

Ludwig Fryde

Problem noweli

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 52/1, 91-124

1961

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LUDWIK FRYDE

PROBLEM NOWELI

Uwagi wstępne

Kiedy przed 25 laty profesor Konstanty Wojciechowski rozpiisał ankietę na temat istotnych cech noweli jako odrębnego gatunku literackiego, odpowiedzi nadesłane przez wybitnych pisarzy i historyków literatury wypadły dosyć niepokojąco. Znakomita nowelistka, Orzeszkowa, wyraża różnicę między powieścią a nowelą w poetycznych metaforach, nazywając pierwszą — zwierciadłem życia, drugą — ułamkiem zwierciadła, to znowu porównywając powieść do słońca, a nowelę do błyskawicy.

Jeżeli powieść porównać można do słońca, którego płaszcz promienny pada na całą ziemię, oświecając ją wraz ze wszystkim, co się na niej znajduje, to nowela porównana być może do błyskawicy, która przelotnie, lecz świetnie oświetla jeden kątek świata lub na nim jeden przedmiot¹.

Powieściopisarz Krechowiecki widzi słup graniczny między tymi dwoma siostrzanymi gatunkami literatury gdzie indziej:

Można by powiedzieć, że powieść mieści w sobie tysiące nowel, każdy epizod efektowny powieści może być nowelą. Warunkiem i trudnością powieści jest budowa (kompozycja), o czym przy noweli mowy być nie może [sic!] ².

Oba cytowane zdania świadczą dobitnie, że na początku XX w. pisarze zupełnie stracili orientację co do zakresu i charakteru uprawianych gatunków literackich. Anarchia estetyczna, sprowadzona przez romantyzm, doszła do szczytu. Krechowiecki w ogóle neguje większą różnicę między powieścią a nowelą, Orzeszkowa zaś w swych metaforycznych frazesach nie mówi nic więcej ponad to, że nowela jest to krótka powieść, powieść zaś — to długa nowela. I rzeczywiście do tego sprowadza całą sprawę trzeci uczestnik ankiety Wojciechowskiego, Tarnowski³. Ten wrażliwy i subtelny esteta wyznaje otwarcie, że nie potrafi wymienić

¹ K. Wojciechowski, *Powieść a nowela*. Pamiętnik Literacki, 1913, s. 204—205.

² *Tamże*, 1920, s. 155.

³ *Tamże*, s. 156.

ani jednej zasadniczej różnicy między nowelą a powieścią. Sądzi jednak, że z samej zewnętrznej różnicy, tj. z krótkości wynikają dla noweli pewne następstwa, dotyczące kompozycji, techniki, stylu, słowem — wewnętrznej struktury tego gatunku literackiego. Bliżej jednak następstw tych nie określa.

Od czasu ogłoszenia wyników tej ankiety nie dokonał się właściwie żaden postęp w rozumieniu interesującego nas pojęcia teoretycznoliterackiego. I w dalszym ciągu pojęcie noweli i jego analiza jest dla teorii literatury zagadnieniem pierwszorzędnej wagi. Idzie o rozstrzygnięcie wątpliwości, czy granice między nowelą a powieścią są jedynie formalistyczne, zewnętrzne, ilościowe, czy też obu tym pojęciom odpowiadają w rzeczywistości dwie określone i odrębne struktury formalne. Na tym polega problem noweli, z którym nie mogli uporać się tacy pisarze i badacze, jak Orzeszkowa, Krechowiecki, profesor Tarnowski, profesor Wojciechowski.

Nawracając do tej starej kwestii pragniemy zbadać możliwości określenia „noweli“ jako odrębnej i określonej struktury formalnej. To jest przedmiot pracy niniejszej, która operując ograniczonym, niepełnym materiałem tekstów i opracowań nie może mieć charakteru wyczerpującej rozprawy i daje raczej szkicowy przegląd zagadnień niżeli ich ostateczne rozstrzygnięcie.

I. Postawienie zagadnienia

1

Problem noweli jest zagadnieniem z dziedziny teorii literatury, czyli poetyki. Poetyka bowiem w swej najistotniejszej części zajmuje się morfologią poezji, tzn. systematyczną klasyfikacją utworów literackich według ich „istotnych“ cech charakterystycznych. Podstawą takiej klasyfikacji musi być logiczny i zamknięty system pojęć, niejako apriorycznie wyczerpujący zakres możliwości literatury. System ten tworzą pojęcia oznaczające rodzaje i gatunki literackie. Suma takich kategorii, jak epika, liryka, dramat (a w obrębie pierwszej epos, sielanka, ballada, powieść, nowela itd.) stanowi skomplikowaną sieć, obejmującą wszystkie utwory literackie: przeszłe, obecne i przyszłe.

Wśród badaczy literatury i krytyków panują dość rozbieżne zdania co do wartości poznawczej pojęć oznaczających rodzaje i gatunki literackie. Najbardziej krańcowo wypowiedział się w tej sprawie Benedetto Croce stwierdzając, że istnieje tylko jedna, niepodzielna poezja — jedna „*intuizione*“ i jedna „*espressione*“⁴. W poglądzie tym wyraziła się i doszła

⁴ B. Croce, *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*. Bari 1902.

do skrajności dawna i potężna tradycja literacka, sięgająca czasów romantyzmu. Tradycja ta jednak zdaje się przesilać w nauce współczesnej. Stare pojęcia rodzajów i gatunków literackich zdają się odradzać na podstawie założeń i tendencji nowej poetyki, tzw. „poetyki czystej“.

Pierwsze z tych założeń ustala, że przedmiotem nauki o literaturze jest utwór poetycki pojęty jako jednolita i niepodzielna całość — nie jako mechaniczna suma składników, lecz jako zharmonizowany wewnętrznie organizm. Pojęcie organizmu, tak znamienne i ważne dla klasycyzmu niemieckiego, podstawowe dla estetyki Goethego i Schillera, pojawia się dzisiaj z powrotem w estetyce i teorii literatury⁵. Z innej strony układa fundamenty pod poetykę czystą filozofia postaci (*Gestaltsphilosophie*); wyraża się w niej pewien rodzaj idealizmu morfologicznego, który pojmuje świat kultury jako sferę zamkniętych układów, zrealizowanych wartości. Takimi zamkniętymi układami są m. in. dzieła literackie i tak je traktuje poetyka, obejmując je wszystkie w swym systemie typologicznym.

Na podstawie powyższych założeń i tendencji poetyki czystej musimy postawić rozważany przez nas obecnie problem noweli. Mamy tu do czynienia ze znaczną ilością utworów literackich, pochodzących z różnych czasów, które w momencie, gdy przystępujemy do analizy, nie mają dla nas nic wspólnego prócz nazwy. Zadaniem naszym jest ujawnienie odpowiadającej tej wspólności imiennej wspólności istotnej, wydobyć i ująć w ścisłych sformułowaniach s c h e m a t u znamionującego nowelę jako odrębny gatunek literacki, jako konstytutywną cechę określonego typu utworów poetyckich. Na koniec pozostanie nam zbadanie i określenie wartości tego gatunkowego schematu dla teorii literatury i badań historycznoliterackich.

Elementy formy literackiej wyznaczają trzy zasadnicze typy schematów: schematy kompozycyjne, techniczne i stylistyczne. Jest rzeczą znaną i ważną dla noweli, że jej gatunkowa odrębność leży nie tyle w dziedzinie techniki czy stylu, co przede wszystkim w zakresie kompozycji. Stwierdzają to zgodnym chórem niemal wszyscy teoretycy, którzy nowelą się zajmowali. Dla ilustracji przytaczamy słowa znakomitego nowelisty, wskrzesiciela klasycznej renesansowej formy tego gatunku w literaturze niemieckiej i przy tym teoretycznego obrońcy tej formy, Paula Ernsta:

dla noweli tak samo jak i dla dramatu istotna jest budowa, obok której wszystko inne może i powinno mieć tylko drugorzędne znaczenie⁶.

⁵ Por. O. Walzel, *Gehalt and Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin 1923. — E. Ermatinger, *Das Gesetz in der Literaturwissenschaft*. W dziele zbiorowym: *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin 1930, s. 331—375.

⁶ P. Ernst, *Der Weg zur Form*. München 1928, s. 69.

Ponieważ problem noweli jest przede wszystkim problemem kompozycyjnym, a właśnie kompozycja stanowi istotę autonomicznego „układu zamkniętego“, „organizmu“, „postaci“, przeto nasz dylemat ma znaczenie zupełnie zasadnicze dla całej poetyki czystej i — jeśli tak można powiedzieć — dla *i d e i* morfologii poezji. Tutaj bowiem rozstrzyga się podstawowa kwestia, czy rzeczywiście możemy ujmować utwór literacki jako organizm i układ zamknięty, czy takie założenie jest możliwe, a jeśli tak, czy w konsekwencjach jest wartościowe i płodne dla badań literackich. Następnie, rozważając możliwość ujawnienia i ścisłego sformułowania schematu noweli, rozważamy przez to problem schematu gatunkowego w literaturze w ogóle; po pierwsze — rozstrzygamy kwestię, czy jest możliwe wydobycie i ścisłe sprecyzowanie cech znamionujących gatunek literacki, po drugie — czy cechy te, jeśli mogą być ustalone, mają istotną wartość dla badań literackich. Nowela jako „postać prosta“ jest doskonałym materiałem zarówno dla badań w zakresie teorii literatury, jak również dla przeprowadzenia rewizji tradycyjnych podstaw tej teorii.

2

Zasadniczo mamy do wyboru dwie drogi prowadzące do odpowiedzi na pytanie, co to jest nowela. Możemy z góry (apriorycznie) założyć dowolną treść tego pojęcia i następnie dla zorientowania się w jego zakresie ustalić, o ile odpowiadają naszej definicji konkretne utwory literackie. Logika dopuszcza taki sposób definiowania pojęć, nazywając otrzymane w jego wyniku określenia — definicjami syntetycznymi. Droga inna, prowadząca do definicji analitycznej, polega na użyciu metody indukcyjnej; w tym wypadku wciąga się w orbitę analizy możliwie obfity i pełny materiał tekstów literackich zwanych nowelami i mniemań tego pojęcia dotyczących, i w ostatecznej konsekwencji sprowadza się do jakiegoś wspólnego mianownika. Każda z tych metod ma swoje zalety i wady. Droga pierwsza obiecuje odpowiedź jasną, przejrzystą, jednoznaczną; ponadto dzisiaj w czasie panowania konwencjonalizmu metodologicznego, który zasadniczo odrzuca możliwość empirycznego badania i poznania bez przesłanek, może niejednemu wydać się drogą zgoła jedyną.

Emil Ermatinger we wzmiankowanej rozprawie, krytykując historię ody niemieckiej Viëtora, mówi:

Jakże można wyodrębnić materiał potrzebny do badania z materiału ogólnego, gdy nie zna się jego znamion?... W jakiś sposób pierwotnie znane określenie rodzaju [sc. literackiego] jest zatem apriorycznym punktem widzenia, według którego wybiera się materiał do badania, i to znaczy, że przy całej indukcji współdziała od początku element dedukcyjny jako moment kierowniczy⁷.

⁷ Ermatinger, *op. cit.*, s. 333.

Rozumowanie to jest sugestywne, ale niezupełnie przekonywujące. Formułując definicję syntetyczną uchylamy się spod kontroli danych doświadczenia i narażamy na niebezpieczeństwo przedwczesnego uogólnienia. Nic łatwiejszego jak uznać dowolnie kilka takich lub innych cech za istotę noweli, lecz jaki tego rezultat? Oto okaże się w konfrontacji naszego określenia z konkretnymi utworami literackimi, że np. *Chłopi* Reymonta są nowelą, a *Bartek Zwycięzca* — powieścią. Zapewne, istnieje swoboda w klasyfikowaniu utworów literackich, ale jakież jest znaczenie i wartość takich „rewolucji“ terminologicznych poza wywołanym zamętem? Odstraszającym przykładem takiego definiowania jest rozprawa-fantazja Bernharda Brucha pt. *Novelle und Tragödie*⁸. W rozprawie tej autor wywodzi, że tragedia to heroizm i aktywność, nowela zaś — to słabość i bierność, że upadek tragedii a rozwój nowelistyki w drugiej poł. XIX w. świadczy o upadku ducha i dopiero dzisiejsze odrodzenie dramatu zapowiada odrodzenie człowieka. W obawie przed podobnymi wnioskami wybieramy drugą drogę, skromniejszą, trudną, mniej efektowną, gwarantującą za to pewniejsze rezultaty. Po prostu bierzemy za przedmiot rozważań teksty pisarzy i sądy teoretyków i próbujemy wyróżnić w tym zamęcie kilka linii zasadniczych, ujmując materiał na pół systematycznie, na pół historycznie.

3

Rezygnując z „czystej“ metody systematyzującej, charakterystycznej dla współczesnego formalizmu w badaniach literackich, możemy od razu wprowadzić pewne rozróżnienie o zasadniczym znaczeniu dla niniejszej pracy. W dziejach noweli występują dwie formacje, które trzeba rozdzielić jako zgoła odmienne i na odmiennych wyrosłe podstawach. Po między klasyczną nowelą renesansową, osiągnącą swój szczyt w *Dekameronie* Boccaccia, i obfitą nowelistyką XIX w., rozpowszechniającą się szeroko w okresie romantyzmu — jest przepaść.

