

# Mary Louise Pratt

---

## Nowela : gatunek mniejszy czy pomniejszy?

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/2, 349-369

---

1989

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.

MARY LOUISE PRATT

## NOWELA: GATUNEK MNIEJSZY CZY POMNIEJSZY?

W Tokio, według badaczki folkloru, V. Hrdličkovéj (1969), występują współcześnie dwa typy profesjonalnego opowiadania ustnego: *kodan*, opowiadanie długich, poważnych, głównie historycznych opowieści, oraz *rakugo*, opowiadanie krótkich, komicznych anegdot. Każdy z tych dwu gatunków wykonywany jest w innego typu teatrze, z odmiennymi gestami, rekwizytami, manieryzmami; różnią się także programy przygotowywania uczniów do przyszłego zawodu. Jeden z nich, *kodan*, chyli się wyraźnie obecnie ku upadkowi, *rakugo* natomiast cieszy się ogromną popularnością i wciąż się rozwija. Takie pary gatunków — form krótkich i długich — spotykamy stosunkowo często w wysoce zinstytucjonalizowanych formach wypowiedzi, nie tylko w sztuce werbalnej. W zachodnim piśmiennictwie naukowym mamy esej i książkę, w literaturze zaś zachodniej — epopeję i balladę, jednoaktówkę i (normalną?) sztukę teatralną, wiersz i poemat, nowelę i powieść. Człony tych par mogą pozostawać do siebie w wielu różnych relacjach. Mogą być odrębne, lecz równorzędne, jeden może wywodzić się z drugiego, jeden może być „nacechowany” w stosunku do drugiego (jak długi wiersz czy poemat w stosunku do wiersza krótkiego), może to być również relacja „głównego”, do „pomniejszego”, czy „ważniejszego”, do „mniej ważnego”. Para, którą zamierzam tu zanalizować, to ostatnia z wymienionych: nowela<sup>1</sup> i po-

---

[Mary Louise Pratt, amerykańska teoretyczka literatury i komparatystka, profesor Stanford University, autorka m.in. głośnej książki *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977).

Przekład według: M. L. Pratt, *The Short Story: The Long and the Short of It*. „Poetics” 10 (1981), s. 175—194.]

<sup>1</sup> [W tłumaczeniu zdecydowano się na konsekwentne oddawanie terminu „*short story*” przez „nowelę”, mimo że w wielu wypadkach (zwłaszcza w kontekście amerykańskim) należałoby raczej mówić o „opowiadaniu”. Decyzja taka wydawała się jednak uzasadniona z 3 powodów: 1) nowela jest gatunkiem kompozycyjnie bardziej rygorystycznym i w tym sensie rozważania autorki odnoszą się bardziej do noweli niż opowiadania, będącego formą znacznie swobodniejszą; 2) w odniesieniu do gatunku XIX-wiecznego w jego wydaniu francuskim czy rosyjskim w języku polskim często używa się tych dwu terminów wymiennie (np. *Nowele* albo *Opowiadania* Czechowa, *Nowele* albo *Opowiadania* Maupassanta); 3) w języku polskim mogły w niektórych wypadkach powstać pewne niejasności, czy „opowiadanie” oznacza w danym kontekście „narrację”, czy gatunek literacki. — Przypis tłum.]

wieść. Zanim jednak do niej przejdę, chciałabym wyraźnie sformułować kilka założeń dotyczących gatunków, ponieważ na tych właśnie założeniach opierać się będą dalsze rozważania.

1. Nie ma obecnie żadnego konsekwentnego użycia terminu „gatunek”. Można najwyżej powiedzieć, że zawsze odnosi się on do jakiejś subkategorii pewnej szerszej kategorii (lub subkategorii) dzieł literackich. Tak więc gatunek „dramat” to subkategoria literatury, gatunek „komedia” to subkategoria dramatu, gatunek „farsa” to subkategoria komedii, itd. Mglistość tego terminu wynika nie tylko stąd, że jest on stosowany na różnych poziomach, ale także stąd, że różne są kryteria jego stosowania. Rozróżnienia między gatunkami dokonywane są na rozmaitych podstawach: tematu (opowieść kryminalna, powieść o artystach), sytuacji narracyjnej (powieść-wyznanie, monolog dramatyczny), powierzchniowej formy językowej (sonet, poemat prozą), oddziaływania na odbiorców (tragedia, melodramat), sposobu wykonania tekstu (dramat) itd.

