

# Barbara Biskupska

---

## Konferencja poświęcona powieści XIX i XX wieku (Warszawa, 17-19 listopada 1965)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 57/2, 667-672

---

1966

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

# IV. K R O N I K A

## KONFERENCJA POŚWIĘCONA POWIEŚCI XIX I XX WIEKU (Warszawa, 17—19 listopada 1965)

Na Konferencji tej, zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich PAN, w której uczestniczyli także radzieccy badacze, wygłoszono następujące referaty: dr nauk filolog. G. M. Fridlender, *Główne etapy powieści rosyjskiej XIX wieku*; prof. dr Maria Janion, „*Agaj-Han*” jako romantyczna powieść historyczna; prof. dr Maria Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*; prof. dr Henryk Markiewicz, *Antynomie powieści realistycznej*; dr nauk filolog. B. Bialik, *Powieść rosyjska początków XX wieku*; dr Michał Głowiński, *Sytuacja powieści młodopolskiej*; kand. nauk L. F. Jerszow, *Tradycje rosyjskiej powieści klasycznej a powieść radziecka*.

Sprawozdania z konferencji bywają krzywdzące dla referentów, ponieważ z reguły ograniczają się do relacjonowania ogólnych twierdzeń, a pomijają zarówno szczegółowe konstatacje, jak i sposób argumentowania. W tym wypadku sytuację komplikuje fakt, że każdy z prezentowanych referatów był pomyślany jako część większej całości bądź stanowił — jak w przypadku uczonych radzieckich — streszczenie pracy przygotowanej do druku (*История русского романа*. Sprawozdawca, mimo tej świadomości, traktuje je jako autonomiczne wypowiedzenia, co więcej — zamiast ich naturalnego kontekstu wikła je we wzajemne relacje, jako członki jednej konferencji. Od razu powiedzmy — konferencji, pod wspólnym hasłem „powieść”, na tematy bardzo różne; zaprezentowano bowiem: analizę jednej powieści, poetykę prądu, światopogląd nurtu, analizę sytuacji literackiej i, trzykrotnie, etapy rozwoju realizmu w powieści — manifestując pięć odmiennych postaw badawczych.

G. M. Fridlender w swoim referacie przedstawił historię realistycznej powieści — „klasycznego zjawiska literatury narodowej i światowej”. Ciąg rozwoju rosyjskiej powieści XIX-wiecznej zaczął od *Eugeniusza Oniegin*a. Wyróżnił co prawda trzy etapy wcześniejsze, obejmujące: 1) w. XVII i początek XVIII, kiedy termin „powieść” nie był znany, a powstawały osobne obrazki; 2) lata 60-e w. XVIII, kiedy termin zdobył prawo obywatelstwa, lecz powieść jako rodzaj była uważana za niższą w stosunku do ody, tragedii czy komedii satyrycznej; 3) przełom w. XVIII i XIX, gdy powstawały polityczno-dydaktyczne traktaty. Fridlender pominął funkcję tych embrionalnych form powieści, ponieważ „nie zawierały szerokiego odbicia życia społecznego poprzez indywidualne losy ludzkie”<sup>1</sup>. Wyjątkową pozycję przyznał *Eugeniuszowi Onieginowi* — jako powieści formułującej ide-

---

<sup>1</sup> Cytaty z referatów uczonych radzieckich w przekładzie autorki sprawozdania.

