

# Eugeniusz Kucharski

---

## Poetyka noweli

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 33/1/4, 312-330

---

1936

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.

## POETYKA NOWELI

### I. Przegląd kwestyj.

Znamienną a dość niepokojącą właściwość umysłowości nowoczesnej od czasów XVIII wieku stanowi zatrata sprawności a nawet zmysłu uogólnienia i syntezy. Co krok szczegóły i szczegółiki przesłaniają nam całość, widzenie jej swoistego ładu i układu. Myśl, nastawiona wyłącznie na jednostkowe, osobliwe, odrębne czy wyjątkowe przejawy rzeczywistości, w nich przedewszystkiem doszukuje się zasady uogólnienia, normy lub prawa. Zakuwszy się mimowoli w pęta swego doraźnego, surowego i chaotycznego doświadczenia, niezdolna jest dostrzec pod pstrokacizną i zmiennością zjawisk przygodnych istoty faktów nadrzędnych lub wieczystego porządku rzeczy.

Klasycznym przykładem tej niesprawności, podsycanej przez indywidualizujące i mikrograficzne zainteresowania nowoczesnej kultury, mogą być teoretyczne poglądy na nowelę, głoszone u dwu narodów, które starej tradycji nowelistycznej nie posiadały, t. j. w Niemczech i w Polsce<sup>1</sup>.

Dla większości tych teoretyków i pisarzy zasadnicza różnica między nowelą a powieścią sprowadza się do „rozmiarów”; nowela ma się przedewszystkiem wyróżniać mniejszym, bardziej fragmentarycznym lub epizodycznym zakresem treści. Niejednokrotnie powtarza się w tych sformułowaniach nawet zapatrywanie, że nowela jest to „mała” lub „krótka” powieść [Fryd. Ast, W. Alexis, M. E. Weber, E. von Feuchtersleben — u nas kryterjum „rozmiaru” przyjmował P. Chmielowski, St. Tarnowski i Ad. Krechowiecki (epizod powieściowy) a dla A. G. Bema nowela to „mała powieść”]. Są tacy, dla których nawet ta różnica nie istnieje. Dla Schellinga np. nowela jest powieścią o charakterze... lirycznym (*Roman nach der lyrischen Seite gebildet*) a Gotfryd Keller nawet krótsze, starannie opracowane powieści „psychologiczne” (np. Wertera) nazywał nowelami.

<sup>1</sup> Poglądy niemieckie omówił wyczerpująco Arnold Hirsch, *Der Gattungsbegriff „Novelle“*, rozdz. II. *Geschichte des Worts, Geschichte der Novellentheorie* (*Germanische Studien*. Heft 64. Berlin, E. Ebering, 1928. 13—72); polskie — dorywczo zebrał drogą ankiety Konst. Wojciechowski, *Powieść a nowela* (*Pamiętnik Literacki*. Rk. XII, 1913, s. 200—205 i XVII—XVIII, 1920, s. 154—157).

Inni, wyczuwając intuicyjnie odrębność formy noweli-stycznej, starają się określić ją przy pomocy pojęć zbyt szerokich lub zbyt wąskich, podkreślając właściwości rodzajowo nieistotne, obojętne lub nawet sprzeczne, ale odpowiadające osobistym skłonnościom pisarskim lub indywidualnemu smakowi. Fryderyk Schlegel podnosi np. bardzo trafnie rolę czynnika towarzyskiego w narodzinach i formowaniu się noweli (to samo u nas Orzeszkowa), nie dostrzega jednak tkwiących w tem założeniu wymogów artystycznej przedmiotowości, lecz przeciwnie — uważa formę nowelistyczną za najodpowiedniejszą dla wyrażenia podmiotowych nastrojów lub poglądów pisarza.

Ten wmówiony noweli rys rzekomego subiektywizmu, stanowi bodajże najbardziej znamiennej innowację literacką, jaką twórczość niemiecka wprowadziła w pojmowanie i uprawę świeżo adoptowanego rodzaju literackiego. Jako uprawnienie autorskich refleksyj i rozumowań przenika ona praktykę pisarską i teorię Ludwika Tiecka, jako postulat aktualności i służby moralnym dążnościom epoki — feljetonistyczną „nowelę” i program literacki Młodych Niemiec, jako *lyrische Stimmung* — sytuacyjne obrazy rodzajowe (*lyrische Novellen*) Teodora Storma, jako dyskretna forma spowiedzi z przeżyć osobistych — opowiadania Konrada Ferd. Meyera (*je m'en sers... pour y loger mes expériences et mes sentiments personnels*), jako dyskursywne roztrząsanie sytuacji lub przejść postaci literackich — nowelistyczną twórczość Pawła Heysego. Nic przeto dziwnego, że właśnie to specyficzne odchylenie nowelistyki niemieckiej zostało podniesione do godności najogólniejszej „zasady” i uznane za najistotniejszą cechę rodzajową w teorii noweli, sformułowanej ostatnio przez Arnolda Hirscha<sup>1</sup>.

Pewną osobliwość polskich poglądów stanowi oparcie różnic, wzorem krytyki francuskiej, na dowolnych przesłankach pseudogenetycznych, a więc na szerokiej „syntezie historycznej”, konstruowanej, jak przystało na „Francuzów Północy”, z prawdziwym rozmachem, rezonerskim polotem i beztróską o... fakty historyczne. Ten punkt wyjścia zachowuje E. Orzeszkowa, Ad. Krechowiecki i Piotr Chmielowski. Orzeszkowa, zaufana w przygodne informacje francuskie<sup>2</sup>, przenosi początki

<sup>1</sup> Der Novelle eigentümlich ist die in artistischer Formgebung verhüllte Subjektivität, eine Aussprache des Persönlichen, die sich verbirgt in der Objektivität von nur scheinbar abgelösten, fremden Bildern (*loc. cit.*, s. 146)... Der Novelle eigentümlich ist, dass sie das Subjektive in artistischer Formgebung verhüllt, dass diese Stilisierung der Ordnung und Fülle der Welt zu einer Beschränkung auf eine Situation (?) und zur Wahl von ungewöhnlichen Geschehnissen führt (*loc. cit.*, s. 147).

<sup>2</sup> Głównym źródłem tych genetycznych bałamuctw była książka Alojzego Chassanga; *Histoire du roman... dans l'antiquité grecque et latine*. Paris, 1862. Jeszcze w r. 1907 René Doumic wykładał w Paryżu przed bardzo szerokim audytorjum międzynarodowym wyczerpujący kurs o romantycznej powieści francuskiej, pełen krytycznej finezji i czarów wymowy, w którym genealogię powieści nowożytnej wyprowadzał prosto z... *Odyssei*.

powieści do „wieków oddalonych“, pierwsze jej „zarody“ widzi w „bajkach ludowych“ (!), noweli natomiast przypisuje „świeższe pochodzenie“ i wywodzi ją od Bokacjusza. Podobnie Krechowiecki, pierwsze początki powieści widzi w odległej starożytności w opowieściach milezyjskich, co do noweli zaś „zdaje mu się najprawdopodobniejszym, że powstała z początkiem XII stulecia“ we Francji a „formę stanowiącą“ nadał jej dopiero Boccaccio. Najogólniej wyraża się Chmielowski, który jako wykształcony filolog zdaje sobie dobrze sprawę ze starszeństwa noweli, ale przy ówczesnej obojętności na różnice formy, najopaczniej wyprowadza z niej początki powieści: „Początkiem historycznym powieści była niewątpliwie nowela, chociaż jeszcze tej nazwy nie znano. Tak zwane powiastki milezyjskie stanowią punkt wyjścia w dziejach romansu wogóle, a nowele włoskie, szczególnie Bokacjusza dały nazwisko rodzajowi literackiemu, który przechodził różne przeobrażenia, zanim doszedł do stanu obecnego“ (*Pamiętnik Literacki*, XII, 200).