Nowela renesansowa włoska i francuska wyrosła jako jeden z najświetniejszych tworów życia i kultury towarzyskiej owej epoki. Z tego samego podłoża wyrasta również mistrzowska sztuka Boccaccia, a świadczą o tym symbolicznie ramy ujmujące sto opowieści *Dekameronu*. Niezależnie od tego, czy nowele te były rzeczywiście opowiadane na dworach i w świetnych towarzystwach, co jest kwestią sporną, nie ulega wątpliwości, że zrodzić się mogły one tylko w atmosferze takich publicznych opowiadań. I podłoże społeczne, kultura towarzyska i wysoki rozwój sztuki narracyjnej odcisnęły silne piętno na *Dekameronie*.

⁸ B. Bruch, *Novelle und Tragödie*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1928, s. 292—330.

W nowelach Boccaccia nie istnieje ów drastyczny problem: krótkość-długość, tak znamienny dla nowelistyki wieku XIX i XX. Zwięzłość tych utworów jest naturalnym wynikiem ich roli społecznej czy towarzyskiej, problem kompozycji jest tu dosyć mało istotny, sprowadza się bowiem do anegdotycznej pointy. Sens fabularny opowieści Boccaccia zawiera się niemal bez reszty w obszernych tytułach poprzedzających każdą historyjkę, ale ich urok, nieśmiertelny walor artystyczny mieści się w opanowanej do mistrzostwa technice narracyjnej i w stylu.

Nowele Boccaccia nie posiadają tego, co nazywamy psychologiczną wiedzą o człowieku. Autor *Dekameron* jest przede wszystkim narratorem, opowiadaczem historii. Główna osoba w fikcyjnym towarzystwie gawędziarzy w jego dziele zwraca się do obecnych ze słowami:

Każdemu zostawiona jest swoboda w wyborze materii, byleby tylko opowieść nie sprzeciwiała się ogólnemu prawidłu, to jest, zajmującą była⁹.

Nowele Boccaccia nie są ani sentymentalne, ani nastrojowe, ani dramatyczne, ale właśnie ich kronikarska suchość i trzeźwość znamionuje wysoką sztukę, stroniącą od tanich efektów. Nie są to zresztą puste anegdoty, rozbawiające tylko na chwilę; w historiach *Dekameron* kryje się również głębszy sens dydaktyczny.

Należy, abyście wiedziały, drogie przyjaciółki, że głupota odbiera człękowi wszelkie dobro i w wielkie nieszczęścia go wtrąca, gdy tymczasem mądrość z największych niebezpieczeństw wyprowadza i do spokojnego a błęgiego stanu przywodzi¹⁰.

Tej prawdy uczy *Dekameron*. Z właściwym jego epoce intelektualizmem Boccaccio widzi źródło zła nie w nieuleczalnych pasjach ludzkich, lecz w nieświadomości; w świetle jego opowieści człowiek skąpy, chwiejny lub słaby pozbywa się tych wad przez proste uświadomienie ich sobie. Cały *Dekameron* jest zbiorem przykładów, praktycznych wzorów życiowych; tak np. drugi dziesiątek opowieści poświęcony jest ludziom, którzy umieli wywikłać się z groźnego niebezpieczeństwa. Nie ma mowy o jakichś zasadach moralnych, historie Boccaccia uczą gorzkiej, cynicznej umiejętności życia, w którym zręczność i dowcip są niezbędną i niezastąpioną bronią.

Umyślnie zatrzymaliśmy się dłużej przy nowelach Boccaccia, stanowią one bowiem najświetniejsze wcielenie pierwotnego typu noweli. Wiąże się on nierozzerwalnie z określonym porządkiem społecznym i kiedy rewolucja francuska zmiotła ten porządek z powierzchni ziemi, zanikł niepowrotnie i ten wytwór świetnej kultury towarzyskiej renesansu. Jest niemal symbolicznym przypadkiem, że ostatnim i wybitnym zbiorem

⁹ G. Boccaccio, *Dekameron*. Warszawa 1930, s. 21.

¹⁰ *Tamże*, s. 17.

nowel dawnego typu są *Gawędy niemieckich uchodźców* Goethego. Ci niemieccy uchodźcy uchodzą ze swych majątków, ścigani przez postępującą rewolucję — jak towarzystwo *Dekameronu* uciekało przed zarazą — i na wygnaniu dla uprzyjemnienia czasu opowiadają sobie nowele. Przewodniczka Kółka, baronowa, zwraca się do obecnych ze słowami:

Przedmiot waszych opowiadań pozostawiam wam do wyboru, ale pozwólcie nam przynajmniej w formie widzieć, że znajdujemy się w dobrym towarzystwie¹¹.

Rzeczywiście forma tych utworów jest bliźniaczo podobna do Boccaccia, ale tematy (cudowność, ludzkie namiętności) mówią nam jasno, że znajdujemy się już w innych czasach. I późniejszy utwór Goethego *Novelle* tkwi już cały w nowej problematyce: jego zawiła kompozycja wiodła i wiedzie do najróżnorodniejszych i najsprzecznějších komentarzy.

Romantycy niemieccy zachwycali się włoską nowelą, jak w ogóle artystycznymi formami romańskiego pochodzenia (sonetem np.), przeszczepiając je na grunt swojej literatury. Tieck napisał studium o Boccacciu, w którym rozwija teorię noweli, upatrując istotę tej formy opowiadania w „punkcie zwrotnym“ (*Wendepunkt*), co wkrótce weszło do arsenału potocznych szlagwortów krytyki literackiej. W krótkim czasie nowela — przed w. XIX rodzaj w Niemczech nie znany — staje się jednym z najpopularniejszych i najpoczytniejszych typów literatury. I już w 1827 r. *Wiener Zeitschrift* ubolewa nad tym, że „dość przerzucić kilka tomików nowel, by przekonać się, że sami autorzy nie zdają sobie sprawy, co oznacza ani co ma oznaczać wyraz, który umieszczają w tytule swych produkcji“¹². W tym samym roku krytyk Paul Thorn w rozprawie *Einige Worte über die Novelle* skarży się na zalew „deminutywnych powieści“, udających tylko nowele, które są „krótkimi historiami w formie towarzyskiej pogadanki“¹³. Podnosi przy tym Thorn prawdziwie nowelistyczny charakter *Gawęd niemieckich uchodźców*.

Przez cały XIX i w ciągu XX w. można zaobserwować wyraźne dwa szeregi poglądów na nowelę. Z jednej strony tacy pisarze i teoretycy, jak Tieck, Spielhagen, Franck, Pongs starają się obronić nową, kształtującą się formę tego gatunku literackiego — z drugiej strony co pewien czas pojawiają się głosy, jak np. Thorna, Hebbła, Ernsta i ostatnio Grolmana¹⁴, które odrzucają całą nowelistykę XIX w. jako żalony produkt

¹¹ J. W. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. W: *Werke*. T. 12. Tübingen 1808, s. 165—166.

¹² G. Weise, *Entwicklung und Probleme der österreichischen Novellistik im 19. Jahrhundert*. Greifswald 1928, s. 39.

¹³ A. Hirsch, *Der Gattungsbegriff „Novelle“*. *Germanische Studien*, (Berlin) 1928, z. 64, s. 38.

¹⁴ A. Grolman, *Die strenge „Novellen“form und die Problematik ihrer Zertrümmerung*. W: *Literarische Betrachtung*. Berlin 1930.

anarchii estetycznej w owym stuleciu. Winowajcą jej jest romantyzm, który zabił zmysł dla charakterystycznych odrębności gatunków literackich.

Książka Ernsta, poświęcona technice noweli i dramatu, nosi znamienny tytuł *Droga do formy*. Tytuł ten jest głębokim symbolem. Wielcy noweliści XIX i XX w. dążyli do formy, na różnych drogach szukali owego doskonałego mistrzostwa, które było udziałem Boccaccia. Jakimi szli drogami, jakie zdobyli osiągnięcia — tym zajmiemy się w niniejszej pracy. A głównie tym, w jaki sposób dążyli i jak osiągnęli doskonałość kompozycyjną, organiczną pełnię układu zamkniętego, co — jak wiemy — jest pierwszym postulatem stawianym poezji przez dzisiejszą poetykę.

II. Elementy konstrukcji nowelistycznej (w rozwoju historycznym)

1

Romantycy, którzy z powrotem uczynili nowelę jedną z najulubieńszych form literackich, traktowali ją raczej jako pretekst do formalnego opisu, do czysto artystycznej igraszki, niżeli jako środek duchowego wyrazu. Świadczą o tym przytoczone poglądy na nowelę Tiecka, świadczy również praktyka nowelistyczna tego pisarza. Weźmy dla przykładu opowiadanie pt. *Des Lebens Überfluss*. Uderza w niej brak troski o proporcje, widoczny w nieskończonych rozmowach na abstrakcyjne tematy (o ideałach, o sztuce, o miłości), następnie błahość fabuły, a zwłaszcza nikłość anegdotycznego pomysłu (w naszym opowiadaniu „zwrotnym momentem“ jest dramatyczno-humorystyczna rozprawa gospodarza z lokatorami, którzy nie mając czym palić w piecu rozebrali schody w sieni!) i wreszcie nieprawdopodobne rozwiązanie (w decydującej chwili pojawia się, niczym *deus ex machina* z klasycznej tragedii, bogaty przyjaciel z lat dzieciennych). Te trzy cechy są dla nowelistyki romantycznej typowe.

W literaturze polskiej owych czasów równie silnie wyraziło się upodobanie do dobrej anegdoty. Takich pisarzy, jak Rzewuski, Chodźko, następnie Siemieński i Kraszewski możemy w pewnym sensie uważać za nowelistów. Ale szlachecka gawęda o nowelistycznym zakresie nie rozwinęła się artystycznie, nie przewyciężyła dwóch pokus, które ostatecznie zwyrodniły ten interesujący gatunek literacki. Zamiłowanie do kreślenia drobnych rysów obyczajowych, szczegółów, dotyczących życia zewnętrznego, jak stroje, mieszkania, jedzenie itp. zepchnęło w szary kąt fabułę i postaci (przykładem może tu być znana powiastka Kraszewskiego *Jak się dawniej listy pisały*), następnie błahe, choć nieraz szczerze zabawne, anegdoty nie dawały szerszej perspektywy, głębszego spojrzenia na człowieka.

Wzrost tendencji realistycznych był czynnikiem wzmagającym popyt i podaż na nowelę, przy czym rozprężenie formalne również wzrastało. Fabuła schodzi na plan drugi, do opowiadania wkraczają nowe składniki, realia, a więc realistyczne obrazy przyrody, opisy, charakterystyki obyczajów, dyskusje ideowe i dygresje, rozwijające aktualne tendencje. Taki właśnie charakter ma wiele utworów Prusa, Sienkiewicza, Orzeszkowej. Próżno zastanawiać się nad swoiście nowelistycznym żywiołem w takich utworach, jak *Szkice węglem* lub *Anielka*, skoro w świadomości artystycznej autorów granice między powieścią a nowelą miały wyłącznie ilościowy charakter. Stosunkowo późno zaczęła się odbudowa teorii literatury i normatywnej poetyki. Jak dla dramatu Freytag, a dla romansu Spielhagen, tak dla noweli Heyse był kodyfikatorem i prawodawcą. Heyse — oraz Szwajcar Conrad Ferdinand Meyer — byli czcicielami renesansu i pragnęli nawrócić sztukę do jego tradycji. Liczne opowiadania Heysego i Meyera są jednak tylko świetnym wykwittem epigonizmu. Meyer (*Die Versuchung des Pescara, Hochzeit des Mönchs*) lubuje się w dramatycznym geście, Heyse (*Nino i Maso, Hafciarka z Treviso*) w czasach drobnomieszczańskiej sytości z rozkoszą rozsnuwa zaczerpnięte z kronik włoskich krwawe i namiętne historie. W noweli *Hafciarka z Treviso* mówi Heyse przez usta narratora:

Wciąż jeszcze stoję na przestarzałym stanowisku, że w każdej historii najważniejszą rzeczą jest historia¹⁵.

W słowach tych autor *Wesela na Kapri* broni fabuły, coraz bardziej lekceważonej przez pisarzy. Ale właśnie poprzez tę degradację fabuły wytworzył się nowy typ noweli, nowela psychologiczna, która w najwyższych swych osiągnięciach, przede wszystkim w twórczości Czechowa i Maupassanta, rzeczywiście stworzyła odrębny rodzaj harmonijnego „układu zamkniętego“.

Cóż stanowi ośrodek noweli psychologicznej? Hans Franck w swej teorii sztuki narracyjnej mówi:

*wie für die Anekdote das tatbegleitete, das unerhörte Wort, so ist für die Novelle die wortbegleitete, unerhörte Tat wesensgemäss der Höhepunkt*¹⁶.

Jakiż to niesłychany czyn stanowi kulminacyjny punkt w noweli psychologicznej? Taki czyn, czy — używając właściwszej terminologii — od-ruch, w którym uzewnętrznia się natura działającego człowieka. W ten sposób pojedynczy moment, wyrwany z życia, okazuje się rewelacją charakterologiczną. Ten moment stanowi punkt kulminacyjny, ośrodek, rdzeń opowiadania.

¹⁵ P. Heyse, *Wesele na Kapri*. Lwów 1924, s. 327.

