w jego utworach przeważał nad melodramatem i sensacją, charakteryzującymi późniejsze *westerny*, w których tworzeniu mieli znaczny udział autentyczni bohaterowie Dzikiego Zachodu. Ich rolę najlepiej ilustrują życiorysy „Buffalo Billa”, myśliwego i wywiadowcy kresowego podczas wojny domowej i wojen z Siuksami, oraz „Neda Buntline”, czyli Edwarda Zane Carrola Judsona (1823–1886), awanturnika, trapa, żołnierza, organizatora ruchu skierowanego przeciw cudzoziemcom, przywódcy rozruchów oskarżonego o zabójstwo, redaktora i pisarza. Obaj ci ludzie spotkali się w 1869 r., czego wynikiem było powstanie sztuki Buntline’a *The Scouts of the Plains* (*Stepowi wywiadowcy*, 1873), w której Buffalo Bill, sławny łowca bawołów, występował przez dwa lata. Buntline zapoczątkował tani sensacyjny *western* powieściowy (*dime novel*) i napisał 400 *westernów* opiewających Buffalo Billa. Legendę podtrzymał inny awanturnik Prentiss Ingraham (1843–1904), autor powieści z Dzikiego Zachodu, z których 200 poświęcił Buffalo Billowi. Sam Buffalo Bill wykorzystał w dalszym ciągu sławę, którą mu dały *westerny* powieściowe, i w 1883 zorganizował sławny *Buffalo Bill’s Wild West Show* – wędrowną przedstawienie jakby rewii *westernowej*, w którym występował on sam, skaptowany przez niego sławny weteran wojen indiańskich wódz Sitting Bull i Annie Oakley z Oklakomy, dziurawiąca strzałami karty i monety dziesięciocentowe rzucała w górę. Buffalo Bill wydał w 1904 r. autobiografię, na której jednak nie można polegać.

Innym masowym pisarzem *westernów*, których bohaterem był wspomniany już Deadwood Dick, był Edward L. Wheeler. Jego utwory przypisywano później ich bohaterowi.

Westerny były tandetną literaturą masowo produkowaną w celach komercyjnych, a przeto sensacyjną, „straganową” i opartą w dużej mierze na legendzie, a nie na prawdzie. Ale właśnie przez swoją masowość wytworzyły żywą dotąd w Ameryce i poza nią sympatię dla zachodniego folkloru. Do dziś

w Teksasie można być świadkiem odgrywanych dla publiczności na otwartym powietrzu rozpraw rewolwerowych Wyatta Earpa. Istnieją również tzw. *dud farms* – udawane fermy – gdzie za opłatą można spędzić czas w otoczeniu ucharakteryzowanym na Dzikim Zachód. Moda na niebieskie *jeansy* z napisami należy do szczegółów tej samej tradycji. Echom ich w Europie stały się przede wszystkim powieści Niemca Karola Maya (1842–1912) – *Winnetou* (1893–1910), *Skarb w srebrnym jeziorze* (1894), *Old Surehand* (1894–1896) i nie kończący się cykl *Rodu Rodriganda*.

W Stanach Zjednoczonych w XX w. tradycję *westernu* na lepszym poziomie literackim kontynuował Owen Wister (1860–1938), autor zbioru opowiadań *Lin Mc Lean* (1898) i romantycznej powieści *The Virginian, A Horseman of the Plains* (*Wirgińczyk, jeździec z równin*, 1902). Niezmierną popularność zyskał Zane Grey (1872–1939), autor 60 książek, które rozeszły się w 13 milionach egzemplarzy i były tłumaczone także na język polski. *The Last of the Plainsmen* (*Ostatni z ludzi wielkich równin*, 1908) był debiutem. Najbardziej znaną jego powieścią są *Riders of the Purple Sage* (*Jeźdźcy purpurowego stepu*, 1912). Milion egzemplarzy tej książki zrobiło autora bogatym. Nastąpiły po niej *Desert Gold* (*Złoto pustyni*, 1913), *The Mysterious Rider* (*Tajemniczy jeździec*, 1913), *The Call of the Canyon* (*Zew kanionu*, 1924), których tytuły odpowiadają romantyczno-przygodowej treści. Bohaterem Greya jest wyidealizowany cowboy – świetny i odważny jeździec i strzelec, ale człowiek spokojny, prawy, prostolinijny i rycerski w stosunku do kobiet, który znajduje przeciwnika (czasem rywala w miłości do dumnej dziewczyny) w osobie przewrotnego i zdradzieckiego łotra i kłamecy.