## II. Genealogja rodzaju.

Zagadnienie początków powieści i noweli, jako też względnej różnicy chronologicznej tych dwu rodzajów, przedstawi się nieco inaczej, gdy historyczne dane o starogreckiej beletryście prozaicznej, wydobyte i wnikliwie oświetlone przez Erwina Rohdego (obacz niżej), zestawimy z objawami prymitywnej twórczości naracyjnej tych warstw społecznych lub ludów, które piśmiennictwa jeszcze nie uprawiają lub u których odgrywa ono minimalną rolę.

Okazuje się, że już w tej fazie przedpiśmiennej, w której o jakichkolwiek śladach i załączkach powieści nie może być jeszcze mowy, istnieją wszędzie nietylko pierwociny, ale nawet doskonale rozwinięte prototypy tego rodzaju literackiego, który przybrał później przypadkową, włoską nazwę noweli. Wszędzie tam bowiem znajdujemy analogiczny warunek, analogiczną potrzebę duchową, właściwą każdemu skupieniu towarzyskiemu, czyto prymitywnemu czy też najbardziej ukształconemu: upodobanie w słuchaniu krótkich, jędrnych, zajmująco podanych historyjek, facecyj, anegdot i powiastek (gadek, skazek, kazek) z realnego życia, jako też zaspokajanie tej potrzeby przez odpowiednio uzdolnionych bazarzy (gr. *aretalogoj*, *gelōtopojoi*, wł. *favellatori*, st. rus. *bachari*, ros. *skazòčniki* i t. p.), pełniących tę funkcję z wrodzonego amatorstwa lub zawodowo i dla zarobku.

Wspólną cechą tej samorodnej i naiwnej naracji, podanej w żywym słowie, jest swoisty realizm, wyzwolenie od wzniosłości i fantastyki, oparcie nawet niezwykłej przygody lub zdarzenia na zwyczajnych, powszednich stosunkach i okolicznościach ludzkiego życia. Wyróżnia to ją z jednej strony od podniosłego nastroju i idealizujących aspiracji eposu ludowego,

z drugiej zaś od nadprzyrodzonej, mityczno-cudownej motywacji i fantastycznego polotu baśni ludowej. Znakomici, świadomi tradycji i zasad swej sztuki bazarze ludowi, zaznaczają tę różnicę rodzajową już samą formą wygłoszenia (recytacją). Powiastkę o tematyce realnej (ros. *bytòvuju skazku*) opowiada się bez jakiegokolwiek wokalnejszej emfazy, tak, że przybiera ona spokojny, naturalny i poufały tok zwykłej pogawędki w zamkniętym gronie<sup>1</sup>.

To prowadzi nas do sedna rzeczy, do zasadniczej, genetycznej i jakościowej różnicy między nowelą a powieścią. Nowela, jako wykwit zwyczajnego, w celach rozrywki towarzyskiej uprawianego opowiadania ustnego, jest wytworem literackim bardzo wczesnym i archaicznym. Występuje już w kulturach przedpiśmiennych, pod względem społecznym słabo zróżniczkowanych i jednolitych, czyli t. zw. „ludowych“. Powieść natomiast powstaje w okresach wybitnego zróżniczkowania kulturalnego i w społeczeństwach pisarsko już bardzo daleko zaawansowanych.

Rodzi się ona dopiero wtedy, gdy szersze kręgi społeczne opanują sztukę... pisania i czytania. Jest ściśle związana z rozszerzeniem się oświaty książkowej i widnokręgów umysłowych przodującej elity społecznej, z jej kulturą rozumową i czytelniczą. Bez rozwoju czytelnictwa niema powieści. Brzmi to niemal jak komunał, a jednak żadna z tak licznych dziś i „historycznie uzasadnianych“ teorii powieści tego podstawowego dla epiki nowoczesnej „warunku dziejowego“ nie dostrzega i nie uwzględnia. Etapy poczynającego się rozkwitu, wzięcia i prymatu powieści nowoczesnej, wiek XVIII dla Anglii i Francji, ostatnie dziesiątki XVIII wieku dla Niemiec, pierwsza połowa XIX dla Włoch i Polski, druga XIX wieku dla Rosji i narodów skandynawskich — to są równocześnie wyniosłe wieże sygnałowe, zwiastujące żywiołowy rozpęd oświaty i czytelnictwa u poszczególnych narodów.

Najświeńniejszy i najbujniej rozwinięty „klasyczny“ okres literatury greckiej z V—IV wieku przed Chrystusem nie zna zupełnie powieści. Rodzi się ona na schyłku epoki hellenistycznej, jako uboczny wytwór szkolarskiej i rzemieślniczej, w literackich wzorkach i formułkach zakrzepłej, sztuki pisarskiej neosofizmu. Pierwszy jej dochowany okaz, pseudohistoryczna powieść Charitona *Chereas i Kallirrhoe* datuje się z początku II wieku po Chrystusie. To, co najświeńniejszego wydała w tym zakresie starożytność, pasterska powieść Longosa *Dafnis i Chloë* (z III wieku po Chrystusie) zbyt ujawnia nawskróś kobiece wdzięk, smak i erotyzm nieznaney autorki, by nie widzieć

<sup>1</sup> N. E. Ončukov, *Sěvernyja skazki (Zapiski Imp. Russ. Geografičeskogo Obsčestva po otđ. Etnografiji T. 33 i osob. odb. St. Petersburg, 1909, s. XLV).*

w tem przyczyny jej oryginalności i szczęśliwego odchylenia od nieudolnych, rzemieślniczych szablonów ówczesnego powieściorstwa.

Inaczej ma się sprawa noweli. Wiadomości o jej uprawie i poczynności w starożytnej Grecji są bardzo wczesne a luźne wątki nowelistyczne występują i u Arystofanesa, i w zbiorach bajek ezopowych, i u Eschinesa, i w plautowskich adaptacjach komedji attyckiej. Najcelniejszy zbiór nowelistyki greckiej, Aristidesa *Opowieści milezyjskie*, nie dochował się w oryginale, ale typ tej frywolnej noweli, przekazany w opracowaniu łacińskim Petronjusza (*Wdowa z Efezu w Satyrykonie*) a zwłaszcza Apulejusza, który w *Złotym osle* dał właściwie całą antologję wszelakich typów greckiej naracji (nowelistycznej i baśniowej), świadczy o wysokim poziomie jej arcyzmu.

Jeśli chodzi o warunki i środowisko, szczególnie sprzyjające rozkwitowi i uprawie nowelistyki w dawnych wiekach, to szukać ich należy nie w stosunkach dworskich lub rycerskich, nie w samych formach życia ludu, kleru, mieszczaństwa lub studenterji, lecz w ożywionych stosunkach handlowych i w rozwoju warstwy kupieckiej. Kupiectwo dawnych wieków nie przypomina niczem dzisiejszej biurokracji, urzędującej po swych sklepach lub biurach handlowych. Rekrutuje się z elementów najbardziej czynnych, przedsiębiorczych, pełnych inicjatywy, odważnych i ryzykanckich. Podejmuje dalekie, niebezpieczne podróże i wyprawy handlowe, poznaje najrozmaitsze kraje, wszelkie strony ludzkiego życia i obyczajów, wchodzi w stosunki z najrozmaitszemi ludami i przeróżnych doświadcza przygód. Ludzie o tak rozległym, urozmaiconym zasobie doświadczenia i tak otarci w świecie, mają o czem i umieją zajmująco opowiadać. Mają czem bawić swych zasiedziałych ziomków, swych przygodnych towarzyszyw podróży, swych cudzoziemskich kontrahentów i współfachowców.

Ta okoliczność tłumaczy nam bardzo wiele faktów z historii noweli: dlaczego kolebką i imieniodawcą noweli greckiej stał się Milet, wielkie emporjum handlowe na wybrzeżu Azji Mniejszej; dlaczego starofrancuski *fabliau* rozwinął się na stonkowo niewielkim, ale handlowo najruchliwszym północno-wschodnim skrawku terytorjalnym, ciąącym ku Pas de la Calais; dlaczego macierzą i kultywatorką noweli włoskiej została Florencja, ta sama Florencja, od której Europa nauczyła się form handlowych, norm obiegu pieniężnego i bankowości; dlaczego tak ważną rolę w kolportażu nowelistyki średniowiecznej odgrywają narody kupieckie: Grecy, Arabowie i Żydzi; dlaczego tematy nowelistyczne tak niefrasobliwie wędrują sobie między Atlantykiem a Oceanem Indyjskim, lekceważąc granice poszczególnych kultur, ras, wyznań i języków.