2. Gatunek nie jest jedynie zagadnieniem z dziedziny literatury. Pojęcie gatunku odnosi się do wszelkiego zachowania werbalnego, we wszystkich dziedzinach wypowiedzi. Konwencje gatunkowe działają w każdej sytuacji mowy i każda wypowiedź należy do jakiegoś gatunku, chyba że ma w zamyśle demonstrować cały system gatunków. Jak zauważa Siegfried Schmidt (1978, s. 48),

Jednym z podstawowych założeń komunikacyjnych teorii tekstu (poza wspomnianym wyżej założeniem koniecznego społecznego osadzenia tekstu) jest to, że w komunikacji społecznej teksty zawsze występują jako manifestacje społecznie rozpoznawalnego typu tekstu.

Ustalenie typologii tekstów jest więc, jak podkreśla Schmidt, pilnym zadaniem o pierwszorzędym znaczeniu. W ramach tego przedsięwzięcia ważne będzie powiązanie gatunków literackich z pozaliterackimi, co pozwoliłoby stworzyć raczej ogólne teorie gatunku niż wiele lokalnych teorii obowiązujących w krytyce literackiej, folklorze, antropologii i socjolingwistyce. Termin „gatunek” poza obrębem literatury jest obecnie równie niejasny jak w jej obrębie i trudno wytyczyć wyraźne granice między tym, co mieści się w owej kategorii, a tym, co określa się jako zdarzenie mowy i sytuacja mowy. Do miana gatunków pozaliterackich mogą pretendować np. rozmowa telefoniczna, wykład, wywiad, narracja osobista, szermierka słowna, dyskurs terapeutyczny.

3. Gatunki to nie istoty [*essences*]. To instytucje ludzkie, na wskroś historyczne. Wytężone wysiłki nauki o literaturze, by utrzymać triadę liryka—epika—dramat jako ahistoryczne absoluty gatunkowe, są skierowane w zupełnie niewłaściwym kierunku, choć niewątpliwie bardzo interesujące z punktu widzenia ideologii. Niezliczone próby łączenia owej triady z innymi zjawiskami, we wzory tego typu, co przedstawiony w tabeli, zmierzają do tego, by klasycznemu rozróżnieniu gatunków

nadać pozór rozróżnienia naturalnego, a nie kulturowego, i oddzielić tym samym sferę sztuki od innych sfer wypowiedzi i od życia społecznego w ogóle.

	Liryka	Epika	Dramat
Stadium rozwoju języka	Zmysłowe	Intuicyjne	Pojęciowe
Czas	Teraźniejszy	Przeszły	Przyszły
Osoba	Pierwsza	Trzecia	Druga
Funkcja języka	Ekspresywna	Referencjalna	Konatywna
Władza psychiki	Uczucie	Myślenie	Wola
Funkcja systemu nerwowego	Doświadczenie emotywnie	Doświadczenie wyobraźni	Doświadczenie motoryczne
Światopogląd	Psychologistyczny	Naturalistyczny	Idealistyczny
Etap życia	Młodość	Dojrzałość	Starość
Kolejność historyczna	Subiektywna antyteza	Obiektywna teza	Synteza
Aspekt jaźni	Dusza	Ciało	Duch <sup>a</sup>

<sup>a</sup> Te omawia Hernádi (1972), zwłaszcza s. 31-35.