¹⁶ H. Franck, *Deutsche Erzählkunst*. Trier 1922, s. 47.

Dla pisarza-realisty życie codzienne pod swą monotonną szarzystą ukrywa nieskończoną ilość niespodzianek, momentów wyróżniających się jaskrawo na tle zwykłego porządku rzeczy. Te właśnie momenty należą do nowelisty. Jego zadaniem jest takie uformowanie „materiału“, takie ujęcie „tematu“, ażeby na pierwszy plan wysunęła się przelotna chwila uzewnętrznienia psychiki, zdemaskowania charakteru.

Kompozycyjnie wyróżnić można w tym układzie dwa elementy zasadnicze. Pierwszym z nich jest motyw nowelistyczny, tj. bodziec, pobudka zewnętrzna, wyzwająca utajoną energię psychiczną. Motywem może być zgola nikle i niepozorne doznanie bohatera. Drugim elementem konstytutywnym noweli jest reakcja bohatera na otrzymany bodziec, ujawniająca charakter tej postaci. Stosunek wzajemny tych elementów bywa rozmaity; czasem akcent główny pada na motyw, który staje się w ten sposób dominantą utworu, kiedy indziej błahy motyw powoduje nieoczekiwane doniosłą reakcję.

Zanim przejdziemy do przykładów, musimy rozpatrzyć kwestię czynnika ograniczającego rozmiary opowiadania w noweli psychologicznej. Nie jest nim jedność akcji i miejsca, nie jest nim również jedność bohatera. Jak sformułować ów moment zwrotny, punkt kulminacyjny, „*die wortbegleitete unerhörte Tat*“? Przede wszystkim nasuwa się kwestia ograniczenia czasowego. Moment — to znaczy chwila, krótki okres czasu. Ale jak ustalić tę krótkość? Istnieją przecież powieści rozgrywające się w ciągu dwudziestu czterech i nawet dwunastu godzin. Co będzie granicą dla noweli? Godzina czy kwadrans? W utworze Ostoi *Śmiertelny wróg* bohater, sędzia, opowiada, jak to pewnego razu za młodu wydał wyrok śmierci na przestępcę. Ale w ostatniej chwili zbrodniarzowi udało się zbiec. Po latach — w niezwykłych okolicznościach — następuje spotkanie obu tych ludzi, ukazując w dramatycznej scenie wyższość moralną przestępcy nad sędzią. Jak widzimy, dwa człony noweli są rozdzielone znacznym okresem czasu, przez który opowiadanie — że się tak wyrażę — przeskakuje. Cóż więc nadaje tę jedność, jeśli nie ograniczenie czasowe?

Zdaje się, że najwłaściwsze sformułowanie byłoby takie: oba epizody z *Śmiertelnego wroga* są objęte jednym przeżyciem bohatera. Na tym zasadza się jednolitość utworu. Ta psychologiczna terminologia jest zupełnie właściwa w odniesieniu do typu noweli psychologicznej, w której istotną gwarancją jedności w świadomości twórców i realnym ośrodkiem kompozycji jest właśnie jedność przeżycia. Pozostaje nam zilustrowanie powyższych twierdzeń kilkoma utworami literackimi. Klasycznym przykładem noweli psychologicznej i w ogóle zapewne najświetniejszą polską nowelą jest Sienkiewiczowski *Latarnik*. Osiągnięta została w tym utworze idealna prostota kompozycyjna. Pod wrażeniem lektury, pod wpływem *Pana Tadeusza* (= motyw nowelistyczny) ukazała się w uczuciowej reakcji

psychika bohatera, wystąpiła na jaw uśpiona polskość jako utajony rdzeń jego duszy. Zarówno przybycie do latarni, stanowiące ekspozycję utworu, jak i opuszczenie jej — smutny wydzźwięk, są jedynie ramą dla jednego momentu, jednego wstrząsającego przeżycia, w którym pod działaniem drobnej, niepozornej pobudki wyzwala się, przygluszone w codziennym bytowaniu, istotna treść duszy ludzkiej.

Bohater *Latarnika* jest niemal abstrakcyjny: objawiający się w nim ponadindywidualny żywioł występuje z większą wyrazistością niż jego jednostkowe oblicze. Inaczej w *Michałku* Prusa. Z zamiłowaniem urodzonego narratora rozsnuwa wielki pisarz historię „durnego Michałka“, przez co zaciera się nieco nowelistyczny charakter utworu. Ujawnia się ten nowelistyczny charakter dopiero w scenie końcowej. Widok przygniecionego belką człowieka, któremu zagraża śmierć, pobudza Michała do bohaterckiego czynu. Głupi chłop z narażeniem życia ratuje obcego od śmierci. I znowu ponad całą fabułą urasta to jedno wielkie przeżycie, w którym najsilniej może i najprościej wyraził Prus podstawową ideę swojego *credo*: człowiek jest dobry! Drobny, przelotny moment z życia przeciętnej jednostki stał się symbolem, wyrażającym istotną treść duszy człowieka.

Piękna nowela *Ostoi List* ma w przeciwieństwie do poprzednich dominantę w motywie, nie w reakcji. Dwaj starcy żyją na odludziu, skąpiąc na wszystkim, byleby móc posyłać wnukowi, którego zresztą mało znają. Klną na niego jako na nabieracza, nicponia, ale pieniądze posyłają regularnie. Aż pewnego dnia przychodzi list od owego wychowanka, który donosi, że już skończył się uczyć, zaczął pracować i dziękuje za pomoc. I wówczas starcy uświadamiają sobie, że właśnie ten mało wart wnuk dawał sens, jedyny sens ich egzystencji...

W tym znakomitym utworze nie docenionej autorki występuje na pierwszy plan nie tyle charakter starców, ile tragiczny los zawarty dla nich w niespodziewanym liście. We wstrząsającym przeżyciu, które i tutaj stanowi ośrodek kompozycji i punkt kulminacyjny, ujawnia się niepojęte fatum, działające w życiu ludzkim i miażdżące spokojną egzystencję obu bohaterów.

Ostatnim przykładem, jaki przytoczymy, jest nowela Żeromskiego *Silaczka*. Przejrzysta kompozycja tego utworu nie wymaga drobiazgowego analizowania. Życie Obareckiego, dzieje jego dramatycznych wzlotów i upadków mogłyby być przedmiotem szeroko zakrojonej powieści. Ale Żeromski wynosi tylko jedno przeżycie, niwecząc zresztą jego wzniosłość gorzkim, można by rzec: naturalistycznym, zakończeniem.

Silaczka jest już w pewnym sensie (przez to zakończenie) objawem kryzysu noweli psychologicznej. W silniejszym stopniu uwidoczni się to zjawisko w utworze Żeromskiego *Na pokładzie*. Czy fragment ten można nazwać nowelą? Nie ma tu przecież wcale fabuły, konkretna sytuacja

rozpływa się w nastrojowym tle, a przecież możemy i tu mówić o przeżyciu grupy podróżnych, oczarowanych i — przybitych piękną Szwajcarią i pięknym śpiewem szwajcarskich dzieci. W tym punkcie odsłania się wewnętrzna problematyka noweli psychologicznej, czym się obecnie zajmujemy.

2

Problem konstrukcji nowelistycznej nie sprowadza się do kwestii mniejszej lub większej technicznej doskonałości. Określony typ kompozycyjny powstaje zawsze na gruncie określonego stosunku do życia, mniej lub więcej uświadomionego spojrzenia na świat.

Co prawda można wątpić, czy gatunkowi noweli odpowiada tak ściśle sprecyzowany pogląd na świat, jak to sądzi i stwierdza Bernhard Bruch w swej rozprawie *Novelle und Tragödie*. Bruch uważa, że dwa te gatunki literackie odpowiadają dwu przeciwnym postawom ducha. Ale tezy tego krytyka nie wytrzymują konfrontacji z faktami literackimi. *Michałko* np. świadczy niezbie, że — wbrew pogładowi Brucha — utwór nowelistyczny wcale niekoniecznie musi wyrażać bezwolną bierność, miękką pasywność. Bruch padł ofiarą swego doktrynerstwa.

Rozumując ściśle, na podstawie danych nam faktów możemy stwierdzić tylko tyle: nowelista ujmuje życie w ten sposób, że jako wartości ukazują mu się pewne oderwane momenty, które następnie wchodzi do konstrukcji nowelistycznej jako jej ośrodek i dominanta. W szczególności nowelista uprawiający typ psychologiczny wydobywa jako wartości oderwane na tle codziennego porządku przeżycia, których treść da się najogólniej przedstawić w postaci schematycznego przeciwieństwa człowieka, tj. jednostki lub grupy społecznej (biorąc ogólnie: charakteru) i tego, co nazwalibyśmy motywem nowelistycznym (biorąc ogólnie: losu). W zależności od tego, który z dwóch elementów przeciwstawienia przeważa, możemy ustalić, czy na pierwszy plan noweli wysuwa się sprawa charakteru (z naszych przykładów *Michałko*, *Latarnik*) lub sprawa losu (*List Ostoi*).

Prawdziwy nowelista odczuwa, że momenty wybrane przez niego z miazgi bezkształtnego materiału doświadczeń życiowych i zorganizowane artystycznie mają szczególną wartość jako momenty reprezentatywne, „istotne“, odsłaniające prawdziwy sens rzeczywistości, trudno uchwytny ze względu na mnogość i zmienność zjawisk życiowych. Przez pryzmat *Latarnika* nacjonalizm Sienkiewicza ukazuje się nam jako fakt, niezbity fakt, utwierdzony w psychice ludzkiej — podobnie u Prusa w *Michałku* czy *Na wakacjach* ukazuje się jego humanitaryzm. Forma nowelistyczna odpowiada więc nie tyle określonemu, nie tragicznemu, jak chce Bruch, pogładowi na świat, ile raczej określonemu sposobowi pa-

trzenia na rzeczy. Natomiast sposób widzenia rzeczy jest już charakterystyczną cechą i tajemnicą indywidualności pisarskich. Dla przykładu spróbujemy w kilku słowach określić „sposoby widzenia“ dwóch wybitnych nowelistów z literatury obcych. Dla Czechowa otaczający go świat małych i większych urzędników carskich przedstawia się na powierzchni jako świat manekinów, zmechanizowanych do śmieszności w trybach potężnej, biurokratycznej maszyny europejskiego mocarstwa. Ale bystre spojrzenie wielkiego pisarza dostrzega powierzchowność tego zmechanizowania, wyławia z monotonnego urzędniczego życia nikłe, lecz znamienne momenty, świadczące o utajonym człowieczeństwie tych ludzi w mundurach, którzy wbrew pozorom kochają, nienawidzą, odczuwają cierpienie i strach i nawet — umierają ze strachu (*Śmierć urzędnika*).

Dla innego pisarza, freudysty Stefana Zweiga, w pozornie unormowanym, uregulowanym jak zegarek życiu mieszczańskim zdarzają się niespodziewane wybuchy, w których daje o sobie znać nieugaszona, na pozór tylko opanowana namiętność. Forma noweli psychologicznej jest dla takiego spojrzenia na życie narzucającym się wyrazem artystycznym. Odpowiada ona przecież z istoty takiemu ujęciu życia, które wychwytuje w nim jako istotne treści, jako wartości, momenty oderwane, takie jak cwa niesamowita przygoda miłosa starszej kobiety w Monte Carlo (*Dwadzieścia cztery godziny z życia kobiety*).

Wracając do sprawy momentu reprezentatywnego musimy podnieść w nim swoisty charakter symboliczny, w ogóle znamieny dla psychologicznej noweli. Przeżycie latarnika, przeżycie Michałka symbolizują pewne treści duszy, odczuwane przez autorów jako wartości moralne. W *Legendzie o bracie leśnym* Żeromskiego na pół barbarzyński Raubritter pod wpływem świętego zrzuca zbroję i wdziewa habit pustelniczy. W przystawie jego przeżycia rozświetlają się dwie niby skłócone, a przecież wyrastające ze wspólnego korzenia, dusze średniowiecza: dusza półdzikiego rycerza i dusza ascetycznego mnicha. Taka może być treść i taka perspektywa nowelistycznego symbolu.

Nie zawsze jednak symbole te przedstawiają się wyraźnie i wyraziście. W noweli Orzeszkowej *Daj kwiatek* już w tytule widoczna jest wola przedstawienia symbolicznego. Ale w tej historii biednego chłopca żydowskiego moment reprezentatywny nie wybija się dość silnie na czoło; Orzeszkowa dosyć sztucznie wyrywa jeden szczegół, przez co również i treść symbolicznych słów tytułu przedstawia się niejasno. Podobnie w noweli Dąbrowskiej *Noc ponad światem* ponoszący autorkę temperament epicki odebrał scenie końcowej, symbolizującej w przeżyciu niešťęśliwego Nikodema tragizm nieubłaganego losu, charakter momentu reprezentatywnego, wyjątkowego i oderwanego. W obu utworach autorki od siebie, poza tokiem opowieści, w tytule, wskazują na symboliczny

sens przedstawianych epizodów, co samo w sobie jest ciekawym chwytem technicznym, nie może jednak przeważać wewnętrznych braków w strukturze dwu tych utworów.