### III. Morfologia.

Nowela rozwinęła się z ustnego opowiadania, którego zadaniem było zająć lub rozerwać słuchaczy, a więc jakąś stałą i zażyłą lub tylko przygodną grupę towarzyską. Powieść zaś już przy swych pierwszych narodzinach jest książką, dziełem pisanem, wytworem nie samej tylko wyobraźni, ale w pewnym przynajmniej stopniu także analitycznej, refleksyjnej myśli. Zwraca się nie do konkretnej, zmysłowo danej gromady, lecz do abstrakcyjnego, jednostkowego czytelnika. A zupełnie inne jest nastawienie odbiorcze psychiki jednostkowej, niż gromadnej; odmienna forma chłonności treści i reakcji na nią u czytelnika, niż u słuchacza, w co tutaj, jako w fakty mniej więcej znane, bliżej wchodzić nie będziemy.

Wystarczy zaznaczyć, że intencje twórcze, które z tak odmiennych wychodzą warunków i założeń, które tak odmiennie mają spełnić zadania, w sposób jednaki realizować się nie dadzą. Muszą nieuchronnie i koniecznie prowadzić do odmiennych zabiegów w organizowaniu i kształtowaniu wyobraźalnych treści (forma artystyczna), muszą posługiwać się odmiennymi środkami celem uzewnętrznienia i podania innym wytworów swej wyobraźni (forma techniczna) czyli stosować łącznie to, co zbyt ogólnie określamy jako odmienną formę literacką.

Tych przyrodzonych, obiektywnych warunków i ustrojowych założeń nie jest w stanie zmienić okoliczność czysto zewnętrzna, polegająca na tem, że w pewnych fazach historycznych nowela, podjęta wreszcie przez literackie pióro, staje się również utworem pisanym i ogłaszanym w książkach dla czytelników, podobnie jak powieść. Bo najpierw, ta ewolucja, jak każdy przebieg historyczny, nie dokonywa się nigdy odrazu, lecz przechodzi okresy równoległego współistnienia twórczości ustnej i pisanej. A następnie wszyscy ci pierwsi redaktorowie lub samodzielni autorowie nowelistyczni, modelujący prototyp formy pisarskiej, zbyt żywe jeszcze posiadają wzory w obiegowej twórczości ustnej, by zasadniczych jej właściwości i wartości formalnych nie kontynuować lub ich nie doceniać. Nawet u narodu, nie posiadającego żywej tradycji nowelistycznej ni jej ciągłości, trudno sobie wyobrazić tak zasklepionego w swych papierach pisarza, któryby przynajmniej raz w życiu jakiegoś doskonale podanego, żywego opowiadania nie słyszał, jego wartości formalnych nie oceniał i z nich nie korzystał.

Pierwszem takim wymaganiem, narzuconem noweli przez jej odrębne przeznaczenie i założenie ustrojowe, jest ograniczoność jej trwania, jej ograniczony czas strukturalny. Utwór nowelistyczny, podobnie jak dramatyczny, musi się liczyć z oszczędnością czasu. Uwaga bowiem słuchacza, podobnie jak uwaga widza, posiada pewne, intuicyjnie wyczuwane, nieprzekraczalnie granice wytrzymałości i skupienia. W przeci-

wieństwie do czytelnika, który może dowolnie swą lekturę przerywać lub ją zastanawiać, powtarzać lub wznawiać, słuchacz, o ile ma odnieść zadowolenie estetyczne, pragnie tę wyobraźną, zsyntetyzowaną całość utworu wchłonąć w jednym ciągu, w jednym niejako rozpędzie ducha. Jest jak człowiek bardzo spragniony, który podany mu napój duchowy chce wychylić jednym tchem.

Z tego założenia wynikają pewne zasadnicze następstwa w kształtowaniu całości. Najpierw — obcy zupełnie utworom powieściowym postulat kondensacji wyobraźalnych treści. Ten ograniczony czas strukturalny, jakim rozporządza sprawny narator, musi być wypełniony, podobnie jak w utworze dramatycznym, bardzo szczelnie treściami dla imaginowanej całości najistotniejszymi, obiektywnie a nie subiektywnie ważnymi. Treści statyczne, tworzące tak ważny składnik kompozycji powieściowej, rozwijające epicko lub wyjaśniające imaginowany obraz świata i życia, ulegają tutaj rygorystycznemu ograniczeniu lub zupełnej selekcji na korzyść t. zw. treści zmiennych, zajmujących się przedewszystkiem przebiegiem, stawianiem się, następstwem i stosunkiem imaginowanych faktów. Stąd to do dzisiaj w nowelach, pisanych nawet przez znakomitych powieściopisarzy, wszelkie opisy przyrody czy obrazy życia, wnikliwe analizy stanów duchowych czy sytuacji życiowych, wszelkie subtelne konstrukcje lub rozważania problemów moralnych — odczuwamy zawsze, nawet gdy są same dla siebie bardzo udatne, jako pozycje pisarsko zmarnowane, bo podane w niewłaściwym czasie i na niewłaściwym miejscu.

O ile zaletą kompozycji powieściowej pozostanie zawsze wielość wątków wprowadzonych lub spraw wysuniętych, jakoteż sprawna ich wymiana w polu świadomości (t. zw. wielotorowość „akcji“ powieściowej), o tyle ideałem kompozycji nowelistycznej jest zawsze skupienie i koncentracja uwagi na jednej sprawie lub jednym fakcie zasadniczym, a więc jak najdalej posunięta powściągliwość i abnegacja z „bogactwa treści“. Chodzi bowiem tutaj, podobnie jak w utworze dramatycznym, nie o szerokość, ale o głębi i perspektywę duchową tworzonego obrazu świata. Każdy nowy wątek dopełniający czy równoległy, odrywając uwagę od sprawy głównej, tem samem rozluźnia ciągłość i osłabia napięcie opowiadanej całości. Wywołuje więc skutki dynamiczne wręcz odwrotne, niż organizowana na innej zasadzie treść powieściowa, gdzie przerwanie lub zawieszenie jednego wątku a rozpoczęcie lub nawrót innego, jako moment dywersji i odmiany w przewidywanym ciągu lektury, pobudza właśnie zaciekawienie i nasila napięcie czytelnika.

Kompozycja noweli stawia pisarzowi zbyt wygórowane i osobliwe wymagania w zakresie dynamiki, by mogły one ująć uwagi krytyczniejszych umysłów. Na tę stronę problemu twórczego szczególny nacisk kładą wielcy pisarze niemieccy



(Goethe, Schleiermacher, Tieck, Hebbel, Heyse, Spielhagen — z estetyków F. Th. Vischer), widząc w niej nieraz główną przyczynę odrębności i trudności tej formy rodzajowej. O wiele mniej zaprzęta to zagadnienie pisarzy polskich. Orzeszkowa patrzy na nie zbyt ciasno („rzecz urywa się nagle“) a wykłada mętnie („to urwanie, ten rys ostatni“...), Krechowicki nie dostrzega go zgoła i ryzykuje zdumiewające twierdzenie, że wobec trudności kompozycji powieściowej o czymś podobnym „przy noweli nawet mowy być nie może“. Jeden tylko Chmielowski zdaje sobie sprawę z konieczności dynamicznego ukształtowania, ale zacieśnia je jednostronnie do szablonowego pojęcia tragicznej „katastrofy“.

Problemat dynamizmu pozostaje w najściślejszym związku z ustrojowym założeniem noweli. Dynamika to nastawienie wyobraźni na przyszłość i jej możliwości, to oczekiwanie każdorazowych następstw i ostatecznego końca. Jest ono tem żywsze, im mniej pewne jest przewidywanie nadciągającego biegu zdarzeń, im szerzej rozpięty jest wachlarz przeczuwanych możliwości. Jest rzeczą zrozumiałą, że utwory czasowo skrępowane, pozbawione dobrodziejstw wynikających z różnorodności treści, mogą ten wachlarz otwierać tylko pionowo a nie poziomo, na wysokość a nie na szerokość.