Musimy wypracować metody opisywania społecznego sposobu istnienia gatunków. Wśród językoznawców np. utarło się rozróżnianie między „słownictwem wykorzystywanym czynnie [*use vocabulary*]” przez jakiegось użytkownika języka (formami, które dana osoba zarówno stosuje w mowie, jak i rozumie) a „słownictwem znanym biernie [*recognition vocabulary*]” (formami, które osoba ta tylko rozumie); użyteczne mogłoby być podobne rozróżnianie między gatunkami czynnie uprawianymi a gatunkami jedynie rozpoznawanymi, znanymi biernie. W naszym społeczeństwie gatunki literackie należą do dużej klasy gatunków powszechnie rozpoznawanych, lecz uprawianych tylko w wysoce wyspecjalizowanych grupach. Z podobnego punktu widzenia w określonym momencie historycznym będziemy musieli rozróżniać między (a) gatunkami produktywnymi, czyli takimi, w których tworzy się wówczas dzieła nie będące dziełami anachronicznymi (np. obecnie powieść); (b) gatunkami rozpoznawanymi, czyli takimi, w których nie tworzy się już — z wyjątkiem anachronicznych wskrzeszeń — nowych dzieł, lecz które większość ludzi umie odbierać (np. obecnie bajki zwierzęce), oraz (c) gatunkami martwymi, czyli takimi, których znajomość należy jedynie do specjalistycznej wiedzy zawodowej (np. obecnie powiastka filozoficzna). Wskazuję tu tylko przykłady zagadnień tego typu, jakie mogłaby rozpatrywać społeczna teoria gatunków.

4. Nie wystarczy ustalić cechy będące kryteriami odróżniania gatunków. Genologia usilnie zajmuje się odróżnianiem poszczególnych gatunków od innych, wyszukiwaniem cech istotnych lub stanowiących kryteria, dzięki którym dane dzieło można niezawodnie rozpoznać jako należące do określonego gatunku. To podejście strukturalne z jego nastą-

wieniem systemowym należy uzupełnić takimi badaniami, w których rozważa się nie tylko owe cechy gatunków będące kryteriami ich odróżniania, ale również cechy nie stanowiące ich istoty ani podstawy przeciwstawiania jednego gatunku innym, bądź też mniej wyraźne tendencje i nurty, nie zaznaczające się we wszystkich dziełach należących do jakiegoś gatunku, występujące jednak wystarczająco często, by dały się zauważyć. Gatunki można charakteryzować nie dzięki jakiejś niezawodnej procedurze odkrywczej, pozwalającej klasyfikować teksty, lecz dzięki zespołowi cech i tendencji, z których pewne tylko mogą występować w danym tekście.

\*

Przywykliśmy już do tego, że w omówieniach noweli punktem odniesienia jest nieodmiennie powieść jako gatunek, z którym się ją porównuje, czy raczej któremu się ją przeciwstawia. Typowa pod tym względem jest *Philosophy of the Short Story* Brandera Matthews'a (1901):

Różnica między powieścią a opowieścią [*novelet*] to tylko różnica długości: opowieść to krótka powieść. Różnica zaś między powieścią a nowelą to różnica rodzaju. Prawdziwa nowela to coś innego i coś więcej niż tylko historia, która jest krótka. Prawdziwa nowela różni się od powieści głównie zasadniczą jednością wywieranego przez się wrażenia. Nowela odznacza się jednością w znacznie dokładniejszym i ściślejszym użyciu tego słowa, tak jak nie może się nią odznaczać powieść. (...)

Powieściopisarz nie musi się spieszyć; ma pod dostatkiem przestrzeni, w której może się obracać. Nowelista natomiast musi być zwięzły, i zwartość, duża zwartość, jest tu zasadnicza. Dla niego, bardziej niż dla kogokolwiek innego, połowa to więcej niż całość. Nadto, powieściopisarz może być banalny, może spożytkować całe swe umiejętności na fotograficzną reprodukcję tego, co rzeczywiste; zadowala nas, jeśli ukáže nam przekrój realnego życia. Nowelista natomiast musi odznaczać się oryginalnością i pomysłowością. Jeśli do zwięzłości, oryginalności i pomysłowości doda on także odrobinę fantazji, to tym lepiej (Summers, 1963, s. 10—11).