Rozpad noweli psychologicznej, załamanie się jej zasady konstrukcyjnej wiąże się ściśle z rozpadem odpowiadającej jej i scharakteryzowanej przez nas postawy duchowej. Uznanie za treść i wartość życiową odosobnionego przeżycia, przez pryzmat którego ujawnia się charakter i los, intenduje w kierunku uznania za cenne każdego przeżycia, właśnie i tylko przeżycia, czystej treści psychicznej. Ten zwrot zaznacza się m. in. w nowelistyce Żeromskiego. Tłumaczy on takie utwory, jak wzmiankowany już fragment *Na pokładzie*, który zawiera tylko czystą treść psychiczną, czysty nastrój rozlany w postaciach, sytuacji i krajobrazie. W innym utworze Żeromskiego z cyklu *Opowiadania*, w *Zapomnieniu*, autor opowiada o chłopie, którego okrutnie pobito za kradzież drzewa w pańskim lesie na trumnę dla dziecka, następnie o wronie, której chłopcy wiejscy wykradli pisklęta, i w końcu dodaje refleksję o „mądrym prawie zapomnienia“, które pozwala żyć na tym padole, pełnym cierpienia i krzywdy. I ten dziwaczny układ kompozycyjny sprowadza się do zasady jedności przeżycia, które może swobodnie obejmować najbardziej rozmaite i najdalsze od siebie fakty zewnętrzne.

Wraz z przeobrażeniem zasadniczego dla konstrukcji nowelistycznej pojęcia „przeżycie“ analogicznie przeobraża się i rozszerza znaczenie pojęcia „moment reprezentatywny“. Dla nowelisty typu Czechowa jest to sytuacja oderwana i wyjątkowa, ale kształtująca się na podłożu codziennego ładu i toku zdarzeń. U następców takim „momentem“ może stać się każda chwila, każdy szczegół. Cały świat zewnętrzny symbolizuje, w każdym drobiazgu oko poety zdolne jest odkryć przeświecający tajemniczo odblask świata duchowego. Charakterystyczne pod tym względem są niektóre nowele Reymonta ze zbioru *Ave patria*. Już opowiadanie tytułowe odbiega jaskrawo od tradycji nowelistycznej. Przedstawia ono atak Japończyków na Port Artura i bohaterską ich śmierć. Do tego sprowadza się fabuła. Mamy więc i w tym utworze moment reprezentatywny, tylko że jest on już zupełnie wyrwany z przyczynowego porządku, istnieje sam dla siebie jako wyolbrzymiony, patetyczny symbol heroizmu patriotycznego. Podobnie w takich pseudonowelach Reymonta, jak *Tęsknota* lub *Ostatni* nikła fabuła służy tylko za pretekst do rozsnuwania poetycznych nastrojów, wyrażających czystą treść psychiczną, „pieśń duszy ludzkiej“. W omówionych utworach Żeromskiego i Reymonta obserwujemy z jednej strony przeciwstawienie — z drugiej wyolbrzymienie pewnych tendencji drzemających w samej zasadzie konstrukcyjnej noweli psychologicznej. Wydaje się, jak gdyby ta forma literacka rozwijała się organicznie sama z siebie. Ostateczne przewyciężenie fabuły przyniosło zara-

zem rozpad jednolitej formy nowelistycznej. „Jedność przeżycia“, „moment reprezentatywny“ same w sobie okazały się wieloznaczne i jak by same siebie przywiodły do rozpadu.

Poza tą wewnętrzną dialektyką formy nowelistycznej stoczyła się jedyna w swoim rodzaju niepospolita próba przewyciężenia schematu konstrukcyjnego noweli psychologicznej od wewnątrz. Zawiera się ona w *Lordzie Jimie* Conrada. Czemuż się tak stało, że pisarz zmarnował idealny pomysł noweli psychologicznej, demaskując w dramatycznej sytuacji przekłętą, nieuchronną słabość człowieka? Dlaczego rozciągnął nowelę w długą, o wiele za długą powieść, pełną jałowych dygresji na temat dla czego Jim zgrzeszył, powieść ostatecznie zepsutą przez tom drugi, służący chyba tylko po to, aby bohater miał sposobność do rehabilitacji?

Zdaje się, że dwie były przyczyny tego, że *Lord Jim* rozrósł się i jednocześnie załamał konstrukcyjnie. Przede wszystkim w świetle noweli psychologicznej grzech Jima zostałyby wyjaśnione przyczynowo przez charakter (i na odwrót: charakter byłby wytłumaczony przez czyn), a Conrad instynktownie odrzuca pokusę determinizmu, uznając tajemnicę losu, który tu działał, i tajemnicę charakteru, którego nie wyczerpuje jeden sąd, jedna formuła, o czym świadczą późniejsze koleje Jima.

To jedno. A po drugie z noweli psychologicznej Jim wyszedłby oczyszczony, bo analiza psychologiczna wszystko tłumaczy i przez to wszystko wybacza, Conrad zaś nie mógł przyjąć tego etycznego relatywizmu. Dlatego rozciągnął nowelę w powieść, wgłębiał się w pobudki postępowania Jima, zbierał wszelkie okoliczności łagodzące, a przecież ostatecznie nie mógł ani o odrobinę skorygować prostego i surowego wyroku: winien.

Na przykładzie *Lorda Jima* widzimy z doskonałą jasnością, jak ściśle rozpad określonej formy literackiej wiąże się z rozpadem określonej struktury duchowej.

3

Wysoce charakterystycznym przykładem, rzucającym dużo światła na stosunek noweli nowoczesnej do noweli renesansowej oraz formalne ewolucje tej pierwszej jest zagadnienie ramy narracyjnej jako czynnika konstrukcji nowelistycznej. Nowela niejako z natury rzeczy ma charakter opowiadania ramowego. Ponieważ w epoce renesansu była rzeczywiście opowiadana, nic więc dziwnego, że również w zbiorach nowel z tego czasu występuje rzeczywisty czy fikcyjny narrator, który opowiada swą historię zebranemu towarzystwu i po skończonym opowiadaniu otrzymuje podziękowania i pochwały od przysłuchującego się grona. Taki „ramowy“ charakter ma *Dekameron* Boccaccia, mają go rów-

nież *Gawędy niemieckich uchodźców* Goethego. W obu wymienionych dziełach rama narracyjna jest naturalnie, życiowo uzasadniona, harmonizuje najzupełniej z włączonymi w nią opowieściami, które zarówno przez swą treść, jak i przez zastosowaną technikę mają istotnie charakter historii opowiadanych w towarzystwie.

Nowela nowoczesna, rozwijająca się w XIX w. w odmiennych zupełnie warunkach, nie odrzuciła jednak tradycyjnej postaci narratora, snującego swą rzecz wobec mniej lub więcej licznego koła słuchaczy. Początkowo działało się to zapewne siłą bezwładu, forma tradycyjna wywierała nacisk, którego nie umieli przewyciężyć pomniejsi pisarze. Z czasem jednak nowelistyczne ramy nie tylko nie wyrodniały w schematyzmie, ale na odwrót, nabrały nowego sensu.

W klasycznym dziele nowelistyki niemieckiej z początku w. XIX, w utworze Grillparzera *Der arme Spielmann* narrator w czasie wiedeńskiego święta ludowego zwraca uwagę na dziwną postać rzępolącego starego grajka. Zaintrygowany tą postacią idzie za nią aż do domu, gdzie starzec opowiada mu dzieje swego życia. To opowiadanie wypełnia większą część utworu; w epilogu narrator, który spędził kilka miesięcy za granicą i po powrocie zachodzi do mieszkania staruszka, dowiaduje się o jego bohaterskiej śmierci w czasie pożaru.

Charakter ramowy *Biednego grajka* ma uzasadnienie konstrukcyjne. Dzieje starego skrzypka, szare i monotonne, nie zawierają momentów nadających się do symbolicznego rozwinięcia. Dopiero ujęcie owych dziejów jako opowiadania, jako jednolitej i zamkniętej narracji, czyni nasz utwór „układem zamkniętym“, w którym całe życie biednego grajka ukazuje się nam jako jedność — przez pryzmat opowiadającego narratora, dla którego postać skrzypka i jego losy zlały się nierozdzielnie w jedno przeżycie.

Tradycyjne ramy narracyjne odradzają się i rozwijają jako doniosły czynnik konstrukcji nowelistycznej. W ten właśnie sposób traktuje je w *Biednym grajku* Grillparzer. Podobną rolę wyznacza im wspomniany już kilkakrotnie w niniejszej pracy kodyfikator i prawodawca noweli w drugiej poł. w. XIX, Paul Heyse.

W swoich *Wspomnieniach z młodości*¹⁷ Heyse poświęca dłuższy ustęp zagadnieniom teorii i techniki nowelistycznej, rozpatrując m. in. zagadnienie opowiadania ramowego. Podaje on, że w swej noweli *Im Grafenschloss* pragnął przedstawić konflikt dwóch pokoleń, reprezentowanych symbolicznie przez postaci ojca i syna. Pragnął jednak utrzymać się w ramach krótkiego opowiadania, a tymczasem temat prowokował do ukazania szerokich horyzontów kulturalno-historycznych, co by przecież

¹⁷ P. Heyse, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*. Berlin 1902, s. 340—363.

rozsadziło naznaczone granice. W tej sytuacji Heyse uznał, że właściwym sposobem wybrnięcia z kłopotu jest nadanie noweli charakteru opowiadania ramowego. Dzieje konfliktu ojca i syna zostały więc włożone w usta fikcyjnego narratora, który już był wolny od obowiązku szerokiego rozsnuwania kulturalno-historycznego tła.

Można podziwiać w tym umiejętnym wywikłaniu się z trudności zręczność techniczną Heysego, jego spryt rzemieślniczy, widoczny zresztą w całej twórczości płodnego autora *Wesela na Kapri*, jednakże i tutaj w zakresie stosowania ramy narracyjnej odsłaniają się natychmiast słabe strony tego epigona i czciciela renesansu. Przyjrzyjmy się noweli *Hafciarka z Treviso*, ujętej w ramy, z których cytowaliśmy już poprzednio zdanie o tym, że w opowiadanej historii najważniejsza jest nie forma, ale właśnie — historia. Cóż stąd, kiedy ta historia, którą podaje nam Heyse przez usta narratora, w swym pseudoromantyzmie, pustej dekoracyjności i romansowej pompatyczności nie ma nic z uroku rzeczy naprawdę opowiadanej. Takich historii nikt nie opowiadał w towarzystwie, ani w czasach współczesnych Heysemu, ani tym bardziej w okresie renesansu. W ten sposób między ramami a włączoną w nie opowieścią istnieje tylko zewnętrzne powiązanie, w istocie bowiem oba te człony kompozycyjne łączą się nie w układ zamknięty, lecz w nieznośną kakofonię.

Heyse wypracował sobie różne schematy stosowania ramy, np. chętnie kształtował nowelę jako „przeżycie z podróży“, tzn. opisywał spotkanie podróżującego narratora z jakimś oryginałem, który następnie opowiada narratorowi swe koleje (schemat ten podaje Bracher)¹⁸. Inaczej uzyskał tradycyjne ramy drugi, współczesny Heysemu, przedstawiciel tzw. renesansycyzmu, Conrad Ferdinand Meyer. W jego sławnej noweli *Hochzeit des Mönchs* narratorem rozsnuwającym przed szerokim i świetnym kołem słuchaczy dramatyczną historię zbłąkanego mnicha jest — Dante. Meyer szeroko traktuje topografię tła, opisuje grono słuchaczy, zaznacza jego reakcje w różnych momentach opowiadania, nadto w różnych miejscach narracji Dante zatrzymuje się, przerywa, przez co autor osiąga efekt romantycznej ironii — złudzenie bezpośredniego obcowania z owym mnichem pryska. Ale za to powstaje i rośnie inne złudzenie — wizja Dantego snującego swą opowieść przed świetnym towarzystwem. W ten sposób ramy niejako przerosły „obramioną“ opowieść.

Hans Bracher w swej gruntownej i systematycznej rozprawie *Rahmenerzählung bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle* uważa utwór Meyera za doskonały przykład i wzór artystycznego wyzyskania możliwości, które następcza użycie ram narracyjnych. Niewątpliwie *Wesele mnicha* wprost olśniewa bogactwem orna-

¹⁸ H. Bracher, *Rahmenerzählung bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle*. Leipzig 1924, s. 76.

mentyki, ale istnieje bogactwo, które jest również ubóstwem. Obfitość efektów, tani przepych tła, zamiłowanie do teatralnego gestu — wszystko to, podobnie jak „renesansowe“ nowele Heysego, jest nieskończenie dalekie od prawdziwej sztuki renesansu, uosobionej w tym wypadku w Boccacciu i jego *Dekameronie*.

I znowu — jak w poprzednim rozdziałku — przechodzimy na zakończenie do stojącej na uboczu, pomijanej zazwyczaj przez teoretyków, wielkiej sztuki Conrada-Korzeniowskiego i związanej z nią problematyki artystycznej. W twórczości Conrada — jak wiadomo — opowiadanie ramowe jest formą specjalnie uprzywilejowaną, istnieją nawet typowi, powracający w rozmaitych utworach narratorzy, jak np. nieoceniony Marlow. W związku z poruszonym tematem zatrzymamy się tylko przy dwóch opowiadaniach Conrada, w których rama narracyjna przybiera szczególnie ciekawą formę.