Opowiadana całość tem silniejsze budzi zajęcie, im konsekwentniej z przyjętego stanu rzeczy wynikają poszczególne następstwa, im energiczniej zniewalają one wyobraźnię do snucia dobrych lub złych przeczuć, im lepiej ostateczny wynik jest osłonięty i im bardziej jego konkretna realizacja odchyła się od stawianych przewidywań. Normatywem formy dynamicznej pozostaje więc tutaj wzgląd na wynik ostateczny. Dobrze ukształtowane utwory nowelistyczne, podobnie jak dramatyczne, przesuwają moment najważniejszy i nasycony maksimum wzruszenia czyli t. zw. s z c z y t d y n a m i c z n y jak najdalej ku końcowi.

Tylko ta forma, która „to, co najważniejsze“ chowa przeźornie na sam koniec i tam osadza ognisko najwyższego zainteresowania, jest w stanie wyobraźnię słuchacza lub dramatycznego widza utrzymać w napięciu przez cały ciąg utworu. Dzięki temu może zapewnić danej całości literackiej silną spistość wewnętrzną, uczynić ją czymś zwartem, jednolitem i pulsującym od utajonego wzruszenia. Stąd pochodzi ta, tak często przez teoretyków i krytyków zaznaczana, a nigdy należycie nie sprecyzowana, analogja między nowelą a dziełem dramatycznym. Jednakże posiadają dynamizm. Jest to forma dynamiczna jednowierzchołkowa i asymetryczna, bo przerzuca szczyt dynamiczny jak najdalej poza „środek“, ku końcowi utworu<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Komu się to wydaje twierdzeniem zbyt apodyktycznym, niech dobrze rozważy, jak fatalne wyniki kompozycyjne osiągnął Stowacki przez dwuwierzchołkową (od powieści zapożyczoną) dynamikę w *Marji Stuart*.

Tego rodzaju forma jest całkowicie obca dobrze skomponowanej, a postulatem trwania (rozmiaru) nigdy nie skrępowanej — powieści. W niej pożądana jest zawsze wielość takich momentów najsilniejszego napięcia i mniej więcej równomierna ich repartycja między poszczególne części utworu. Jest to dynamizm wielopierzchołkowy i w przybliżeniu symetryczny.

Jak realizacja tej zasady morficznej w konkretnym opracowaniu poszczególnych utworów lub autorów wyglądać może, to nie jest już zagadnienie teorii, lecz krytyki lub historii literatury. Co najwyżej można wspomnieć pewne poglądy, które słuszne i trafne w odniesieniu do zjawisk jednostkowych, grzeszą zbyt pośpiesznym uogólnieniem, podnosząc do znaczenia zasady lub normy to, co jest tylko jedną z pośród tysiąca innych możliwych realizacyj.

Dość często (nietylko gdy chodzi o nowelę) spotykamy się z zapatrywaniem, utożsamiającem ognisko najsilniejszego napięcia (szczyt dynamiczny) z katastrofą, z konfliktem, z przełomem lub zwrotem w losach postaci głównej. W posiadaniu jednego „punktu zwrotnego“ upatrywał istotę noweli L. Tieck (*eine echte Novelle... wird immer jenen sonderbaren, auffallenden Wendepunkt haben...*) a za nim Th. Storm, w konflikcie duchowym — Spielhagen i Heyse, w przełomie i katastrofie — F. Th. Vischer, a u nas — P. Chmielowski.

Zapewne; tak często być może: szczyt dynamiczny może być osadzony w takich i tym podobnych momentach akcji, ale nie zawsze z niemi pokrywać się musi. Nowela o tak mistrzowskiej dynamice, jak *Latarnik* Sienkiewicza, posiada nie jeden, lecz dwa punkty zwrotne: przyjęcie Skawińskiego do służby na latarni i wydalenie z niej. Żaden z nich jednak owego *maximum* napięcia nie zawiera; sprowadza je dopiero nieoczekiwany moment lektury *Pana Tadeusza* a precyzuje i wydobywa artystycznie wizja utraconej ojczyzny i wsi rodzinnej. A ta wizja, w której „Wszystko go pyta: „Pamiętasz?“ — nie jest ani „przełomem“, ani „katastrofą“, ani „konfliktem“. Jest najbardziej wstrząsającym składnikiem treści i szczytem dynamicznym utworu.

Punktem zwrotnym i przełomowym zarazem w *Pamiętniku poznańskiego nauczyciela* jest usunięcie Michasia ze szkoły. Jednakże *maximum* napięcia wydobywa autor nie w chwili, kiedy Michaś tę hiobową wiadomość przynosi, lecz dopiero o parę ustępów później, uzyskując je zapomocą silnego kontrastu: całe miasto rozbrzmiewa radością i śpiewem wigilijnego wieczoru — a tu dziecko w agonji i paroksyźmie gorączki skarży się słowami ministrantury: *Deus meus, quare me repulisti?* — W *Malcu* Maupassanta (*Le Petit* w zbiorze *Contes du jour et de la nuit*) szczytem dynamicznym nie jest ani konflikt owdowiałego pana Lemonnier ze starą gospodynią o metodę cho-

wania malca jedynaka, ani moment przełomowy kłótni, kiedy uniesiona starucha ciska panu jadowity wyrzut, że ten rozpuszczony bachor nie jest przecie jego dzieckiem, ale ta chwila nazajutrz, gdy Celestyna wszedłszy do pokoju, zastaje zamiast pana już tylko zastygłe zwłoki — wisielca.

Równie błędne jest zapamiętywanie, że staranna oprawa dynamiki przybiera koniecznie formę nieoczekiwanej *point'y*. Tego zdania jest, zdaje się, Orzeszkowa („rzecz urywa się nagle“...) a za konieczny warunek kompozycji nowelistycznej uważa *point'ę* (*eine epigrammatische Spitze*) Schleiermacher. Jest to znowu zbyt pośpieszne uogólnienie przypadków szczególnych. Tą formą posługuje się niewątpliwie bardzo często nowela antyczna (np. *Wdowa z Efezu*), starofrancuski *fabliau* (np. *Trzej garbusi z Douai*), niektóre z opowiadań Czechowa, posiadające faktyczną formę noweli (np. *Szwedzka zapałka*, *Straszna noc*) lub Maupassanta (np. *Szpilki*). *Pointa* jest niezawodnym środkiem artystycznym dla uzyskania rozwiązań komicznych, i to tłumaczy nam jej popularność w starożytności lub w średniowieczu. Nowoczesna twórczość wprowadza jednak tę formę także dla wydobycia tragicznego sensu lub poważnego tonu naracji. Ten typ formy dynamicznej realizuje np. *Jamioł* Sienkiewicza lub *Naszyjnik* (*La Parure*) Maupassanta<sup>1</sup>.

Przyczynowy zestrój wyobraźalnych treści, a więc artystyczna ich motyvacja, nie wykazuje jakichś odrębnych właściwości lub tendencji morficznych, któreby wyróżniały kompozycję noweli od innych odmian epiki. Samo ograniczenie pojemności utworu kładzie tutaj tamę wtrętom subiektywnym; zmusza autora do liczenia się z przyjętymi w utworze warun-

<sup>1</sup> W czasie dyskusji nad referatem przypadkowo ten utwór nasunęła mi pamięć, gdy przeciwstawiając się poglądom Karola Irzykowskiego, chciałem na przykładzie okazać kompozycyjną wartość typowej noweli Maupassanta. Przygotowując teraz referat do druku, stwierdzam ze zdumieniem, że jakimś dziwnym trafem, właśnie to arcydzieło nowelistyki francuskiej zostało pominięte w „wydaniu zbiorowym“ Ollendorffa, jedynie dostępnem w tutejszych bibliotekach. Ponieważ może to być utwór mniej znany, przypominam w skrócie, na czym polega jego *point'a*.