Nawet w językach, w których nazwa tego gatunku nie mówi nic o jego rozmiarach (np. francuskie *conte*, hiszpańskie *cuento*), zwykle rozważa się go w zestawieniu z powieścią. Edelweis Serra (1978, s. 11—12) np. w swojej książce o noweli latynoamerykańskiej tak oto przedstawia swój przedmiot:

Nowela jest artystycznym konstruowaniem i komunikowaniem ograniczonego ciągu zdarzeń, doświadczeń czy sytuacji zgodnie z zamkniętym porządkiem współzależności tworzącym swą własną percepcję jako pewną całość. Nowela to zatem ograniczona ciągłość, w przeciwieństwie do „nieograniczonej nieciągłości” powieści według Lukácsa. (...) Nowela stanowi stosunkowo zamknięty porządek wewnętrznych związków i współzależności, powieść zaś — porządek zupełnie otwarty; porządek wyosobniania i postrzegania syntetycznego — to nowela, porządek zwielokrotniania postrzeganego bardziej analitycznie — to powieść.

Badacze zajmujący się nowelą zazwyczaj uciekają się do porównań z powieścią dlatego, że pozwala im to umniejszać znaczenie „samego” faktu, że dzieła należące do interesującego ich gatunku są niewielkich rozmiarów, mówić o noweli jako „o czymś więcej niż historia, która jest krótka”. Kłopotliwość odwoływania się do rozmiarów wynika oczywiście z poczucia, że gatunki literackie powinno się charakteryzować za pomocą właściwości estetycznych, „krótkość” zaś wydaje się cechą zbyt ilościową, zbyt materialną, by przypisywać jej znaczenie pierwszorzędne. Zarazem jednak ona właśnie uchodzi, z powodów, które zanalizuję za chwilę, za fakt rzeczywiście decydujący. Dzięki zestawieniu z mocniej ugruntowaną powieścią możliwe staje się powiązanie tej najbardziej przyziemnej właściwości z cechami prawdziwie estetycznymi, takimi jak zwięzłość, synteza, „odrobina fantazji”.

Tę samą taktykę przeciwstawienia obiera Frank O'Connor (1962, s. 19, 21) w swym klasycznym już *The Lonely Voice*, choć uwypukla on inne cechy niż Matthews i Serra:

W noweli zawsze postacie sprawiają wrażenie wyjętych spod prawa, błąkających się na obrzeżach społeczeństwa, niekiedy nakładających się na postacie symboliczne, których są karykaturą i echem — Chrystusa, Sokratesa, Mojżesza. <...>

W rezultacie w nowelach najbardziej charakterystycznych dla tego gatunku zawsze jest coś, co nieczęsto znajdujemy w powieści — głęboka świadomość ludzkiej samotności. <...> Powieść może się nadal trzymać klasycznego pojęcia społeczeństwa cywilizowanego, człowieka jako zwierzęcia żyjącego w pewnej społeczności, tak jak się go oczywiście trzyma powieść Jane Austen i Trollope'a, nowela natomiast z samej swej natury pozostaje odległa od społeczeństwa — romantyczna, indywidualistyczna i nieprzejednana.

Niejednokrotnie jako punkt odniesienia wprowadza się też inny wyróżniający się gatunek utworów krótkich, tym razem wszakże wskazując na analogie. O'Connor określał nowelę jako „najbliższą z tego, co znam, poezji lirycznej” (Summers, 1963, s. 100) i pogłos tych słów słyszymy u Rusta Hillsa (1977, s. 1), kiedy mówi on: „Udana nowela współczesna wykazuje bardziej harmonijną współzależność wszystkich swych aspektów niż jakakolwiek inna forma sztuki literackiej, z wyjątkiem może poezji lirycznej”. Ian Reid (1977, s. 28) zaś proponuje porównanie czterocłonowe: „W swej zazwyczaj ograniczonej skali i nastawieniu subiektywnym <nowela> odpowiada wierszowi lirycznemu, tak jak powieść — epepei”.