ową problematykę i poetykę rodzaju. „*Eugeniusz Oniegin* był pierwszą powieścią pomyślaną i wykonaną nie jako utwór mający grać rolę »budującej« lub ciekawej lektury, lecz jako zjawisko prawdziwie wielkiej literatury, podejmujące najważniejsze zagadnienia życia narodowego. Nie opierając się na znanej tradycji powieści — łańcucha awanturnicznych bądź satyrycznych epizodów, Puszkina stworzył pierwszą rosyjską powieść, w której duchowy rozwój jednostki został nierozłącznie związany z problematyką życia narodu”. W klasycznej epoce powieści rosyjskiej Fridlender wyróżnił cztery etapy: 1) lata 20- i 30-te, gdy w powieściach Puszkina, Lermontowa, Gogoła formowały się podstawowe elementy poetyki; 2) lata 40- i 50-e, gdy powieść zdobyła wiodącą rolę w rozwoju literatury dzięki twórczości Turgieniewa, Gonczarowa i Hercena; 3) lata 60- i 70-e, gdy powieść osiągnęła szczyty rozwoju w twórczości Turgieniewa, Tołstoja, Dostojewskiego, Szczedrina; okres ten przerósł zasadniczo poprzednie, ponieważ „powieść nie jest już wyłącznie fenomenem literackim, staje się natomiast dla czytelnika czymś niewymiernie ważniejszym — fenomenem nie tylko sztuki, lecz i filozofii, moralności”, ogarniając wszystkie podstawowe zagadnienia epoki; 4) od lat 80-ych do r. 1917 charakteryzował się bardzo różnorodnymi tendencjami: a) symboliści próbowali odnowić powieść — bez powodzenia, gdyż nie oparli jej na zasadach realizmu i nie uwzględnili procesów życia społecznego warunkujących przeżycia bohaterów; b) Gorki, najznakomitszy prekursor powieści radzieckiej, wzbogacił rodzaj wyrażając nową ideologię i ukazując nowego bohatera — człowieka pracy — w szerokiej perspektywie historycznej.

Tak dokładne streszczenie wydaje mi się niezbędne, aby ukazać główne założenia Fridlendera, bardzo odmienne od polskich współczesnych tendencji badawczych, a mianowicie: traktowanie *Eugeniusza Oniegina* jako powieści stworzonej w zupełnej próżni, autonomizowanie ciągu rozwojowego rosyjskiej literatury, utosamianie rozwoju powieści z rozwojem realizmu, ukazywanie rozwoju powieści jako przechodzenia do dzieł coraz lepszych, coraz bardziej wartościowych.

Podobne założenia leżą również u podstaw referatu o drugich narodzinach rodzaju powieści na początku XX wieku. Omawiając twórczość symbolistów, najważniejszy nurt rosyjskiego modernizmu, B. Bialik odrzucił w całości ich program, a pozytywów dostrzegał jedynie w dziełach wnoszących elementy realizmu. „Próby stworzenia antyrealistycznej powieści zawierały w sobie źródło niepowodzeń: nie można było stworzyć epickich utworów odrzucając epickość, odcinając się od szerokiej typizacji, od uogólniania przejawów życia związanych z głównymi tendencjami procesu historycznego, słowem — od realizmu. Przedstawiciele sztuki modernistycznej w dziedzinie powieści mogli osiągać jedynie pojedyncze, częściowe zwycięstwa, i to o tyle, o ile spotykali się, często mimo woli, z realistycznymi tradycjami”. Absolutyzowanie przez referenta realizmu jako kryterium wartościującego i zarazem jako narzędzia analizy prowadziło do takich stwierdzeń, jak poniższe o Dostojewskim: „realizm zwyciężył jego reakcyjne ideowe tendencje: pragnąc zdyskredytować rewolucyjną świadomość, w rzeczywistości przedstawił duchowe bankructwo tych, którzy odizolowali się od społeczeństwa, zamknęli: we własnym »ja« i utracili rewolucyjną postawę”. Odrodzenie powieści nastąpiło według Bialika dopiero w twórczości Gorkiego, Szołochowa, A. Tołstoja, Fadiejewa, Furmanowa, Fiedina, Leonowa i innych twórców radzieckiej powieści socjalistycznej.

L. F. Jerszow ukazując w swym referacie, do jakich tradycji rodzimych nawiązywała powieść radziecka, stwierdził, że tylko realizm pozwala przedstawić rzeczywistość nie w formie zsubiektywizowanej, lecz w formie typowych obrzów

i pojęć, dostępnych szerokim warstwowi narodu. Określając stosunek do literatury zachodniej, wyjaśnił, że pisarzem radzieckim bliska jest twórczość Manna, Galsworthy'ego, Dreisera, Hemingwaya, du Garda, natomiast obca — eksperymentalna powieść „strumienia świadomości” Joyce'a, Prousta, Woolf, wyrażająca pesymistyczną filozofię, wrogi stosunek do ludzkości i ukazująca rzeczywistość jako chaos, w którym konflikty jednostki są izolowane od konfliktów społecznych i historii.