Młoda, urocza pani, żona skromnego urzędnika, otrzymuje dzięki staraniom męża zaproszenie na bal reprezentacyjny w ministerstwie. Od serdecznej przyjaciółki pożycza naszyjnik diamentowy. Gubi go, wracając z balu, na którym miała szalone powodzenie. Poszukiwania daremne, przynależność do zguby nie wypada; trzeba odkupić. Cały majątek męża (ona nie ma) wynosi kilkanaście tysięcy franków, nowy naszyjnik, podobny zupełnie do zgubionego, kosztuje trzydzieści kilka tysięcy. Zaciągają lichwiarskie długi, naszyjnik zwracają, ale rozpoczynają teraz okropny żywot ostatnich nędzarzy, odmawiając sobie wszystkiego. Wreszcie po 10 latach tej okropnej udręki, gdy ostatnia rata została spłacona, żona spotyka właścicielkę naszyjnika, która w opuszczonej, steranej, przedwcześnie postarzałej kobiecie nie poznaje dawnej przyjaciółki. Przypomina się jej i z pewną ulgą w sercu opowiada całą historję naszyjnika. Przyjaciółka słucha z rosnącym przerażeniem, wreszcie przerywa: „Ach, biedactwo!... Przecież moja kolja była fałszywa. Wartała najwyżej 500 franków!“.

kami i okolicznościami, do uprawdopodobnienia imaginowanych faktów, a więc do starannego ich motywowania. Są to jednak wymagania artystyczne, które stawiamy przeciw wszelkim rodzajom i odmianom t. zw. poezji przedmiotowej. Nic specyficznie odrębnego w tem niema.

Ze nowela w szerszej mierze i częściej, niż powieść, ucieka się do implikowanej, wynikowej i obliczonej na domysł formy motywacyjnej, to wynika już z jej założeń ustrojowych (postulat zwięzłości), ale jakiejś wyróżniającej cechy rodzajowej (wbrew pogładowi Orzeszkowej) również nie stanowi. Ważniejsze jest inne zjawisko morficzne ze względu na swą wczesność. Zasadą kompozycyjną dawniejszej epiki i poezji dramatycznej jest organizacja treści w porządek motywacyjny naturalny lub chronologiczny: najpierw przyczyna, później wynikające z niej następstwo, które z kolei staje się przyczyną dalszego następstwa i t. d. Takie ukształtowanie całości zapewnia utworowi przejrzystość i jasność, ale posiada tę niedogodność, że zbyt ułatwia przewidywanie następstw i osłabia dynamizm.

Dopiero epika z doby romantycznej, a dramat z doby realizmu (Ibsen, Hebbel) ze względów dynamicznych zmienia tę kolejność. Ucieka się do formy przestawnej, do motywacyjnej inwersji: najpierw następstwo a później dopiero jego uzasadnienie i wyjaśniająca przyczyna. Z analogicznych pobudek ucieka się nieraz do tej formy nowela, wyprzedzając o całe wieki nowoczesność. Stosowanie jej znajdziemy i w *Złotym osle* Apulejusza (drżący z przerażenia Lucjusz, wleczony na straszny sąd, który się okazuje inscenizacją obchodu ku czci Momusa *Met.* III) i w noweli średniowiecznej. Przykładem może być starofrancuska nowela nabożna *Legenda o zakrystjance* (*La Légende de la sacristine*), tematowo oparta na kaznodziejskiem *exemplum* Cezarego z Heisterbachu.

Siostra Beatryks wyróżniała się szczególnem nabożeństwem i czcią dla N. Panny. Pomimo swej pobożności nie czuła jednak powołania do życia zakonnego; uległa po walce pokusom świata i za namową kapelana zbiegła z klasztoru. Lekkomyślny kleryk niebawem ją porzucił. Zawiedziona, bez oparcia w życiu, upada potem coraz niżej, aż wreszcie po dziesięciu latach włóczęgi, wypiwszy całą gorycz upodlenia i nędzy, wraca złamana do miejsca swych ślubów. Znajduje przytułek u jakiejś żebraczki w ruderze pod klasztorem. Nie poznana przez nikogo, zagaduje niby przypadkiem swą towarzyszkę o siostrę Beatryks i pyta, co też o niej mówiono po jej ucieczce z klasztoru.

Siostra Beatryks?... Cóż za wymysł! Przecież ona nigdy nie zbiegła i przebywa w klasztorze do dzisiaj. Zdumiona idzie do klasztoru i kołace do furty. Puszcza ją furtjanka, która gdzieś znika. Beatryks zmierza do swej celi. Rzecz dziwna, po tylu latach — żadnej zmiany! Nawet jej habit leży tak ułożony, jak zostawiła go w dzień ucieczki. Wdziewa go i schodzi do refektarza między siostry. Nikt się nie dziwi jej przyjściu. Wszystkim wydaje się to tak zrozumiałe i naturalne, jak gdyby jej nieobecność trwała mgnienie oka. Jakaś dziwna, niepojęta zasłona padła na długi, upokarzający okres jej życia. Było to miłosierdzie N. Panny, która litując się nad upadkiem swej czcicielki, własną swą Osobą osłaniała jej nędzę i hańbę przed światem.

Cały urok i siła tego opowiadania, posiadającego setki naśladownictw i filiacji literackich aż po czasy najnowsze<sup>1</sup>, polega na celowym zabiegu kompozycyjnym, na subtelnej modulacji napięcia przez przesunięcie faktu motywującego na sam koniec opowiadania. Przywróćmy wyobraźalnemu treściom tę naturalną kolejność, jaką posiadają w *exemplum* kaznodziel, a skłębnie odrazu cała melismatyka dynamiczna wraz z urokiem utworu.

Ani tonacja ani forma postaciowania o rodzajowej odrębności noweli nie rozstrzyga. Podobnie jak powieść, nowela może być nastrojona na wszelkie możliwe tony. Może być wesoła, zabawna, niesamowita, ponura, poważna, humorystyczna, tragiczna lub wzniosła. Jeden tylko ton tam nigdy zadomowić się nie może, to podmiotowy, osobiste poczucie wartości obcesowo narzucający — ton złośliwości i satyry. Jego sporadyczny objaw nawet u znakomitego nowelisty (np. w *Le Gâteau* Maupassanta, w niektórych *Opowiadaniach* Żeromskiego, w *Szkicach węglem* Sienkiewicza) odczuwamy zawsze niemile jako pisarski nietakt lub chwyt chybiony. To „wypadnięcie z tonu“ kompromituje nam obiektywizm i bezstronność w wystawieniu świata, czego milcząco domagamy się zawsze od prawdziwego nowelisty. Tak rozpowszechnione w dobie dziennikarstwa i feljetonu, wszelkiego typu „obrazki satyryczne“ nic wspólnego nie mają z duchem noweli.

Wielokrotnie omawiana i podnoszona kwestja odmienności „charakterów“ w powieści a w noweli należy do zagadnień czystej dialektyki, zagadnień fatalnie postawionych i beznadziejnie jałowych. Spytajmy najpierw, jaki to „charakter“ reprezentuje postać tak centralna, jak np. dziecko w pieluszkach z *Przygody Stasia* u Prusa, suka *Norma* u Dygasińskiego, piesek *Pierrot* u Maupassanta, bezimienna papuga w *Topielcu* (*Le Noyé*), *Oblakana* (*La Folle*) tegoż autora lub *Studnia i wadło* u Poëgo. Jeśli zgodzimy się wreszcie, że sztuka literacka stwarza postaci (ludzi, zwierząt, przedmiotów nieożywionych) a kreślenie „charakterów“ i „charakterystyk“ pozostawia filozofji moralnej, literaturze obyczajowej lub krytyce literackiej, jakżeż można utrzymywać (z Laubem, Spielhagenem, Krechowickim, Chmielowskim), że zadaniem powieści jest kreślić „rozwój“ (przemiany) postaci a noweli przyjmować je „gotowe“. Zarówno powieść jak nowela, a często jeden i ten sam utwór, może je koncipować i tak i owak. Wokulski z *Lalki* jest pojęty „rozwojowo“ a Izabella na „gotowo“, u Weyssenhoffa i Podfilipski, i jego chwalca Ligeza, są odrazu „gotowi“. W pierwszej części *Ojca* Maupassanta obie postaci główne, i uwodziciel i jego ofiara, są wystawione „rozwojowo“, ale w części drugiej

<sup>1</sup> Zob. Robert Guiette, *La Légende de la sacristine*. Etude de littérature comparée. Paris, H. Champion, 1927.

ona, wzdrygająca się na sam widok tego bydlaka, jest zawsze niezmienna w swym wstręcie, a więc stała i „gotowa“, a on, zabiegając jak o szczęście największe, o jeden uścisk swego dziecka, jest traktowany nadal rozwojowo.