W pięknej noweli *Młodość* Marlow opowiada historię jednej podróży, w której dane było załodze okrętowej odznaczyć się bohaterską odwagą i wytrzymałością. Co pewien czas w momencie wysokiego napięcia i dramatycznego oczekiwania opowiadacz przerywa swą relację słowami: „Dajcie butelkę!“ Te dwa wyrazy, powracające siedmiokrotnie w ciągu opowieści niby uprzykrzony refren, są technicznym chwytem, wyrażającym ironiczny stosunek Marlowa — i Conrada — do młodzieńczych cudów wytrzymałości, odwagi i zuchwalstwa. Jest prawdą, że kiedyś za dawnych lat dokonał się wielki czyn, i jest też prawdą, że teraz po latach opowiada jeden z uczestników przyjaciołom i znajomym owe dalekie dzieje, przepłukując sobie przy tym gardło dla orzeźwienia.

W takim wyzyskaniu ramy narracyjnej występuje dobitnie Nieliterackość czy raczej ponadliterackość Conrada jako pisarza. W innej noweli, *Opowieść*, z cyklu *Opowieści zasłyszane*, narrator jest w tragiczny sposób wmieszany w historię, którą opowiada swej narzeczonej. Ten „współudział“ powoduje silne efekty, a mianowicie tok narracji rwie się, ciągle otwierają się bolesne przerwy, powstają zmienne napięcia, wywołane zarówno obiektywnym przebiegiem relacjonowanych faktów, jak i odbijającym się w tonie relacji stanem psychicznym bohatera. W ten sposób Conrad nawraca do opowiadania, które jest naprawdę, w ścisłym sensie tego wyrazu, opowiadaniem. A przy tym *Opowieść* dobitnie świadczy, jak daleko — i duchowo i artystycznie — odeszliśmy od owej bezcennej, prostej, suchej, trzeźwej, dydaktycznej sztuki narracyjnej, którą podziwiamy w *Dekameronie* Boccaccia.

W ogólności znaczenie ramy w noweli zdaje się maleć. I zmienne dzieje ramy są dosyć charakterystyczne i godne uwagi. Panując wszechwładnie nad nowelistiką pierwszej poł. w. XIX (świadczy o tym Ge-

rhard Weise¹⁹) ma charakter przeżytku i szablonu. Dopiero pisarze obdarzeni głębszą świadomością artystyczną, jak Grillparzer, Heyse, Meyer, nadają jej sens nowy jako organicznemu elementowi konstrukcji noweli-stycznej. Ale jak widzieliśmy na przykładzie *Hafciarki z Treviso* Heysego i *Wesela mnicha* Meyera, ta organiczność jest właśnie dosyć problematyczna. Samotna twórczość Conrada jest jak gdyby symbolem odległości, która oddziela nas od epoki Boccaccia, i ostatecznie ta odległość uniemożliwia powrót do opowiadania ramowego w stylu renesansowym, choć próbują je wznowić niektórzy współcześni, obdarzeni subtelniejszą świadomością artystyczną noweliści, jak Paul Ernst (wieniec nowelistyczny, *Die Hochzeit*) oraz Stefan Zweig.

Podczas gdy dla Grillparzera właśnie ramy narracyjne były środkiem technicznym ujednociającym opowieść, czyniącym z historii — nowelę, inni noweliści zastąpili ten sposób innymi środkami, przede wszystkim powtórzeniem i gradacją.

Dopiero w ostatnich czasach zwrócono uwagę na doniosłą rolę powtórzenia jako środka techniki literackiej. Jak wykazały studia Walzela nad powieścią²⁰, znaczenie tego „chwytu“ nie ogranicza się bynajmniej do wzmocnienia emocjonalnego podźwiewku (jak przy dwukrotnym lub trzykrotnym bezpośrednim powtórzeniu jakiegoś wyrazu lub zdania), gdyż powtórzenie odgrywa poza tym ważną rolę jako element konstrukcyjny. Przez to bowiem, że jakiś element utworu literackiego (słowo, zdanie, obraz itp.) pojawia się np. na początku i na końcu dzieła, utwór tym samym nabiera charakteru rzeczy jednolitej i skończonej, zaczyna być — w pewnym stopniu naturalnie — odczuwany przez czytelnika jako zorganizowany układ zamknięty. Problem powtórzenia, dotknięty zaledwie przez kilku badaczy literatury, wymaga jeszcze gruntownych studiów, które oczywiście daleko wykraczają poza ograniczony i skromny zakres niniejszej pracy. Nie pretendując więc do wyczerpania tematu, podamy tu trzy kategorie powtórzeń w noweli, przy czym jak i poprzednio, tak i tutaj systematyka posłuży nam do interpretacji dokonywanego się w dziejach noweli procesu historycznego.

Pierwsza kategoria: powtórzenie jako „naturalna“ namiastka tradycyjnej sztucznej ramy narracyjnej. W opowiadaniu Henryka Kleista *Das Erdbeben in Chili* (jak podaje Karol Irzykowski w *Walce o treść*) na początku noweli bohater stoi w obliczu śmierci: za chwilę ma być powieszony. Trzęsienie ziemi wyswobadza go, następują liczne perypetie, w końcu zaś bohater w zupełnie już odmiennej sytuacji i pod wpływem różnych okoliczności popełnia samobójstwo... przez powieszenie. Istotna

¹⁹ Weise, *op. cit.*, s. 39.

²⁰ Por. zwłaszcza rozprawę *Formeigenheiten des Romans*. W: *Das Wort-kunstwerk*. Leipzig 1926.

część noweli zawiera się między początkiem i zakończeniem, ale analogiczność tych dwóch skrajnych momentów nie jest bez znaczenia; nadaje ona długiemu szeregowi wypadków, włączonych w ramy, charakter jednolitej całości, jedności.

Podobne ramy pojawiają się w *Liście Ostoi*. Na początku występuje postać listonosza Trepki, który zanoszą list starcom, nienawidzonym przezeń serdecznie, bo dobrze pilnują swych jabłek, nie pozwalają nocą przekradać się przez płot do sadu. A w zakończeniu wspomina autorka, że teraz już Trepka nie miał powodu do przeklinania staruszków, nikt już bowiem — od czasu owego fatalnego listu — nie strzegł jabłek przed złodziejami. I w *Das Erdbeben in Chili* i w *Liście* zakończenie nie jest dosłownym powtórzeniem początku, sytuacja środkowa („ośrodkowa“) wywiera swój wpływ; występuje tu jak by powtórzenie z wariantem.

Druga kategoria: powtórzenie jako czynnik przedstawienia symbolicznego, tak znamienne dla noweli. Należą tu np. dwie omówione powyżej nowele o tytule wskazującym na „reprezentatywny moment“ opowiadania: *Daj kwiatek Orzeszkowej* i *Noc ponad światem* Dąbrowskiej. W opowiadaniu Dąbrowskiej tytuł brzmi zupełnie tak samo jak ostatnie słowa utworu. W ten sposób czytelnik kieruje na nie specjalną uwagę i wyróżnia ich podwójny sens: jeden — dosłowny, drugi głębszy, właśnie symboliczny.

Druga ta kategoria w porównaniu z pierwszą oznacza wyższy stopień wyzyskania powtórzenia, które już nie tylko tworzy zewnętrzną, ujednociającą ramę, ale również kształtuje ośrodek i sens symboliczny noweli; co prawda, zagraża tu niebezpieczeństwo dowolności i sztuczności, czego — jak widziliśmy przy dokładniejszej analizie — nie uniknęła ani Orzeszkowa, ani Dąbrowska.

Trzecia kategoria: powtórzenie jako refren, jako podstawowy element konstrukcji. Dobrego przykładu w tym zakresie dostarcza Conrad w omówionej już przez nas noweli *Młodość*. Siedmiokrotnie przerywa — i jednocześnie ujednocia, dzieli — i łączy w skomponowaną całość refren Marlowa: „Dajcie butelkę!“ Ten refren tworzy jak by siatkę kompozycyjną, która oplata opowiadaną historię i w pewnym sensie rywalizuje z nią, obniża jej znaczenie i sens. Można to wyrazić metaforycznie w ten sposób, że forma przerosła treść, że konstrukcja staje się elementem zasadniczym, dorównującym pod względem znaczenia zawartości. W silniejszej formie, już jako stanowcza przewaga konstrukcji refrenowej, która nadaje sens wplecionemu w nią opowiadaniu, występuje ta trzecia kategoria powtórzeń w oryginalnej noweli Wandy Melcer *Śmierć pirotechnika*. Pirotechnik i jego żona przygotowują substancję wybuchową i przez nieuwagę wywołują eksplozję, która sprowadza ich śmierć. Zwyczajnej tej historii niezwykłość nadaje refren w postaci następującego zwrotu:

„Nie wiedzieli, że za dwadzieścia minut mają umrzeć i dlatego [etc.]“, „nie wiedzieli, że za piętnaście minut mają umrzeć, więc [itd.]“. Ten zwrot powtarza się kilkakrotnie co do słowa, oczywiście z jednym wariantem („za dwadzieścia minut“, „za piętnaście minut“, „za dziesięć“ itd.) W noweli Wandy Melcer mamy już daleko posunięty proces, który można by nazwać (niezręcznie!) konstruktywizacją. Dominanta utworu z właściwej historii przenosi się na schemat kompozycyjny, który z podrzędnego czynnika ujednociającego urasta do roli centralnego ośrodka.

Ostateczne konsekwencje z wprowadzenia powtórzeń do konstrukcji nowelistycznej wyciągnął Włodzimierz Perzyński w noweli *Blizna*. Opowiada nam w niej o pechowym młodzieńcu, który — nie miał na dłoni linii szczęścia. Po wielu nieszczęściach miał już założyć stryczek na szyję, gdy nagle zjawił się bogaty staruszek, usynowił go i — rychło umarł, zapisawszy mu naturalnie cały majątek. A stało się tak dlatego, że poprzednio bohater stłukł butelkę i skaleczył się w rękę i „blizna, która mu zrobiła się na dłoni — wypadła najzupełniej na miejscu linii szczęścia i los pomylił się widocznie. Los często się tak myli“. W *Bliznie* absurdalna — i jako absurd potraktowana przez autora historia zyskuje sens (czysto artystyczny, formalny) dzięki niezwyklej konstrukcji, wyzyskującej techniczny chwyt „powtórzenia“. Na początku mamy wzmiankę, że bohater nie posiada linii szczęścia — koniec koresponduje z początkiem i ze środkowym epizodem (skaleczenie w rękę). W ten sposób Perzyński przewyciężył „historię“, „osnowę“, „treść“ na rzecz czystej, artystycznej konstrukcji, konstrukcji powtórzeniowej.

Odrębnie niż powtórzenie potraktujemy drugą metodę nowelistycznego ujęcia, gradację. Jest to właściwie powtórzenie z wariantem, o tyle jednak ważne, że obejmuje (w naszym rozumieniu) elementy wyżej zorganizowane, a więc nie słowa czy zdania, lecz rozwinięte momenty, sceny etc. Znaczenie, jakie może mieć gradacja w budowie noweli, uwidacznia doskonale krótkie opowiadanie Kraszewskiego *Profesor Milczek*. Utwór ten wprost zadziwia niezwykle pomysłowym i zręcznym ujęciem tematu, które nadaje mu w pełni charakter „układu zamkniętego“, „organizmu“. Bohater noweli pragnie napisać dzieło historyczne, poświęca temu całe życie, ale materiał, który ma do opanowania, coraz bardziej rozrasta się, rozszerza, zmusza do coraz dalszych prac przygotowawczych, tak że w rezultacie kończy się na niczym. W ujęciu Kraszewskiego historia ta składa się z szeregu krótkich rozmów narratora z Milczkiem, rozgrywających się w różnych czasach. W rozmowach tych Milczek coraz goręcej obiecuje rychłe zakończenie dzieła i jednocześnie wskazuje na coraz to nowe trudności, nowe materiały do opanowania. W tym miejscu nie zostaje wyzyskana możliwość symbolicznej interpretacji tematu (tragizm

uczonego, niemożliwość poznania), natomiast powstaje doskonały żart, którego efekt mieści się w konstrukcji, właśnie w konstrukcji gradacyjnej.

Prawdziwym arcydziełem zastosowania techniki gradacyjnej do noweli jest utwór Czechowa *Śmierć urzędnika*. Bohater opowiadania, egzekutor Iwan Dmitrycz Czerwiakow, w czasie przedstawienia teatralnego niespodzianie chrząknął, opluwając siedzącego przed nim generała. Przerażony tym strasznym faktem, cztery razy przeprasza wysokiego urzędnika za tak wielką a jednocześnie mimowolną zniewagę, aż za czwartym razem wyrzucony za drzwi przez doprowadzoną do wściekłości ofiarę przeprosin... umiera. W przeciwieństwie do „historyjki“ Kraszewskiego *Śmierć urzędnika* nie jest tylko żartem, efektowną anegdotą; ten utwór Czechowa, szczytowe osiągnięcie genialnego nowelisty, ukazuje w przeżyciu Czerwiakowa głęboką prawdę psychologiczną. Czterokrotne przeprosiny tworzą gradację, w której zwraca uwagę subtelne zaznaczenie różnic w reakcji generała, który najpierw przyjmuje słowa usprawiedliwienia z niechętnym pomrukiem, następnie z lekceważącym machnięciem ręki, za trzecim razem — prawie z płaczem i wreszcie za czwartym — z wściekłością. W ten sposób Czechow utrzymał nowelę w charakterze ściśle realistycznym, ale groteskowe zakończenie (Czerwiakow, „wróciwszy automatycznie do domu, nie zdejmując galowego munduru, położył się na otomanie i... umarł“) przenosi jednak całą rzecz w wymiary nierzeczywiste, podbijające rosnący strach Czerwiakowa w dziedzinę abstrakcyjnego żartu, *ad absurdum*.