Naruszyłam wprawdzie kolejność wygłaszania, grupując referaty radzieckich uczonych, ale zgodność prezentowanej w nich metody, zbieżność szczegółowych wniosków, wspólnota podstawowych narzędzi analizy historycznoliterackiej (czyli pojęcia bohatera, narodu, realizmu oraz wspólnota celu), afirmacja realizmu jako najbardziej wartościowej metody twórczej — uprawniają chyba do łącznego ich omówienia.

Maria Janion zajęła się „wybitną romantyczną powieścią historyczną” — *Agaj-Hanem* Krasińskiego. Autorka za najistotniejszy cel badawczy uznała ukazanie funkcji stylu w kształtowaniu wizji świata. Za cenę bogactwa szczegółowych konstatacji musiała zrezygnować z uzasadnienia wyżej podanych określeń utworu, gdyż wymagałoby to szerszych różnorodnych kontekstów przy użyciu tych samych narzędzi badawczych. Ograniczenie to nie umniejszyło wszakże ważkości zaprezentowanej przez autorkę analizy funkcji stylu w *Agaj-Hanie*.

Niezwykłość eksperymentu Krasińskiego badaczka upatruje w tym, że ujął on w ramy prozy poetyckiej nie drobną impresję liryczną, lecz „większą całość o charakterze narracyjnym” i stworzył utwór odległy od tradycji kronikarskich przekazów relacjonujących fakty. Ogólna zasada stylizacji orientalnej (uzasadniona, według autorki, tradycją literacką), zarazem wyodrębniająca prozę poetycką od języka potocznego, nie odznacza się konsekwencją „w poszukiwaniu słownictwa w funkcji dokładnej, ścisłej charakterystyki środowiskowo-realistycznej. Obserwujemy raczej w tym zakresie dążenie do uzyskania oszałamiającego wrażenia wschodniego przepychu, ogólnej poetyczności bogatej w egzotykę wizji, ostrej ekspresywności orientalnego detalu”. Orientalizm funkcjonuje także poza warstwą leksykalną — w szerokim zespole przesadnych porównań i metafor. (Ówczesnie styl wschodni rozumiano jako styl przesady, zwracano uwagę na konceptualizm poezji orientalnej i upodobanie do hiperboli.) Orientalna przesada wyraża koncepcję człowieka Wschodu jako natury prymitywnej i namiętnej (do tych cech autorka sprowadza właściwą orientalizmowi romantycznemu koncepcję człowieka autentycznego). Drugą grupę leksykalną stanowi słownictwo i frazeologia rycersko-obozowo-wojenna (co autorka wiąże z chęcią uzyskiwania kolorytu lokalnego charakterystycznego dla wczesnoromantycznych tendencji powieściowych), wyrażające historiozoficzną koncepcję kultury staropolskiej, w której wielką rolę odgrywały elementy orientalne.

Janionówna analizuje ekspresywne operowanie częściami mowy; nagromadzenie rzeczowników i czasowników podkreśla, zdaniem autorki, bogactwo i różnorodność rzeczywistości poetyckiej oraz jest aluzją do jej niezhierarchizowania, niestabilności: „nie odnajdujemy tutaj hierarchii, która byłaby ładem. Rzeczy stają się autonomiczne, zaczynają tworzyć własny, zamknięty świat. Jest to bardzo istotny moment dla zrozumienia granic władzy człowieka nad rzeczami i kreatora nad światem kreowanym. [...] W stylu ujawniło się to, co było problematyką indywidualizmu romantycznego, a mianowicie wahanie między bezwzględną zasadą twórczości i kreatoryczności a podporządkowywaniem się historii czy zbiorowości. Świat przedstawiony i postacie są tworam wyobraźni, ale zarazem mogą się usamodzielniać, żyć własnym życiem. Reżyseria autorska musi się pogodzić z autonomicznością jej twórców”.