W zakresie form technicznych na szczególną uwagę zasługuje forma podawcza i jej następstwo — styl noweli. O ile powieść w sugerowaniu treści obiektywnych posługuje się, zależnie od natury tych treści, trzema rozmaitemi formami: opisem, opowiadaniem lub wypowiedzeniem się wprowadzonych postaci (dialogiem, monologiem), to uprzewilejowaną i przyrodzoną formą noweli pozostaje przedewszystkiem opowiadanie. Zdawałoby się, że epoka nowoczesna, epoka literackiej supremacji powieściopisarstwa i rozwoju czytelnictwa, powinnyby stępić u człowieka współczesnego odczucie wartości żywego opowiadania, a więc zatłumić to odwieczne źródło, z którego nowela czerpała zawsze odżywcze soki swej formy. A jednak dzieje się inaczej.

Na szeregu przykładów można wykazać, jak każdemu rasowemu noweliście ta właśnie forma niemal instynktownie i bezwiednie się narzuca jako najwłaściwszy sposób ujęcia i emisji treści. Jeśli autor nie sam od siebie opowiada, wtedy wyręcza się jakąś fikcyjną osobą opowiadacza lub wprowadza nawet całe ich grono (jak np. Maupassant w *Contes de la Bécasse*) i powierza im naracyjne rozwinięcie poszczególnych utworów. Z drugiej strony, stale można stwierdzić, jak wiele utworów nowelistycznych na tem traci, gdy autor tej przyrodzonej i jedynej formie technicznej się przენiewierza.

Ileżby to zyskał na sugestywności, na sile i plastyce konfliktu np. *Rodzicobójca (Un Parricide)* Maupassanta, gdyby nie obca rodzajowo a kompozycyjnie chybiona forma podawcza utworu: forma m o wy obrończej podsądne go przed trybunałem karnym. Tragedja nieślubnego, porzuconego dziecka, które małoduszni rodzice nadal krzywdzą i znieważają, zapierając się go wbrew oczywistości, rozprasza się i niknie z chwilą, gdy wyznaje ją samodzielny, energiczny człowiek dojrzały, a zwłaszcza gdy zaczyna ją splawiać na patetycznych falach krasomówczej swady. Wymyka się nam z zasięgu intuicji — człowiek skrzywdzony, a w jego miejsce staje ambitny, „klasowo uświadomiony“ stolarz z wieców ludowych — *un proletair de la banlieue de Paris*. Przestajemy wierzyć w szczerść wyznań i w odruch rozpacz y u człowieka, który tak doskonale umie swe przeżycia zanalizować i tak przekonywująco argumentować.

Inny przykład. W historję *Księdza Piotra* stara się nas wprowadzić Kazimierz Tetmajer wzorem powieściopisarzy, za pomocą rozwlekłego (jedna szósta całości), chaotycznego dialogu wstępnego z organistą Dzięgielewskim. O czymże oni nie mówią! O herbach, o Królu Duchu, o wódkach, o panieństwie matki organisty, o rzymskich przydomkach, o dacie urodzin

Dzięgielewskiego i o sąsiedzie z Wólki, co zasypia na kazaniu. Wszystko to nie poto, aby coś ważnego, istotnego z życia postaci głównej odsłonić lub jakiś fakt oczekiwany kompozycyjnie przygotować, ale by wpleść w dialog „najwyklesze „informacje dla czytelnika“ — że obecny ksiądz kanonik Żałański był ongiś, w czasach Królestwa, oficerem w 5 p. ułanów, że ma teraz lat 87, że czuje się jeszcze krzepko i nie opuści Panu Bogu od pełnej setki ani dnia jednego.

Kiedy się autor z tem załatwił, zaczyna montować codzienny tryb życia postaci: jak ks. Piotr odmawia modły i ogląda otaczające go przedmioty, co się równocześnie dzieje na obejściu plebanji, jak staruszek błogosławi świat otaczający i wreszcie po kawie zasypia. Po dialogu mamy więc — opis. Nie artystyczną konkretyzację jakiejś jednej, indywidualnej, semantycznie doniosłej sytuacji, ale opis typizowany, dający nam przeciętny obraz zachowania się postaci w określonej epoce życia. Jesteśmy już blisko jednej czwartej całości, a „rzecz właściwa“ jeszcze nietknięta! Nie wiadomo, co by na takie „prowadzenie swej rzeczy“ powiedział pierwszy lepszy narator dawnych czasów; to pewna, że nicby nie powiedzieli starodawni słuchacze, bo czmychnęliby już dawno przed taką — nowelą. Ale dzisiejszy czytelnik jest jak jagnię cierpliwy i duka sobie potulnie nad takim pisaniem.

Kiedy autor przystąpi wreszcie do rzeczy i zacznie opowiadać, już po pierwszym zdaniu, wypada z formy przyjętej i sprawę dla całości najistotniejszą, dramatyczny przełom w duszy dawnego panicza-oficera, ujmuje w staroświecką formę epickiego monologu:

Księdzem nie został ten niegdyś świetny rotmistrz ułański z powołania; przyznawał się do tego otwarcie. — „Ja — mawiał nieraz — urodziłem się, kochanku, na księdza, jak moja dziewczka Wikta, co korzec ziemniaków na plecy bierze, na baletnicę. Byłem młody, przystojny, ho! ho! nie biedny, a do tego żywy, lekkomyślny, pusty, ot szlachcic polski i do tego kawalerzysta. Ale m poznał, kochanku, w czemeśmy zawinili. Ja, kiedy mi mój luzak, Sobek, chłopak z Załan, szabli nie dopolerował, albo butów na czas nie przyniósł, buch go w pysk! Mój ojciec, mój dziad, mój pradziad, wszyscy Żałańscy za takie same i podobne rzeczy swoich Sobków buch w pysk!“ i tak dalej.

Jak się w duszy ks. Piotra ów przełomowy, najistotniejszy dla losów postaci akt transfiguracji dokonał, jakie były konkretne pulsem chwili tętniące motywy owego wstrząsu, tego się nie dowiemy. Najważniejszy, ogniskowy element tkanki treściowej nie został wcale wydobyty, ani też pisarsko rozwinięty. Załatano go fabułą. Niepodobieństwem było artystycznie go sprecyzować i naświetlić przy pomocy formy tak sztywnej i technicznie nieporadnej, jak prezencyjny z swej natury (uteraźniejszający rzeczywistość) monolog, usiłujący teraz sformułować to, co rozegrało się przed dziesiątkami lat. Tam, gdzie twórca milcząco przyjmuje

większą odległość między czasem rozegrania się wyobraźalnych treści a czasem ich ujawnienia (t. zw. dystans epicki), jedyną formą, zdolną sprostać trudnościom kształtowania treści w różnych relacjach czasowych — jest tylko opowiadanie. Inaczej powstaje takie samo zniekształcenie treści minionych przez prezencyjne ich wystawienie, jakie obserwowaliśmy w *Rodzicobójcy* Maupassanta.

Dlatego to pomimo całej ornamentyki poetyckiej, pomimo czarujących obrazów przyrody i subtelnej, nastrojowej instrumentacji dalszych ustępów (rozmowa ze Znajdą, rozporządzenie ostatniej woli) pozostawia polski utwór w ostatecznym wyniku wrażenie czczości. Brak mu faktów artystycznie sprecyzowanych i naświetlonych, brak rzeczowo rozwiniętej, obiektywnej treści. Z samych poetyckich opisów i sytuacyjnych nastrojów niepodobna stworzyć — noweli. W utworze epickim są to zawsze składniki najbardziej dowolne i najsilniej subiektywizowane.