Ten absurdalny i abstrakcyjny „wierzchołek“, do którego intenduje z natury rzeczy gradacja, jeszcze wyraźniej występuje w noweli Grubińskiego *Bunt*. Pan Józef zbuntował się przeciw ustalonemu łaadowi swego życia. Nie idzie więc na umówiony tenis, potem wyrzuca przez okno ulubiony zegarek, następnie po tych dość łagodnych głupstwach usiłuje zamordować swego psa i wreszcie oblewa naftą i podpala łóżko, do którego przywiązał się sznurami. Całopalenie na ołtarzu wolności! Jak widać, nowela Grubińskiego oparta jest na gradacji, gradacja zaś wydłuża się jak by w nieskończoność. Jest charakterystyczne, że trzy omówione nowele gradacyjne (*Profesor Milczek*, *Śmierć urzędnika* i *Bunt*) kończą się śmiercią bohatera.

Moglibyśmy jeszcze uzupełnić ten szereg przykładem absolutnej, czystej formy noweli gradacyjnej, jakim dla opowiadania opartego na konstrukcji powtórzeniowej była *Blizna* Perzyńskiego (przykładu takiego dostarcza amerykański humorysta. Oliver Henry w noweli *Historia gapiów*, którą omówimy w następnym rozdziałku). W każdym razie zestawienie utworów Kraszewskiego, Czechowa i Grubińskiego daje dosyć wyrazisty obraz ogólnej tendencji rozwojowej w dziejach omawianego

gatunku literackiego. Po rozbiciu „idealnego schematu“ noweli psychologicznej zagadnienie konstrukcji wystąpiło (zwłaszcza w nowelistyce Perzyńskiego i Grubińskiego) na plan pierwszy.

Obecnie musimy zająć się sprawą znaczenia tego zwrotu w procesie rozwojowym formy nowelistycznej.

4

Zastanawiając się nad problemem „czystej formy“ w nowelistyce, musimy przede wszystkim wskazać na liczne głosy teoretyków, którzy niejednokrotnie podkreślali formalny, czysto artystyczny charakter tego gatunku literackiego. Już na początku XIX w. drugorzędny nowelista austriacki, Ferdinand Kürnberger wyraził to w dowcipnej formule: „Nowela czy to największa, czy najmniejsza musi być dobrze rozegraną partią szachów“²¹. Wokół tej samej myśli krążą rozmaite sformułowania współczesnych teoretyków i badaczy literatury. Wspominany już wielokrotnie Paul Ernst w swym dziele *Der Weg zur Form* nazywa nowelę „abstrahującą formą artystyczną [podkreślenie moje], która ważne treści życia, tj. punkty, wokół których skupiają się energie w ludziach, podaje w szacie zmysłowej“²². Georg Lukács w swej teorii powieści poświęca kilka uwag interesującemu nas gatunkowi literackiemu, stwierdzając, że „nowela jest formą najczystszej artystycznej“; bliżej określa to formułując w swym zawiłym, abstrakcyjnym stylu: „bezsensowność staje się [w noweli] jako bezsensowności kształtem, postacią; stała się ona [w niej, tj. w noweli] potwierdzona, zniesiona i wyzwolona przez formę“²³. Wreszcie Arnold Hirsch w swej gruntownej i cennej rozprawie *Der Gattungsbegriff „Novelle“*, zebrawszy wszelkie sądy i wypowiedzi pisarzy i badaczy niemieckich o noweli, przeprowadziwszy następnie szereg studiów nad kilkoma reprezentatywnymi utworami tego gatunku, dochodzi do wniosku, że nowela, ograniczając się do jednej sytuacji, i do sytuacji zupełnie szczególnej, jednorazowej i „niesłuchanej“, „oznacza przestylizowanie naturalnej pełni zdarzeń“ („eine Umstilisierung der natürlichen Fülle in der Formung“)²⁴.

Wszyscy cytowani pisarze zwracają uwagę na artystyczny charakter noweli, która nie daje naturalnej pełni, lecz przeciwnie, abstrahuje od życia, tworzy samoistny kształt, postać. Nasuwa się tu problem realizmu. W ogólności nie bardzo wiemy, co to jest realizm, tzn. nie umiemy wyróżnić obiektywnie istniejących elementów utworu literackiego, które

²¹ Weise, *op. cit.*, s. 89.

²² Ernst, *op. cit.*, s. 69.

²³ G. Lukács, *Theorie des Romans*. Berlin 1920, s. 38.

²⁴ Hirsch, *op. cit.*, s. 47.

sprawiają, że odczuwamy go jako utwór realistyczny. Łatwiej nam natomiast określać negatywnie, wskazać te czynniki, które psują w nas złudzenie obcowania z bezpośrednio daną rzeczywistością. Weźmy np. omówioną już nowelę Perzyńskiego *Blizna*. Czytamy w niej:

Staruszek ów był bezdzietnym dziwakiem, milionerem; zaopiekował się panem Kazimierzem i delikatność swoją posunął do tego stopnia, że od razu umarł pozostawiając panu Kazimierzowi cały swój majątek²⁵.

Fałsz tej sytuacji od razu odczuwamy, tłumaczy się jej irytująca szablonowość „literackością“ (np. Perzyński, oczywiście, świadomie wprowadza ten „irrealizm“ dla spotęgowania końcowego efektu; widoczny jest ten świadomy zamysł w ironicznym zwrocie: „delikatność swoją posunął do tego stopnia, że od razu umarł“).

Drugim czynnikiem irrealizmu *Blizny* jest jej wyraźny mechanizm „powtórzeniowy“, a tam, gdzie występuje wyraźny mechanizm konstrukcji, natychmiast odczuwamy życiową nieprawdę. Tak np. w *Śmierci urzędnika* Czechowa wrażenie realizmu utrzymuje się dzięki starannemu zróżnicowaniu odruchów generała (zob. wyżej), ale zakończenie, w którym gradacja stanu psychicznego Czerwiakowa przechodzi w wyraźną groteskę, wrażenie to niweczy. Karol Irzykowski, zwracając uwagę w *Walce o treść* na ramowy charakter noweli Kleista *Das Erdbeben in Chili* (zob. wyżej), nazwał tę formę formą łukową, dodając przy tym, że sama dla siebie nie posiada ona żadnej wartości; dopiero włączony w nią ośrodek, „miąższ“ opowieści nadaje jej sens artystyczny. Istnieją jednak nowele, w których stosunek się odwraca: cały „miąższ“, ośrodek, miazga fabularna służy jedynie do uwydatnienia efektownego „łuku“ (mogą to być ramy, powtórzenia lub gradacje). I na tym właśnie polega czysta forma w nowelistyce. Nadzwyczaj interesujące przykłady utworów tego typu znajdują się pośród humorystycznych opowiadań znakomitego nowelisty amerykańskiego, Henry'ego. Omówimy tutaj dwa reprezentatywne utwory tego pisarza, z których jeden opiera się w konstrukcji na zasadzie gradacji, drugi zaś — na zasadzie powtórzenia.

Dwie historyjki *Komedia gapiów* i *Ślub* łączą się bezpośrednio, snując dzieje dwojga ludzi, Williama Pry i Violetty Seymour. Spotkali się oni, przyglądając się jakiejś przewróconej szkapie, poznali, gapiąc się na wielki pożar, zaręczyli przy analogicznej okazji. I oto miał odbyć się ich ślub. Ale w decydującym momencie narzeczeni znikli, przepadli. Okazało się, że „idąc za głosem przyzwyczajenia, William Pry i Violetta Seymour przyłączyli się do zabawy gapiów. Nie mogli oprzeć się nieprzypartej chęci, pragnęli popatrzeć na samych siebie jako narzeczonych,

²⁵ W. Perzyński, *Cudowne dziecko*. Warszawa 1921, s. 250.

kroczących do kwiatami przybranego ołtarza“. Oto czysty absurd. Ale teraz druga nowela, oparta na absurdalnej konstrukcji powtórzeniowej. Tytuł *Ciekawa historia*. Niejaki John Smothers poszedł do apteki po lekarstwo dla swego chorego dziecka — i nie wrócił. Dziecko wyzdrowiało, podrosło, poślubiło innego Johna Smothers i miało dziecko, które zachorowało. Pamiętna matka nie chciała wypuścić męża z domu wiedząc, że już by nie wrócił. Tymczasem dziecko czuło się coraz gorzej. Nagle otwarły się drzwi, „wszedł starzec, dał lekarstwo dziecku, które natychmiast poczuło polepszenie“. — „Spóźniłem się cokolwiek — odezwał się John Smothers (albowiem to on był właśnie) — czekałem na tramwaj i nie mogłem się doczekać“.

W obu utworach Henry'ego absurdalność wynika z osobliwego mechanizmu konstrukcji i dlatego nie jest bezmyślnym nonsensem, lecz wartością artystyczną. W pierwszym wypadku gradacja osiąga nieoczekiwany, a przecież zgodny z niedorzecznym („irrealnym“) założeniem punkt kulminacyjny, w drugim powtórzenie otrzymuje wariant (powtórzenie zupełne byłoby jałowe i nudne), zakończenie zaś, owo przydługie „czekanie na tramwaj“, zaskakuje nas, będąc przy tym w wewnętrznej zgodzie z logiką tej absurdalnej konstrukcji.

W nowelistyce Perzyńskiego tylko wyjątkowo (jak w *Bliźnie*) pojawia się czysty absurd. Przeważnie konstrukcja, stanowiąca zawsze dominantę utworu, nie gwałci prawdopodobieństwa życiowego, utrzymuje się w porcjach realnych. Opowiadania autora *Cudownego dziecka* można by nazwać anegdotami w tym sensie, że dowcip (sens) zawiera się i wyczerpuje w pomysle fabularnym. Tak więc w opowiadaniu *Wybraniec losu* nieznaną, przymierający głodem rzeźbiarz dzięki fałszywemu podejrzeniu o zbrodnię, które nań padło, staje się sławny. Wówczas prawdziwy winowajca, głęboko skruszony, postanawia wyznać publicznie prawdę, by oczyścić mistrza. Ale w momencie, gdy wyznaje swój szlachetny zamiar rzeźbiarzowi, wielki artysta, zorientowawszy się, że znajdują się w odległym zakątku, skąd nikt nie usłyszy huku, „chwycił za rewolwer, wymierzył i zastrzelił natręta jak psa“.

W zastosowaniu do tego utworu trafnie brzmi uwaga Kürnbergera, że nowela to przede wszystkim dobrze rozegrana partia szachów. W innych nowelach Perzyńskiego dowcip nie jest dowcipem fabuły, lecz polega na momencie, który można by nazwać zlikwidowaniem sytuacji. Tak np. w jednym z utworów Pan Kulkiewicz, „uczeń Sherlocka Holmesa“, zakrada się do sypialni swej gospodyni, wdowy, aby ją zamordować i ograbić; przez nieostrożność jednak spłoszył ją i niewiasta na chwilę oburzyła się, lecz po chwili wyznała z rumieńcem: „Wiedziałam, że przyjdiesz“. W noweli *Dwa światy* młodego adwokata Zawadzkiego, który jest zmęczony, zdenerwowany, przybity sprawą sądową, zakończoną wyro-

kiem śmierci, odwiedza matka mordercy, prosząc o zatrzymanie dla niej... butów po skazanym. Wreszcie w noweli *Zemsta* opuszczony mąż ściga swą żonę i kochankę i po długim kołowaniu natrafia na ślad jej w hotelu, z którego właśnie uciekła... z następnym kochankiem.

We wszystkich tych utworach powtarza się jeden z niezawodnych chwytów technicznych Perzyńskiego — rosnące w duszy bohatera napięcia przygotowują nas do dramatycznej sytuacji (w *Uczniu Sherlocka Holmesa* — zbrodni, w *Dwóch światach* — bolesnej przeprawy z matką skazanego, w *Zemście* — spotkania z niewierną żoną), która likwiduje się, rozplywa, rozwiewając nagromadzoną energię psychiczną. Oczywiście i to są „czyste anegdoty“, w tym sensie, że nie odsłaniają żadnych szerszych perspektyw, żadnych prawd głębszych, prócz tej jednej, że wyobraźnia ludzka jest nadzwyczaj ograniczona i co chwila pada ofiarą złośliwych figlów przypadku.