Głównym celem takich zestawień jest oczywiście odróżnienie i odzielenie noweli od powieści, ustanowienie tej pierwszej jako

struktury literackiej z istoty swej prawomocnej, niezależnego tworu w rozległych obszarach narracji, gdzie jego odrębność jako pewnej kategorii możliwa jest właśnie dlatego, że istnieje autonomicznie obok powieści <Serra, 1978, s. 14>.

Charakterystyczne jest to, że w rozważaniach krytycznych poświęconych noweli pojmujemy ją jako gatunek autonomiczny, toteż wprowadzenie do obrazu powieści i liryki jest jedynie środkiem retorycznym mającym wydobyć na jaw jego cechy szczególne, bo tak naprawdę to wyjaśnienie noweli nie wymaga odwoływania się do niczego, co dotyczy powieści.

Tymczasem strukturalizm nauczył nas, że gatunki nie są nigdy całkowicie autonomiczne, lecz zawsze definiowane są w swych wzajemnych relacjach w obrębie systemu gatunków. Stwierdzenia dotyczące stosunku, w jakim nowela pozostaje do powieści i liryki, nie są zatem bezpodstawne czy po prostu retoryczne, choć nietrudno zrozumieć, dlaczego obrońcy noweli chcieliby je za takie uważać. W każdej próbie opisanego jakiegoś gatunku konieczne jest odwoływanie się do innych gatunków. Nie oznacza to jednak, że relacje między gatunkami muszą być symetryczne. Stosunek między powieścią a nowelą jest wysoce asymetryczny i tę właśnie asymetrię chciałabym tu zanalizować. Nie jest to stosunek przeciwstawnych sobie (odrębnych, lecz równorzędnych) odpowiedników w obrębie pewnego systemu, ale stosunek hierarchiczny, w którym powieść zajmuje pozycję nadrzędną, nowela zaś — podrzędną. Zależność ta uzasadniona jest zarówno pojęciowo, jak i historycznie. Pojęciowo dlatego, że krótkość nie może być właściwością tkwiącą w czymkolwiek, lecz tylko cechą w stosunku do czegoś innego. Historycznie zaś dlatego, że z tych dwu gatunków powieść ma od pewnego czasu większą siłę oddziaływania i cieszy się większym prestiżem. Toteż fakty dotyczące powieści są niezbędne do wyjaśniania faktów dotyczących noweli, ale nie odwrotnie. Powieść stale warunkuje zarówno rozwój noweli, jak i krytyczne rozważania na jej temat, ale nie odwrotnie. Między tworzącymi tę parę gatunkami relacja długiego do krótkiego pokrywa się z relacjami nie nacechowanego do nacechowanego, nadrzędnego do podrzędnego, ważniejszego do mniej ważnego, a nawet „dojrzałego” do „początkującego”. Pokrywanie się takich relacji nie jest wszakże ani konieczne, ani nieuchronne. Porównajmy np. relacje między wierszem a poematem, gdzie gatunek utworów dłuższych nie jest wcale ważniejszy i żaden z nich nie nosi piętna podrzędności.

Podam drobny przykład znaczenia, jakiego nabiera ta asymetria. Nowelę uważa się za gatunek służący do ćwiczeń czy wprawek dla zarówno początkujących pisarzy, jak i początkujących czytelników. Tak też jest powszechnie wykorzystywana, np. w szkołach. Z socjolingwistycznego punktu widzenia takie zastosowanie noweli jest całkiem uzasadnione; z zasady im krótsze, mniejsze zadanie, tym mniej jego uczestnicy mają do stracenia i tym mniejsze szkody, jeśli z jakiegokolwiek powodu nie uda się go wykonać. W stosunku do powieści nowela stanowi zatem mniej ryzykowną arenę terminowania z jego nieuchronnymi porażkami. Jednakże tylko w stosunku do powieści; innymi słowy, tylko dla-

tego, że są dwa prozatorskie gatunki fikcji literackiej, utworów krótkich i utworów długich, jeden z nich można obierać na teren wprawek, i tylko dlatego, że zachodzi między nimi stosunek hierarchiczny, powieść można uważać za cel takich ćwiczeń. Tym samym tłumaczy się tradycyjna rola noweli jako gatunku eksperymentalnego. Jedynie w odniesieniu do („dojrzałej”) powieści nowela traktowana jest — i używana — jako laboratorium, w którym wstępnie wypróbowuje się i sprawdza środki przed ich wypuszczeniem w szeroki świat. Słowem, zarówno pojmowanie, jak i uprawianie noweli, uwarunkowane jest stosunkiem, w jakim pozostaje ona do powieści jako gatunek pomniejszy i o drugorzędnym znaczeniu.