U K. Tetmajera, przyszłego twórcy obiektywnych, mocnych, w granicie ciosanych opowiadań *Na skalnem Podhalu*, to rozminięcie się z duchem i formą noweli jest tem dziwniejsze, że pomysł takiej postaci księdza nie jest, wbrew pozorom, filjacją polskiej tradycji literackiej. Jest to, na inne tło lokalne i odmiennym losem własnym rzucony, stary znajomy z noweli francuskiej i to z najlepszych jej okazów.

Butny, tęgi, rozkochany w urokach życia a poryweży, jak nasi Załzańscy, baron pikardzki pod wpływem gorzkiego doświadczenia przeistacza się duchowo. W napadzie gniewu i obrzydzenia wyrывa całą, bujnie zapisaną kartę z książki swego życia i ciska ją na śmietnik. Zostaje księdzem. Zakopuje się w zapadłej, nabrzeźnej wsi prowanckiej, byle daleko od Paryża i dotychczasowego życia. Na uczynkach miłosierdzia lub służbie bożej trawi resztę życia i z wrodzonym temperamentem żołnierza prowadzi swe owieczki zacny, światły, przedziwnie wzniosły a nawskróś ludzki ks. Vilbois z noweli Maupassanta *Pole oliwne* (*Le Champ d'oliviers* w zbiorze *L'Inutile beauté*). Ma swoje nawyczki i słabostki. Wracając z połowu, prowadzi łódź z popisową nieco sprawnością — niech widzą te południowe patałachy, jak się to wiosłuje „po nasku“, tam na Północy. Podziw parafjan schlebia jego miłości własnej. A wie, że imponuje im zarówno jego znanstwo i dobór w połowie ryb, jak chód elastyczny, postawa wyniosła, krzepkość i siła ramienia, najtęższej muskulatury w okolicy. Kocha się w sporcie i ćwiczeniach fizycznych. Kulka z pistoletu zestrzeli gładko kwiatek z łodygi i lubi, jak ks. Piotr z Dziegielewskim, zmierzyć się na szpady z sąsiadem trafikantem, ongiś pułkowym instruktorem szermierki (*préot de régiment*).

Jedynie sam wyraz literacki, nadany księdzu o żołniersko-szlacheckich nawyczkach, zdołał zająć polskiego autora i pobudził go do transpozycji postaci w środowisko odmienne i na inny ton duchowy. Istota noweli francuskiej, historia uprzednia postaci głównej i wynikła stąd tragiczna katastrofa, stanowiąca najważniejszą część utworu<sup>1</sup>, nie zainteresowała go i nie pobu-

<sup>1</sup> W czasach światowego życia kawaler Vilbois przekonał się o zdradzie ubóstwianej kochanki, gdy po czteroletnim z nią pożyciu spodziewał się już potomka. W napadzie furji ma ją zdeptać na śmierć wraz z oczeki-



działa do szukania równoważnego czynnika motywacyjnego w przeżyciach świadomości narodowej.

Jakie są swoiste wymagania noweli w zakresie stylu, o tem zgrubsza zorientować nas mogą dwie, biegunowo przeciwne tendencje stylistyczne, występujące w *Księdzu Piotrze*. Przykładem pierwszej może być forma stylistyczna, w którą autor stara się ująć tak wyrazistą, zmysłową stronę tworzonej postaci ludzkiej, jak sposób jej mówienia, jej dykcję: „A jakążbyś [wódkę] wacan dziś preferował?“ — „Czyś to co gorszego od jakowego poganina?“ — „Dobry [pierniczek]? — Hm! hm! Delicje!“ — „możeż być co piękniejszego na ziemi, jak dusze Bogu, swoim i ludzkości skarbić? A te kłonicie dusze one są gliniaste i kamieniste, ale w nich i czarnoziem jest, one nie są złe, one są dobre. Tylko one są bardzo trudne“... i t. d. Rozumiemy intencję takiego pisania. Ma to być t. zw. „indywidualizacja dykcji“, wydobyć odrębnych, osobniczych jakości danej postaci przez koloryt jej wyobraźalnej mowy. Ale jakżeż daleko od celu odbiegają te stylistyczne chwyt! Archaizacje manierą sienkiewiczowską przenoszą nas w wiek conajmniej XVIII, a imaginowana rzeczywistość rozgrywa się w roku pańskim 1886! Sugerowanie prostoty pojęć u postaci głównej zapomocą jaskrawych nieporadności syntaktycznych uzmysławia nam zamiast polskiego księdza — jakiegoś, z trudnościami wysłowienia walczącego... Sruła z Lubartowa. Intencja stylistyczna zmierza we właściwym kierunku, tylko fatalnie została zrealizowana.

Dążność odmienna: ks. Piotr ze swej ławki pod starym cisem podziwia świat otaczający, a poeta opisuje nam, co on widzi. Oczekujemy więc obrazu przyrody artystycznie zobiektywizowanego, widzianego oczyma wyobraźalnej osoby, nasyconego jej indywidualną wrażliwością i wyrażonego środkami językowymi jej właściwymi. W miejsce tego kreśli nam autor obraz przez siebie urojony, wyposaża go w takie jakości i wyraża takimi środkami językowymi, na jakie mógł się zdobyć tylko poeta impresjonista ze schyłku XIX w.: „Widział bór ciemny, jakoby pod drżącą, przezroczą gazą złotoszmaragdowego światła i gdzieś daleko mgliste, błękitniejące góry; a nieopodal widział jezioro wielkie, cichą, lekko falującą z wiatrem rozchwiej wodną, nenufarami u brzegów i szeleszczącym [z tej odległości!] sitowiem zarosłą“ i t. d. W ten sposób wyobraźalna postać idzie sobie

wanym płodem. Wiarołomną ocaliło wyznanie, że nie od niego poczęte to istnienie, które nosi w łonie. Minęły odtąd dziesiątki lat. Aż oto, gdy stoi już na progu starości, w letnim domku plebana zjawia się plugawy, cyniczny, kryminałem cuchnący łotrzyk-włóczęga, daje niezbite dowody swego synostwa i upomina się o swe prawa. Ta chodząca po świecie kloaka bezceństwa i zbrodni jest niewątpliwym jego synem! Świadomość tego faktu uderza weń, niby powrotna fala przeżytej już raz ohydy, drużgoce go moralnie i doprowadza do samobójstwa.

a obraz przyrody [niby to jej obraz] znowu sobie. Nie tworzą organicznej jedności.

Da to może w przybliżeniu pojęcie, jak dalece forma noweli narzuca autorowi postulat obiektywizacji stylu, zestroju form językowych z jakością wyobrazalnych przedmiotów, wystawionych w utworze. Urok każdej pociągającej naracji ustnej polega właśnie na tem, że samą budową zdania, zmianą jego aspektów, dykcją, powiedzonkami, elipsą, zawieszeniem, synkopą, wykrzyknikiem czy pytaniem umie wygarnąć i okazać najistotniejszy rys postaci lub odsłonić sedno sytuacji duchowej. Prowadzi to nas do ważnego zagadnienia z historii noweli. Nieraz spotykamy się z zapatrywaniem, jakoby w ostatnich dziesiątkach XIX w. nowela osiągnęła najwyższy szczyt swego rozwoju, po którym można oczekiwać już tylko schyłku.

Trudno to pogodzić z innym faktem, dość oczywistym przy jakim takim poczuciu formy, że przecież nowoczesna nowela pisana nie wypracowała sobie jeszcze odrębnego, rodzajowego stylu. Najwybitniejsi twórcy piszą nowelę tak, jak powieść: zreflektowanym stylem osobistym, personalnym, z którego wyziera zawsze indywidualna fizjonomia stylistyczna Maupassanta czy Heysego, C. F. Meyera czy poszczególnych nowelistów polskich. Fizjonomia pisarza, a nie fizjonomia spraw i rzeczy, o których się pisze. Za najwyższy wyskok obiektywizacji poczytujemy ciągle jeszcze użycie gwary w kreśleniu postaci ludowych. To jest najwালniejszą *coup de force* sztuki nowoczesnej w stylowym opanowaniu zewnętrznego świata. Dalej ani rusz! Idzie jak z kamienia.