W rezultacie przeprowadzonych na przykładowych utworach analiz możemy wyodrębnić trzy zasadnicze etapy w rozwoju formy nowelistycznej w literaturze polskiej. Pierwszy etap stanowią przedstawiciele realizmu — pozytywiści: Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa; w okresie tym kształtuje się nowela psychologiczna na podstawie odczucia przez pisarzy za wartość — oderwanego momentu, odsłaniającego charakter i los we wzajemnym powikłaniu. Drugi etap, Młoda Polska, którą reprezentowali swymi utworami nowelistycznymi Żeromski i Reymont (*Ave Patria*), oznacza rozkład formy ukształtowanej w okresie poprzedzającym, rozwinięcie utajonych w niej możliwości, wyciągnięcie skrajnych konsekwencji, prowadzących do samo-rozpadu. I wreszcie okres trzeci, reprezentowany w nowelistyce polskiej przez Perzyńskiego i Grubińskiego, znamionuje „konstruktywizacja“, czysta konstrukcja, formalizm. Jak wiadomo, nowela z natury rzeczy intencjonuje w kierunku zwartości i jednolitości, które są racją jej autonomicznego istnienia; konstruktywiści ratują swą zwartość i jednolitość za cenę zerwania związku z rzeczywistością, z problemami życia. Oczywiście, że ta idealna historia zasadniczych form i postaci noweli polskiej jest tylko ogólnikowym zarysem; ponadto trzeba od razu stwierdzić, że wobec zalewu form mieszanych typy w postaci czystej występują nader rzadko (właśnie utwory wybrane do analizy w niniejszej pracy znamionowała w wysokim stopniu czystość typu). Zasadniczym faktem, określającym to mieszanie się form, jest fatalne powinowactwo noweli i powieści (zagadnienie powieść — nowela jest dla poruszonego dla nas problemu konstruktywne); obecnie musimy więc otrzymane elementy konstrukcji nowelistycznej zestawić z elementami powieści, teorię noweli skonfrontować z teorią sztuki narracyjnej (niemieckie „*Erzählungskunst*“) w ogólności.

5

Jak już zaznaczyliśmy, prawodawca i kodyfikator noweli, Paul Heyse, wystąpił na widownię jednocześnie z kilkoma innymi pisarzami, odbudowującymi z gruzów romantycznych teorię literatury, zwłaszcza teorię odrębnych rodzajów i gatunków literackich. Gustaw Freytag ułożył znaną *Theorie des Dramas*, Spielhagen zaś w szeregu prac zajął się teoretycznie problematami powieści. Jest to znamienne i ważne, że dla Spielhagena dramat był rodzajem najwyższym, wzorem idealnym, do którego usiłował nagiąć powieść (typowa to postawa teoretyków niemieckich, wykształconych na literaturze w której najświetniej rozwinęła się poezja dramatyczna); tak więc żąda on od powieściopisarza ścisłego obiektywizmu, zwartości kompozycyjnej i techniki dramatycznej, tzn. opowiadanie powinno posuwać się od sytuacji do sytuacji, od sceny do sceny, narrator jest tylko reżyserem i inscenizatorem, obowiązany do zręcznego ukrywania się za kulisami²⁶.

Wpływ dramatu zaznaczył się również w teorii noweli Heysego, który, jak wiemy, specjalnie akcentował znaczenie konfliktu psychologiczno-moralnego. Heyse jednak ulegał również sugestiom (swoiście przezeń rozumianej) sztuki narracyjnej renesansu i dlatego nie jest typowy dla swej epoki. Prawdziwym prawodawcą noweli psychologicznej był estetyk Friedrich Theodor Vischer. Mówi on, że w noweli „dany być może nie rozwój ludzkiego życia, lecz tylko jedno określone napięcie, jeden kryzys. W silnie zaakcentowanym zwrocie losu (jest tu — jak zaznacza Hirsch — »zastąpienie czysto formalnego momentu zwrotnego Tietzka przez podanie osobliwego rodzaju treści nowelistycznej«) może być poprzez jednorazowy wypadek ukazany czynnik ogólnoludzki“²⁷. W tym ujęciu nowela ma charakter na wskroś dramatyczny, zgodnie ze słowami współczesnego Vischerowi i Heysemu nowelisty Storma, który nazwał nowelę „siostrą dramatu i najbardziej ścisłą formą prozy artystycznej“^{27a}.

Charakter dramatyczny, pogoń za niezwykłą sytuacją przy jednoczesnym wykorzystywaniu psychologii dla spotęgowania napięcia — to wszystko występuje najsilniej, w krańcowej formie, w angielskiej „*short-story*“. Utwory tego typu znajdujemy nawet w twórczości Conrada, np. w *Sześciu opowieściach* lub w doskonałej w swoim rodzaju, „zapierającej dech w piersiach“ historii *Gospoda pod dwiema wieżmami*. Mistrzem „*short-story*“ jest współczesny pisarz angielski Somerset Maugham. W jego pełnym sytuacyjnego i psychologicznego napięcia cyklu nowel

²⁶ F. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig 1883.

²⁷ Cyt. za: Hirsch, *op. cit.*, s. 61.

^{27a} *Tamże*, s. 63.

egzotycznych *Honolulu* zwracają uwagę dwie osobliwości techniczne. W opowieści *Upadek Edwarda Barnarda* jeden z bohaterów opowiada narraczonej Edwarda dzieje swojego z nim spotkania. Ale rzecz zdumiewająca — wbrew wielowiekowej tradycji nowelistycznej Maugham nie wykorzystuje tej naturalnej sposobności do przejścia w narrację bezpośrednią (*oratio recta*), przedstawiając jak dramaturg sytuację za sytuacją owego spotkania, przy czym podaje nawet te fakty, które narrator (jak to wyraźnie zaznacza) w swej relacji opuszcza. W noweli *Makintosh* Maugham, wbrew zasadzie chronologicznego porządku, z początku opisuje tytułowego bohatera w pewnym momencie życia, następnie podaje szeroką ekspozycję (również w formie szeregu dramatycznych epizodów), by bezpośrednio nawrócić do sytuacji początkowej. Krótko mówiąc, Maugham stara się wprowadzić do noweli jak najwięcej z dramatu.

Chaotyczny rozwój kierunków w prozie artystycznej końca XIX oraz XX w., kulminujący kolejno w impresjonizmie, ekspresjonizmie, powieści psychoanalitycznej i wreszcie w tzw. „nowej rzeczowości“, zaznacza się nieprzerwanym postępem anarchii estetycznej. Musimy tu jednak odwrócić się od skomplikowanego biegu „praktyki“ literackiej i zwrócić uwagę na pewną stałą i rosnącą tendencję, która z biegiem czasu coraz silniej przebija w szeregu pism niemieckich teoretyków, posiada zaś nie tylko teoretyczne i nie tylko niemieckie znaczenie.

Już w 1905 r. Jakub Wassermann w mądrej książce *Die Kunst der Erzählung*²⁸ w rozmowie starca i młodzieńca przedstawia zasadniczą różnicę pomiędzy dawnym i nowoczesnym stylem narracyjnym. Starzec wytyka młodzieńcowi pogoń za jaskrawym efektem, za sensacją; mówi on: „Ty nie opowiadasz zdarzeń, ty przedstawiasz sytuacje“. W roku 1910 Käte Friedemann w słynnej, nieomal rewelacyjnej rozprawie *Die Rolle des Erzählers in der Epik*²⁹ przeprowadziła zasadniczą rewizję poglądów teoretycznych Spielhagena i jego zwolenników. Liczne przykłady, zaczerpnięte z najwybitniejszych dzieł sztuki epickiej od Homera począwszy, dowiodły niezbicie, że postulat bezwzględnego obiektywizmu, stanowiący kamień węgielny teorii Spielhagena, jest nieporozumieniem, spowodowanym przez mimowolne podporządkowanie epiki prawom rządzącym dramatem. Tę samą myśl rozwija w swych studiach nad powieścią, w tomie *Das Wortkunstwerk*, Oskar Walzel. Stwierdza on, że w nowszych powieściach niemieckich (m. in. u Tomasza Manna) zasada bezosobowego obiektywizmu została przewyżczona. Już po wojnie Hans Franck w studium *Deutsche Erzählkunst* stwierdza stanowczo, że

prawdziwy narrator nie identyfikuje się na sposób dramaturga z postaciami, które kształtuje, ani nie sympatyzuje z nimi bezgranicznie jak liryk, ani nie

²⁸ J. Wassermann, *Die Kunst der Erzählung*. Berlin 1905.

²⁹ K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig 1911.

poddaje ich psychologicznej czy jakiegokolwiek sekcji, jak obserwator; jego środkiem artystycznym nie jest ani urywany [sprunghaft], nie powiązany narcyicznie dialog, ani wybujały liryzm [Sing-sang-lyrismus], ani tym bardziej filozofujący lub moralizujący referat.

Opowiadanie jest to „równomiernie postępujące, wewnętrzne sprawozdanie z procesu, który, chociaż leżał w najbliższej przeszłości, dla narratora jest już procesem zamkniętym“³⁰. W późniejszych latach zwraca uwagę znamieny artykuł Edwarda Berenda *Zum Problem der „Darstellung“ in der Erzählung*³¹. Berend, jak by nawiązując do Wassermanna, przeciwstawia „przedstawieniu“, polegającemu na przenoszeniu do opowiadania dramatycznej techniki kreślenia sytuacji za sytuacją — czystą sztukę narracyjną, rządzącą się własnymi prawami i mającą swoiste zadania do spełnienia. Niezadługo później te zadania i prawa określił w specjalnej rozprawie Erich Evert³²; wyprowadza on epikę z ustnego opowiadania (w dosłownym sensie wyrazu) i z tego punktu widzenia wyznacza jej charakter wartości, możliwości i granice.

I wreszcie przed dwoma miesiącami ukazało się wielkie dzieło Roberta Petscha *Wesen und Formen der Erzählkunst* (1934)³³. Ta monografia sztuki narracyjnej stanowi jak by ostatnie ogniwo długiego łańcucha wysiłków i prac teoretyków, którzy przewyciężając przesąd o niższości epiki w stosunku do dramatu starają się dotrzeć do odrębnej istoty i odrębnego sensu sztuki narracyjnej. Petsch stanowczo rozprawia się z formami mieszanymi (epicko dramatycznymi), przewartościowuje całe romansopisarstwo niemieckie ostatniej doby, przeciwstawiając czołowym przedstawicielom ekspresjonizmu i nowej rzeczowości reprezentanta klasycznej, czystej sztuki opowiadania, Hermana Hehra.

Ten przełom w poglądach na epikę ma również decydujące znaczenie dla ukształtowania się poglądu na nowelę w dzisiejszej teorii literatury. Hans Franck w swojej *Deutsche Erzählkunst* stwierdza, że nowela nowoczesna przy dużym pogłębieniu i wysubtelnieniu ma swą piętę achillesową w — rozwiązaniu. Zakończenie noweli jest i musi być sztuczne, rozwiązujące fabułę w efekcie czysto konstrukcyjnym, abstrakcyjnym. Franck stwierdza, że

w odrzuceniu problemów, osobliwych faktów, jako materiału nowelistycznego w obawie przed „konstrukcyjnością“ [Konstruierung] i przesadą, wyraża się

³⁰ Franck, *op. cit.*, s. 15.

³¹ E. Berend, *Zum Problem der „Darstellung“ in der Erzählung*. Germanisch-romanische Monatschrift, 1927, s. 222—233.

³² E. Everth, *Die Kunst der Erzählung*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1926. [Od wydawcy: takiego artykułu w tym piśmie w ogóle brak. Jest natomiast, na s. 129—140, praca o noweli pt. *Meyers epischer Sprachstil*.]

³³ R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle 1934.

głęboko zdrowa intencja naszych czasów: pożądanie prostoty, marzenie o jasności³⁴.

W ten sposób problem powieści i problem noweli właściwie znikają jako zagadnienia fałszywe, sztuczne, powstałe w okresie odbudowywania teorii literatury z anarchii estetycznej, w epoce realizmu, kiedy pod sugestią dramatu próbowano określić odrębność gatunków literackich ze względu na swoistość typu kompozycyjnego. Ale ważniejsza od tych swoistych cech kompozycyjnych i w ogóle ważniejsze od problemu kompozycji literackiej jest zagadnienie swoistej techniki narracyjnej, techniki, która stanowi nie tylko kwestię użycia określonych narzędzi artystycznych, ale i sprawę właściwego, harmonizującego z wybranym gatunkiem literackim, stosunku do życia (kwestia dystansu, ujmowanie opowiadanych faktów jako faktów przeszłych, humoru itp.). W tym sensie Franck nazywa sztukę opowiadania „opisywaniem życia — lub trafniej się wyrażając: narracyjnym tłumaczeniem życia“ („*erzählende Lebensdeutung*“)³⁵.

Te ostatnie zdobycze niemieckiej nauki o literaturze wyjaśniają m. in. ostatnie przeobrażenia smaku literackiego w naszym społeczeństwie. Depopularyzacja twórczości Kadena na rzecz Dąbrowskiej, zmniejszanie się wpływów Sienkiewicza i Żeromskiego na korzyść Prusa i Orzeszkowej i nawet częściowo Kraszewskiego i Jeża — to jest ogromnie znamienna ewolucja gustów literackich. I w związku z tym, wadliwie skomponowane, pozbawione wyrazistej nowelistycznej sylwetki *Grzechy dzieciństwa* Prusa są dla nas stokroć bliższe i cenniejsze od arcydzieł czystej nowelistyki, od mistrzowskich i — pustych konstrukcyj Włodzimierza Perzyńskiego.