Problemy romantycznego indywidualizmu reprezentują również trzy główne postacie utworu. Krasiński bowiem porzucił kształtowanie postaci w ramach wyznaczonej roli fabularnej na korzyść romantycznie pojętej metafory losu ludzkiego. Obsesyjne motywy krwi i śmierci są analizowane przez autorkę jako stylowy wyraz problemu nietrwałości i kruchości istnienia ludzkiego, który nurtował w tym czasie Krasińskiego. Fabuła także ujawnia cechujące bohaterów fatalistyczne dążenie do zagłady; całość jest obrazem agonii. Historiozofia wyrażona w *Agaj-Hanie* nie wynika ani z antykwarycznej obfitości szczegółów, ani z analizy wielkich układów społecznych. Tło historyczne pełni funkcję malowniczego sztafażu i określa jedynie ogólny klimat. „Działania bohaterów są determinowane przez wybuchy namiętności i obroty losu, a nie przez układ sytuacji historycznej i prawidłowości świata przedstawionego, grę sił społecznych i politycznych”. Głównym historyozoficznym układem odniesienia jest apologia skrajnego indywidualizmu, która znalazła znakomity odpowiednik stylistyczny w połączeniu manieryzmu — pełnego „kunsztownie wystylizowanej ascetycznej piękności, linii ornamentacyjnej, pompacyjnego, lecz sztywnego gestu” — z ekspresywną estetyką kontrastów. O ile wczesne, „warszawskie”, powieści historyczne Krasińskiego znalazły się niejako w połowie drogi między powieścią grozy a romansem walterskotowskim, to w *Agaj-Hanie* nastąpiło radykalne zerwanie z modelem walterskotowskim, zerwanie z realizmem na rzecz szukania „poezji dziejów”.

Maria Żmigrodzka wprowadziła termin „biedermeieryzm” na określenie głównego nurtu w literaturze międzypowstaniowej, a charakteryzowanego dotychczas jako przejaw romantycznego epigonizmu lub zapowiedź realizmu. Przeprowadziła dowód, że nurt ów (nie obejmujący zwartej grupy pisarzy i dla ambitniejszych stanowiący jedynie etap twórczości) obok cech pokrewnych tym dwu prądom posiadał też cechy wspólne, a odmienne zarówno od romantyzmu jak i realizmu, z drugiej strony, że „ta wspólność oraz odrębność przejawia się nie tylko w sferze poglądów ideowych, koncepcji światopoglądowych czy tendencji estetycznych, ale i w dziedzinie poetyki”<sup>2</sup>.

Henryk Markiewicz zajął się poetyką polskiej powieści realistycznej (o tematyce współczesnej) w latach 1870—1895, czyli w okresie działalności pisarskiej pozytywistów. „W każdej swojej warstwie powieść ówczesna okazuje się sferą starcia przeciwstawnych, a przynajmniej rozbieżnych, dyrektyw twórczych i antynomicznych wartości. Ich wspólny mianownik — to pojęcie literackie, do którego tak się już przyzwyczailiśmy, że nie dostrzegamy już nawet, że to pojęcie-oksymoron, że dziwią się sobie zestawione w nim wyrazy. Nazwa tego pojęcia — fikcja realistyczna”. Aby uniknąć nieporozumień, autor zamiast mówić o realizmie mówi o różnych wątkach splatających się w znaczeniu tego terminu — a więc o wartości poznawczej, przedmiotowości, fikcji werystycznej i iluzji rzeczywistości. Główny kierunek rozwojowy omawianej powieści ukazał jako przechodzenie od tendencyjności, tj. dydaktycznej czy agitacyjnej ilustracyjności wobec określonych tez programowych, a zwłaszcza wobec pewnych wzorów postępowania — do przedmiotowości, tj. budowania fikcji literackiej z rezultatów starannej i możliwie obiektywnej obserwacji otaczającej rzeczywistości; od poetyzacji i umiaru wprowadzonych jakości emotywnych, spośród których największe miejsce zajmuje wzruszeniowość, nieraz sentymentalna lub melodramatyczna — do ostrych jakości emotywnych, degradujących estetycznie i moralnie przedstawioną rzeczywistość. „Wszystkie te konwencje modyfikowały różnokierunkowo nadrzędną

<sup>2</sup> Tekst referatu M. Żmigrodzkiej znajduje się w niniejszym zeszycie.