A przecież jest rzeczą codziennem doświadczeniem stwierdzoną, że nie tylko postaci ludowe, ale wszelkie inne postaci ludzkie, zwierzęce czy nawet przedmioty nieożywione, posiadają swoistą, zmienną i ruchliwą formę swej eksterjoryzacji, swego bycia, formę wrażania się w nasze zmysły i „przemawiania“ do naszej wyobraźni. Jedna i ta sama rzeka, jeden i ten sam las inną „gwarą“ mówi do nas rankiem, niż wieczorem, inaczej w pogodę, niż w czas burzy. Cóż dopiero mówić o istotach ożywionych, o zwierzętach lub ludziach!

Poza niektórymi opowiadaniem R. Kiplinga, jednego tylko znamy autora, który cudownie opanował tajemnicę obiektywnego stylu naracji. Jest nim Antoni Czechow. Najprostsze z jego opowiadań (*Razskazy, Pověsti i razskazy*), zazwyczaj nie mające nic wspólnego z nowelą, kreślące jakąś zwyczajną sytuację lub przypadek z życia, oszałamiają wręcz swą zawrotną zdolnością przeistaczania i modulowania formy słownej zależnie od wywołanych treści obiektywnych. Ile zjaw i faktów, tyle stylów w jednym utworze (np. *V baně, Čtenie, Ap'ekarša, Griša, Ekzam'en na čin*, a zwłaszcza czarujący i niezrównany *Bégléc*). Nie zadziwia nas, że na to mistrzostwo zdobył się właśnie Rojanin, syn narodu, wśród którego żywe opowiadanie usne

cieszyło się zawsze wzięciem szerokim i aż do czasów ostatnich tworzyło integralny składnik rodzimej narodowej kultury.

\* \* \*

Z przeglądu form literackich, właściwych utworom nowelistycznym, wynika zdaje się dość dowodnie, że nie można oprzeć definicji rodzajowej na podstawie tak zawodnej i kruchej, jak kategoria „rozmiaru”. Bokacjuszowe opowiadanie o genueńskim kupcu Barnabie, co się założył o cnotę swej żony a potem niewinną niewiastę skazał na śmierć (*Nov. 9, giorn. II*), posiada taki sam rozmiar, jak inne utwory z *Dekameronu*. A przecież nikt rozsądny tej najoczywistszej, choć tekstowo ścięzionej powieści, nie nazwie nowelą. Określenie „mała powieść” niczego nie rozstrzyga. Bo „mała” czy „wielka” — powieść zostaje powieścią, choćby ją nawet sam autor (jak np. Hebbel *Cyruklika Zitterleina*, Sienkiewicz *Za chlebem* lub *Bartka zwycięzca*, Prus *Omytkę*) zaliczał do „nowel”. Od twórców wymagamy udałych dzieł a nie udałych teorii lub definicji literackich. Komu „mała powieść” wydaje się (i słusznie) nazwą pomniejszającą dla utworów nieraz tak znakomych, jak np. *Omytka* Prusa, niech je sobie nazwie szkicem powieściowym, gdy pewne części lub składniki zostały tam tylko naskicowane a nie w pełni rozwinięte, a fragmentem powieściowym, gdy zawartość utworu jest w pełni rozwinięta, ale pomyślana jako urywek z jakiejś szerszej imaginowanej całości. W ten sposób komponuje np. większość swoich „nowel” P. Heyse; rozwinięcie treści i technika pisarska tych utworów jest nawskróś powieściowa a nie nowelistyczna.

Z drugiej strony trudno dopatrzeć się jakichkolwiek znamion noweli w najrozmaitszych utworach prozaicznych, dlatego tylko, że są „krótkie”, „małe” lub „urywkowe”. Bardzo często są to opowiadania, obrazki, szkice, impresje, nastroje, powiastki, gawędy, anegdoty i Bóg wie, jak je jeszcze nazywać będziemy, ale zasadniczych właściwości morficzných noweli nie posiadają. I nic to nie ubliża ich wartości, że nie są nowelami. Takie utwory, jak np. opowiadania Czechowa, *Przez stepy* Sienkiewicza lub *Allouma* Maupassanta pozostaną zawsze arcydziełami sztuki naracyjnej, choć nie przyzna im miana noweli ten, kto zdaje sobie sprawę z istotnego sensu tego określenia. Rozstrzyga wewnętrzna forma organizacji i histologia utworu a nie jego wygląd zewnętrzny<sup>1</sup>.

Lwów

Eugenjusz Kucharski

<sup>1</sup> Literatura przedmiotu ogranicza się przeważnie do zagadnień historyczno-literackich i tematografji. Problematykę formy uwzględniają ubocznie prace Rohdego, Bédiera i Söderhjelmja:

Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914<sup>3</sup>, 8<sup>o</sup>, s. 636 (1 wyd. z 1876 r.). Tamże (s. 578—601) osobny artykuł autora, *Über griechische Novellendichtung und ihren Zusam-*

*menhang mit dem Orient* o nadto dopełnienia W. Schmidta, uwzględniające nowsze badania nad beletrystyką grecką. O łacińskich adaptacjach noweli greckiej mówi każdy podręcznik historii literatury rzymskiej (w związku z 3 autorami: L. Corneliusem Sisenną, Petronjuszem i Apulejuszem z Madaury); ostatnie badania uwzględnia Martin Schanz, *Geschichte der römischen Literatur*. München, Beck, 1922<sup>3</sup>, I—III Theil; tamże podana szczegółowo literatura przedmiotu. Średnio-łacińskie kompilacje i zbiory nowelistyczne najgruntowniej omawia Marcelino Menendez y Pelayo, *Origines de la Novela*, ogłoszone jako wstęp w I i VII tomie zbioru *Nueva Biblioteca de autores españoles*. Madrid, Bailly-Baillière, t. I, 1905, s. DXXXIV; t. VII, 1907, s. CXL. Dla poznania średniowiecznej nowelistyki romańskiej najważniejsze: Joseph Bédier, *Les Fabliaux*. Paris, E. Bouillon, 1895<sup>2</sup>, Enrico Sicardi, *Le cento novelle antiche* (Il Novellino) wyd. *Bibliotheca Romanica* Nr. 71—72; nowsze wydanie tego najstarszego (z końca XIII w.) włos. zbioru nowelistycznego z wstępem naukowym przez Letterio di Francia wyszło w *Collezione di classici italiani*, ser. II. vol. 45 Torino, Unione Tipograf., 1930. Werner Söderhjelm: *La Nouvelle française au XV-e siècle*. Paris, Champion, 1910. Emil Misteli, *Die italienische Novelle*. Aarau, Sauerländer, 1915. Émile Gebhart, *Conteurs florentins du moyen âge* Paris, Hachette, b. r., 6<sup>e</sup> éd.

Kwestje teoretyczne: S. V. Savčenko, *Russkaja narodnaja skazka. Istorija sobiranja i izučenija*. (Osobna odbitka z kijowskich *Universitetskich Izvěstij* za r. 1912—1913). Kiev, 1914. Paul Heyse, *Vorwort zum deutschen Novellenschatz ed. Heyse und Kurz*, München, (1871) Bd. I. Tenże: *Meine Novelistik* w książce *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*. Berlin, Hertz, 1900. Fr. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig, 1883. Tenże, *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik*. Leipzig, 1898. H. Keiter und T. Kellen, *Der Roman. Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung*. Essen-Ruhr, 1912<sup>4</sup>. O. Walzel, *Objektive Erzählung. Die Kunstform der Novelle*; w książce: *Das Wortkunstwerk*. Leipzig, Quelle & Meyer, 1926. Arn. Hirsch, *Der Gattungsbegriff „Novelle“* (*Germanische Studien*. Heft 64) Berlin, Ebering, 1928. v. Grolman, *Die Novelle*, artykuł w dziele P. Merckner-W. Stammer, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin, Gruyter, 1926—1928. Bd. II. s. 510—515. W obu ostatnich pracach podana dość szczegółowa bibliografia teoretyczna.

---