Równą popularność osiągnął inny pisarz Południowego Zachodu Harold Bell Wright (1872–1944), autor *The Shepherds of the Hills* (*Pasterze ze wzgórz*, 1907), *When a Man’s a Man* (*Kiedy mężczyzna jest mężczyzną*, 1916) i *The Winning of Barbara Worth* (*Zdobycie Barbary Worth*, 1911) – powieści, która w ciągu 25 lat

osiągnęła nakład półtora miliona egzemplarzy. Nieprawdopodobnie wyidealizowana szlachetna męskość i romantyczna miłość oraz życie się bohaterów z dziką przyrodą zdecydowały o atrakcyjności tych książek.

Wyższy poziom artystyczny osiągnęli pisarze realiści tworzący powieści o charakterze historyczno-regionalnym dla określonych części amerykańskiego Zachodu. Emerson Hough (1857–1923) opisywał Nowy Meksyk w *The Story of the Cowboy* (*Historia cowboya*, 1897), *The Covered Wagon* (*Wóz z pałubą*, 1922) i innych książkach m.in. dla młodzieży. Wyścig po ziemię w Oklahomie przedstawiła Edna Ferber (ur. 1887) w *Cimarron* (1930); Herbert Quick (1861–1925) odtworzył dawny kształt życia w Iowa w trylogii *Vandermark's Folly* (*Szaleństwo Vandermarka*, 1922), *The Hawkeye* (*Sokole Oko*, 1923) i *The Invisible Woman* (*Niewidzialna kobieta*, 1924). Conrad Richter (ur. 1890) w *Sea of Grass* (*Trawiaste morze*, 1937) przedstawił konflikt między hodowcą bydła i rolnikiem, a w *Tacey Cromwell* (1942) ukazał prostytutkę na tle Arizony.

Popularny western XX w. najczęściej jednak przybiera formy filmu lub musicalu. Po przedstawieniach sztuki *The Scouts of the Plains* Buntline'a i *Wild West Show* tradycję westernu podtrzymała komedia Lynn Riggsa (1899–1954) *Green Grow the Lilacs* (*Zielenieją bzy*, 1931), przerobiona w 1943 r. na musical *Oklaho-*

ma! R. Rogersa i O. Hammersteina w realizacji scenicznej i filmowej. Sztuka *The Girl of the Golden West* (*Dziewczyna ze złotego Zachodu*, 1905) Davida Belasco (1853–1931) zyskała światową sławę jako opera Giacomo Pucciniego o tym samym tytule wystawiona w 1910 r. Rudolph Friml (ur. 1881) skomponował komedię muzyczną *Rose Marie* opartą na tekście Herberta Slotharta w 1924 r. Popularny piosenkarz Irving Berlin (ur. 1888) uczynił w 1946 r. Annie Oakley bohaterką *Annie Get Your Gun* (*Annie łap za strzelbę*), innego musicalu opartego na tekście Herberta i Dorothy Fields.

Bibliografia: A. H. Quinn, *The Literature of the American People*, New York 1951; J. D. Hart, *The Oxford Companion to American Literature*, New York 1956; M. Cunliffe, *The Literature of the United States*, Harmondsworth 1968; D. C. Browning, *Everyman's Dictionary of Literary Biography, English and American*, London 1960; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth 1966; anon. *Heritage of Freedom: A Brief History of the United States*, t. II, cz. I i II, Washington b.r.; C. C. Calkins (red.), *The Story of America*, New York 1975; E. S. Osgood, *The Day of the Cattleman*, Chicago 1929; P. Wert, *Western* (filmowy), „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1962, t. V, z. 2(7).

Witold Ostrowski