i powszechnie obowiązującą regułą fikcji werystycznej, tj. skonstruowanej w zgodzie z ówczesną potoczną i naukową wiedzą o człowieku i społeczeństwie” — czyli opartej na prawdopodobieństwie postaci i sytuacji powieściowych, a ukształtowanej pisarsko w sposób, który u czytelnika wywołuje przedstawienia wyobraźniowe analogiczne do przedstawień spostrzegawczych czy pamięciowych, odnoszących się do rzeczywistości obiektywnej. Obok prawdopodobieństwa życiowego, jako drugi naczelný postulat ówczesnego realizmu, autor wyodrębnił iluzję rzeczywistości. Analizując konsekwencje stosowania zasady iluzji rzeczywistości, uznał mowę pozornie zależną za przejaw cofania się przedmiotowości pod naporem elementów lirycznych i refleksyjnych.

W ten sposób ukazał Markiewicz dynamiczne przestawianie się wzorca realistycznej powieści pozytywistów, na skutek działania odmiennych dyrektyw, niemal we własne przeciwieństwo. Ta imponująca analiza, zarówno w zamyśle ukazania płynności zjawiska, jak i w demonstrowaniu wyników semantyki literackiej, zyskuje jeszcze na klarowności, dzięki określaniu przez autora typu relacji, przy których dane antynomie zachodzą: utwory wybitne — utwory wybitne, utwory wybitne — utwory drugorzędne, utwory — wypowiedzi krytycznoliterackie, tej samej fazy rozwoju, czy też kolejnych bądź końcowych faz<sup>3</sup>.

Michał Głowiński przedstawił sytuację powieści w układzie literackim wytworzonym przez Młodą Polskę i zbudował przesłanki do szczegółowej analizy prozy tego okresu, rozważając pięć następujących problemów: „1) dominujący w epoce typ tradycji powieściowej; 2) stosunek praktyki powieściopisarskiej do obowiązujących mniemań teoretycznych o powieści, mniemań wyrażanych zarówno w krytyce literackiej, jak w wypowiedziach samych pisarzy na temat uprawianej przez nich sztuki [...]; 3) położenie powieści wśród kształtujących się programów literackich — programu modernizmu, który przede wszystkim dotyczył poezji, i programu naturalizmu, rzekomo zwalczanego, ale niezwykle silnie oddziałyującego; 4) przypisywane powieści funkcje instrumentalne (problem jej założonej przez pisarzy roli społecznej); 5) stosunek powieści do ogólnych przekształceń kultury przypadających na przełom wieków”.

Według autora, tradycję dla młodopolskiej powieści stanowiły najwybitniejsze osiągnięcia klasycznej powieści realistycznej XIX wieku. Wzorzec XIX-wiecznej powieści tkwił tak silnie w świadomości twórców i odbiorców, że był jedynym odwołaniem i obszarem działania twórców Młodej Polski, mimo wielorakich negacji: „w wypowiedziach programowych, w różnego rodzaju polemikach, wreszcie w samej praktyce powieściowej — poprzez stopniowy rozkład jego takich czy innych istotnych składników itp. Tak czy owak — nawet przy najbardziej radykalnych negacjach — powieść młodopolska bez owego wzorca nigdy obyć się nie mogła, dlatego historyk literatury musi ją nieustannie wobec niego sytuować”. Autor daje wyraz przekonaniu, że wybór pewnych kontekstów dla analizy określonego prądu jest narzucany przez świadomość jego reprezentantów. Badacz literatury stwarza pozory, iż zajmuje postawę opisową, gdy tymczasem konsekwentnie „interpretuje” — określając owym terminem badanie z perspektywy własnej, współczesnej znajomości dalszego rozwoju powieści i kategorii naczelnego tego rozwoju. Głowiński wprowadza rozróżnienie opisowego i interpretacyjnego definiowania prądu literackiego. Definicja opisowa określa, „jak w pewnej rzeczywistości historycznoliterackiej rozumiano dany prąd, jakie mu nadawano znaczenia, jakie fakty z nim kojarzono. Jej zadaniem jest zatem relacja o pewnym określonym historycznie stanie świadomości literackiej”. Definicja interpretacyjna wycho-