III. Uwagi końcowe i wnioski

1

Praca niniejsza jest szkicem do większego studium, które oprze się na szerszym i wielostronniejszym materiale. Autor czuje się w obowiązku o tym nadmienić ze względu na widoczne luki i niedostatki przedstawionego referatu. Do pracy tej została już niemal w całości wyczerpana i wykorzystana niemiecka literatura przedmiotu, która, jak wynika z międzynarodowych zestawień bibliograficznych (np. w sowieckiej encyklopedii literackiej) jest stosunkowo najbogatsza i najwyszczególniejsza. Dla pełności obrazu wypada jednak jeszcze uwzględnić mniej liczne przyczynki francuskie i rosyjskie, i zwłaszcza — angielskie. Anglicy bowiem zaj-

³⁴ Franck, *op. cit.*, s. 66.

³⁵ *Tamże*, s. 69.

mowali się teorią i techniką swojej „*short-story*“ nader gruntownie i systematycznie.

Również w dziedzinie materiałów, tekstów literackich konieczne jest wielokrotne rozszerzenie horyzontu. Szłoby tu może nie tyle o szerokie uwzględnienie nieprzebranego morza nowelistyki światowej (nie tylko europejskiej; jest i świetnie rozwinięta nowelistyka chińska), ile dokładniejsze rozejrzenie się w polskich pierwocinach i początkach, w gawędziarzach szlacheckich, następnie w Siemieńskim, Faleńskim, Kraszewskim *etc.* Dziewicze te lasy, nie dotknięte jeszcze stopą badacza literatury. Widząc te braki, obiecując uwzględnienie ich w drugiej, późniejszej właściwej redakcji pracy niniejszej, autor przedstawia ją jednak już obecnie w formie niedoskonałej, sądzi bowiem, że mimo wszelkich modyfikacji i korekt, jakie na pewno sprowadzi włączenie nowego materiału, w zasadzie, w ogólnym ujęciu rzeczy, wyniki pierwszej redakcji utrzymają się bez zmiany.

Zbierzmy raz jeszcze te wyniki, ujmując je w zwięzłym *résumé*. Problem noweli powstał w początku w. XIX, kiedy romantycy niemieccy za przewodem Tiecka zapragnęli wznowić i kontynuować tradycje Boccaccia. Ale brak podstaw społeczno-towarzyskich, w łączności z ogólnym stosunkiem romantyzmu do problemu poetyki i czystych rodzajów literackich, przyczynił się do niepowodzenia tej próby. Dopiero w okresie realizmu odnawia się idea poetyki i to mianowicie pod przewodem dramatu jako najwyższego i najbardziej zwartej w konstrukcji rodzaju literackiego. Wówczas Spielhagen i Vischer tworzą teorię noweli psychologicznej, która rozwija się obficie, choć nie brak w tym czasie i form mieszanych, jak „historii“ w guście Heysego (rozsnuwającej dramatyczne fabuły z kronik renesansowych), „obrazka“, „portretu“ itd.

Rozpad noweli psychologicznej łączy się z rozpadem tej struktury duchowej, która w miazdze surowej rzeczywistości wyodrębniała jako wartości momenty oderwane, w których pryzmacie indywidualnego przeżycia ujawniał się charakter i los we wzajemnym powikłaniu z przewagą pierwszego lub drugiego czynnika. W konsekwencjach nastąpiła „formalizacja“, „konstruktywizacja“ naszego gatunku literackiego, oba typy kompozycyjne, powtórzeniowy i gradacyjny, w ostateczności wytworzyły sztukę abstrakcyjną, czystą formę intendującą z sytuacyjnej anegdoty w kierunku zupełnie oderwanego od realnego tła absurdu (Grubiński, Perzyński, Henry). Ta ostateczna konsekwencja procesu rozwojowego noweli pozbawiła gatunek ten wszelkiego sensu poza sensem artystycznym.

W dalszym ciągu, z głębokich i zasadniczych przeobrażeń, jakim zaczyna podlegać sztuka narracyjna, z przemiany powieści jako określonego typu, a raczej zespołu typów techniczno-kompozycyjnych, w czyste opowiadanie, wyjaśnia się najoczywiściej, że problem noweli nie jest

żadnym zagadnieniem ponadczasowym, absolutnym i podstawowym dla systematycznej morfologii poezji. Problem noweli wiąże się ściśle z dziejami literatury europejskiej XIX i XX w. i właściwie — jako zagadnienie wyłącznie kompozycyjne — wygasa, stanowczo traci na znaczeniu wobec tego, że podstawy i sens sztuki narracyjnej, obejmującej tradycyjną powieść i nowelę, leżą już nie w kompozycji, lecz w środkach technicznych i związanej z nimi epickiej postawie duchowej.

Dlatego morfologiczna historia (względnie historyczna morfologia) noweli wydaje się wyczerpana. Forma ta oparta na zasadzie doskonałej, wyodrębniającej i ujednocniającej konstrukcji, osiągnąwszy w swym rozwoju ideał konstrukcji absolutnej, „czystą formę“, doprowadziła niejako samą siebie do absurdu.

2

Ostatnią sprawą, która nam pozostała, jest wyciągnięcie wniosków z przeprowadzonych badań, odnoszących się do „poetyki czystej“, ściślej mówiąc — do idei i założeń tej nowej poetyki.

Pierwszą rzeczą, która tu się nasuwa, jest kwestia metody. Metoda systematyczna czy historyczna? Formalizm żąda systematyki, konsekwentnej klasyfikacji utworów poetyckich ze względu na wybrane cechy charakterystyczne. Mają to być równocześnie cechy „istotne“, ale kwestia owej istotności rozwiązuje się z reguły w płaszczyźnie subiektywnych mniemań i odczuć badacza, polegającego na trafności swych rozróżnień i układów systematycznych. Zdaje się jednak, że konsekwentna metoda systematyczna (pomijająca kwestię czasowej przynależności i związku dzieła literackiego) nie byłaby przydatna do rozwiązania problemu noweli. Mielibyśmy wówczas do czynienia z nieprzebrany mnóstwem form i półform, postaci czystych i postaci mieszanych; nawet gdyby udało nam się mniej więcej przejrzeć poklasyfikować i zaszufłdkować to „morze zjawisk“, systematyka ta byłaby dosyć nieużyteczna, nie uwzględniając (wykrytej przez nas na innej drodze) swoistej dynamiki dialektyki rozwoju formy nowelistycznej.

Sądźmy więc na podstawie wyników przedstawionych w niniejszej pracy, że metoda systematyzująca poetyki czystej, dążącej do tego, by stać się absolutną morfologią poezji, jest niewystarczająca. W zwięzłym sformułowaniu można by pogląd ten wyrazić tak: również teoria literatury jest zagadnieniem historii literatury. A teraz druga sprawa. Zagadnieniem, już nie tylko metodologicznym, ale i teoriopoznawczym poetyki czystej jest wzięcie za podstawę, za przedmiot badań autonomicznego dzieła literackiego, które stanowi (*in idea*) układ zamknięty, wewnętrznie zharmonizowany organizm. Z tego wynika, że właściwym celem analizy literackiej jest ujęcie analizowanego utworu

jako zespołu, układu elementów; tym samym jako główne zagadnienie w badaniu literatury wysuwa się problem kompozycji i typów kompozycyjnych.

Postawiliśmy sobie na początku niniejszej pracy pytanie, czy możliwe jest w praktyce takie ujęcie literatury. Zdaje się, że praca daje na to odpowiedź twierdzącą; ale teraz nasuwa się kwestia, o ile ujęcie to jest pożyteczne i płodne naukowo.

W tym względzie nasunęły nam się trzy obiekcje, które spróbujemy krótko sformułować. Przede wszystkim tylko nieliczne utwory (przynajmniej w zakresie noweli) można by ująć jako organizmy. Ale tę sprawę ostatecznie rozstrzyga znana teoria „typów idealnych“ Webera. Następnie zwraca uwagę fakt, że wprowadzając jako miernik zasadę układu zamkniętego ostatecznie będziemy musieli dojść do wywyższenia sztuki abstrakcyjnej, bo — jak wykazuje niniejsza praca — właśnie w sztuce abstrakcyjnej konstrukcja dochodzi do najwyższej perfekcji. Tak „formalizm“ w badaniach literackich prowadzi bezpośrednio do formalizmu w poezji! A właśnie ostatnie przemiany w poglądach teoretyków, oparte o zasadniczą ewolucję powszechnych gatunków literackich, przenoszą punkt ciężkości w prozie narracyjnej z kompozycji na technikę, podrywając przez to ideę organizmu, podstawową ideę „czystej poetyki“.

NOTA EDYTORSKA

Nie publikowana dotychczas rozprawa Ludwika Frydego *Problem noweli* powstała w roku 1934. Bezpośrednim bodźcem, który spowodował rychłe ukończenie pracy, był ogłoszony dla studentów Uniwersytetu Warszawskiego pod koniec 1934 r. konkurs im. Leona Gallego z zakresu teatrologii, teorii i historii literatury. Rękopis rozprawy złożył Fryde na początku 1935 r. w Kasie im. Mianowskiego. 21 kwietnia tegoż roku sąd konkursowy w składzie: profesorowie Henryk Galle, Julian Krzyżanowski, Zygmunt Szweykowski, Józef Ujejski — przyznał trzy nagrody: Franciszkowi Siedleckiemu za pracę *Z teorii i historii polskiego metru sylabicznego*, Janinie Kulczyckiej za pracę *Mochnacki a Brzozowski*, Ludwikowi Frydemu za pracę *Problem noweli*.

Praca Frydego nie ukazała się drukiem. Młody badacz, wychowanek seminarium profesora Józefa Ujejskiego, nie kontynuował w latach późniejszych tak dobrze rozpoczętych badań nad morfologią i konstrukcją form nowelistycznych, ponieważ bez reszty poświęcił się działalności krytycznoliterackiej. Po wybuchu II wojny światowej znalazł się on z falą uchodźców najpierw w Wilnie, a wkrótce w miejscowości Zdzięcioł na Białorusi. Tam też został aresztowany, a następnie zamordowany przez hitlerowców na wiosnę 1942. Wcześniej jednak oddał na przechowanie kolegom i przyjaciółom część nie drukowanych rozpraw i artykułów. Pod koniec 1940 r. rękopis pracy o noweli dostarczył on doktor Marii Rzeuskiej, która dokonała wiernego odpisu. W roku 1955 doc. Maria Rzeuska kopię rozprawy Frydego przekazała Bibliotece Narodowej w Warszawie, gdzie znajduje się ona w Dziale Rękopisów pod numerem 6819.

Druk rozprawy Frydego opieramy na jedynym ocalałym tekście, jakim jest wspomniana kopia rękopisu, wiernie i ściśle — jak wolno przypuszczać — odzwier-

ciedlająca zawartość autografu. Załączona do kopii notatka doktor Rzeuskiej dostatecznie tę kwestię wyjaśnia. Praca przepisana została na kartkach formatu 18×22 cm i zawiera 58 numerowanych kartek, zapisanych jednostronnie i czytelnie, posiadających margines 3,5 cm. Nagłówek: „*Problem noweli*. Praca zgłoszona na konkurs im. L. Gallego w r. 1935 przez Ludwika Fryde, mgra fil. polskiej“. Dalej następuje wykaz treści: „Uwagi wstępne, I. Postawienie zagadnienia, II. Elementy konstrukcji nowelistycznej (w rozwoju historycznym), III. Uwagi końcowe i wnioski, Bibliografia“. Bibliografia dzieli się na: A) wykaz analizowanych w toku pracy utworów literackich, B) wykaz przytoczonych w toku pracy opracowań (I. ogólnych, II. szczegółowych). Odwołania do literatury przedmiotu znajdują się w tekście pracy i są niepełne; ich właściwe rozwiązanie możliwe jest tylko dzięki załączonej do rozprawy bibliografii. Tekst podzielony został poza tym na małe rozdziały w obrębie poszczególnych większych części.

Tekst obecnie drukowany jest niemal dosłownym odtworzeniem wyglądu kopii rękopisu Frydego. Po sprawdzeniu wprowadzono doń nieznaczne zmiany i uzupełnienia. Dotyczą one: pisowni i interpunkcji, drobnych pomyłek w cytowaniu tytułów czy opracowań i brakujących liter lub słów, akapitów (w kilku miejscach dla jasności wywodów rozbito tekst na mniejsze całości myślowe). Pomyłki oryginału (kopii) są zresztą — pod względem ilości i jakości — tak niewielkie, że nie warto ich wyodrębniać i opisywać. W żadnym wypadku nie wypaczają one myśli autora pracy.

W zakresie przypisów dokonano następujących modyfikacji: połączono razem dane bibliograficzne (pełny opis bibliograficzny opracowań) z odwołaniami do literatury przedmiotu w tekście i sporządzono nowe przypisy, wyłączając je jednakże, zgodnie z istniejącymi w Pamiętniku Literackim zasadami, poza tekst (Fryde traktował bibliografię i przypisy jako całość: w nawiasie podawał obok nazwiska autora opracowania przeważnie stronicę miejsca cytowanego i dopisek: zob. Bibliografia.) Natomiast całkiem opuszczono wykaz analizowanych utworów, ponieważ zawierają tylko ogólne dane (nazwisko autora i tytuł), a wprowadzono w miejscach koniecznych przypisy pełne. Podkreślenia, cudzysłowy, nawiasy pochodzą od Frydego. Zachowano bez zmian odrębności stylu i terminologii autora pracy.

Przypisy: 4, 11, 15, 25, 26 — pochodzą od wydawcy, reszta przypisów, jakkolwiek tu i tam przez wydawcę uzupełniona lub poprawiona, sporządzona została przez autora.

Józef Zbigniew Białek