<sup>3</sup> Tekst referatu H. Markiewicza opublikowała „Twórczość” 1966, nr 4.

dzi poza świadomość podmiotów prądu, ujawnia te zjawiska, których znaczenia wówczas nie dostrzegano. Rozróżnienie powyższe wydaje się bardzo pomocne przy określaniu faz badania prądu, jako postulat poprzedzania definicji interpretacyjnych definicjami opisowymi, mniej natomiast użyteczne jako rozróżnienie odmiennych możliwości ujęcia prądu — wszak w stanie czystym (zakładając troskę o jasność wyводу) takie dwie manifestacje wydają się niemożliwe.

Pomijając, ze względu na ramy niniejszej relacji, konkretne rozwiązania zacytowanego na wstępie zespołu problemów, należy zwrócić uwagę na przyjętą metodę badania tak złożonego kompleksu zjawisk, jaki stanowi sytuacja literacka gatunku: z jednej strony synchroniczne traktowanie twórczości młodopolskiej, co pozwoliło uniknąć zbyt linearnego i szufladkującego widzenia prądu, z drugiej zaś — diachroniczna niejako postawa badawcza, co wyraziło się w problematyzowaniu materiału historycznego z punktu widzenia współczesnych hierarchii, wyznaczonych przez późniejsze dokonania literackie i późniejszy dorobek teoretyczny. Możemy co prawda zapytać, czy owa diachroniczność nie burzy — gwarantowanej przez synchronizm — proporcji elementów poetyki młodopolskiej, ale musimy przyznać, że jest to jedyny sposób, aby ukazać formowanie się nowej postaci gatunku czy, mówiąc ogólniej, aby nie izolować go od całościowo traktowanego procesu historycznoliterackiego — fundamentalnego, jak sądzimy, układu odniesienia, zarówno dla historii literatury, jak (aczkolwiek w sposób mniej bezpośredni) teoretyka literatury.

Barbara Biskupska

#### KONFERENCJA POŚWIĘCONA TEORII POWIEŚCI (Warszawa, 14—15 grudnia 1965)

Konferencję poświęconą teorii powieści zorganizowała Pracownia Dziejów Form Artystycznych Instytutu Badań Literackich. Podjęcie przedstawionej na Konferencji problematyki wynikało m. in. z inspiracji prof. Kazimierza Budzyka. Wygłoszone referaty wejdą w skład tomu pt. *W kręgu zagadnień teorii powieści*, który pod redakcją Janusza Sławińskiego będzie wydany przez Ossolineum.

Jako pierwszy wystąpił dr Janusz Sławiński z referatem *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. Na wstępie stwierdził odmienną styl i metodologiczne pytania skierowywanych do poezji i prozy narracyjnej. W teorii poezji wyraźnie dominuje problematyka lingwistyczno-semantyczna, struktura świata utworu poetyckiego ujmowana jest poprzez materiał leksykalny, stanowi rzeczywistość „miedzysłowną”, twór semantyczny będący funkcją relacji między znaczącymi segmentami wypowiedzi. Tymczasem w badaniach prozy narracyjnej to, co przedstawione w utworze, bywa najczęściej traktowane jako rzeczywistość „pozasłowna”, istniejąca jakby równolegle do uruchamiającej ją warstwy językowej. Absolutyzując kanon prozy realistycznej, podkreśla się odmienną funkcję językowej w poezji i prozie — w tej ostatniej słowo przede wszystkim nazywa, nie akcentując swego położenia w makrosystemie języka i mikrosystemie wypowiedzi.

Z większej roli poznawczej słowa w wypowiedzi narracyjnej nie wynika jednak, zdaniem referenta, pozasłowny byt świata powieściowego. Stosowanie kategorii „form podawczych” (np. opowiadania jako prezentacji ciągu zdarzeń) zakłada zewnętrzną i uprzednią planu przedstawienia wobec planu wypowiedzi. Werbalizacja ujawnia więc tylko ukształtowane już zespoły elementów. Jednostki „form podawczych” opisywane są w terminach językowo-stylistycznych, a zwłaszcza składniowych, jednostki planu przedstawionego — w terminach zdarzeń, postaci itp.