Nietrudno więc zrozumieć, dlaczego obrońcy („nowoczesnej”) noweli, dążący do wykazania prawomocności tego gatunku, mogli się starać nie dopuszczać myśli o tej zależności. Niemniej uwaga, jaką poświęcają w swych pracach powieści, wskazuje, że myśli takie były nieuniknione, co prowadziło do pewnych zastanawiających sprzeczności. Oto co pisze Boris Eichenbaum (1968, s. 4) w swym klasycznym już dziś eseju o O. Henrym i teorii noweli (1925):

Powieść i nowela to formy nie tylko różne w rodzaju, ale także z istoty swej nie dające się pogodzić, i dlatego też w żadnej literaturze nie znajdziemy ich rozwijających się jednocześnie i równie intensywnie. Powieść jest formą synkretyczną (niezależnie od tego, czy jej rodowód sięga bezpośrednio zbiorów nowel, czy też rozwój jej zostaje skomplikowany włączeniem materiału społecznoobyczajowego); nowela jest formą podstawową, elementarną (co nie znaczy prymitywną). Powieść wywodzi się z historii, z podróży; nowela — z folkloru, anegdoty. Jest to różnica istoty, różnica w zasadzie uwarunkowana podstawową różnicą między formą dużą i małą. Nie tylko poszczególni pisarze, ale także poszczególne literatury uprawiają albo powieść, albo nowelę.

Próbując wykazać, że nowela to coś więcej niż historia, która jest krótka, Eichenbaum wydaje się tu zarazem sprowadzać wszystko do kwestii rozmiarów, nawet różnice w dziejach gatunków, takie jak tradycyjne związki powieści z podróżami, noweli zaś z folklorem. To, że coś jest „duże”, a coś „małe”, staje się istotą, z której biorą się wszystkie inne cechy charakterystyczne. Paradoks polega na tym jednak, że „duży” i „mały” są cechami, których nie można pojmować jako odrębne istoty, są bowiem pojęciami względnymi; nie mogą być właściwościami tkwiącymi w czymkolwiek, mogą tylko występować w stosunku do czegoś innego. Jako istotę odróżniającą powieść od noweli i zapewniającą obu gatunkom autonomię wybiera się tę właśnie parę terminów, która określa ich wzajemny stosunek i wiąże je ze sobą nawzajem.

[...]

Dowodzić integralności i niezależności noweli, nie popadając jednocześnie w sprzeczność, można by jedynie opisując ją bez odwoływania się do innych gatunków. Jednakże byłoby to oczywiście jeszcze bardziej zwodnicze, jeśli w ogóle możliwe. Sprzeczności, jakie napotykamy w tych



klasycznych omówieniach, biorą się zaś stąd, że — *implicite* przynajmniej — nawiązuje się tam do zależności noweli od powieści, mimo iż na pozór gwałtownie się temu zaprzecza. Praca wykonana przez owych wczesnych apologetów pozwala nam dzisiaj porzucić stanowisko obrońców gatunku i uznać zależność noweli od powieści (a nie ich współzależność). Przedstawię teraz, nieco schematycznie, osiem punktów, w których uznanie tej zależności umożliwi lepsze zrozumienie noweli. Ogólnie biorąc, próbuję wskazać, że niektóre struktury narracyjne, tematy, tradycje narracyjne oraz postawy krytyczne kojarzy się zazwyczaj z nowelą, (a) ponieważ milcząco przyjmuje się, że jest ona niepełna i cząstkowa w stosunku do całościowego i skończonego charakteru powieści, oraz (b) ponieważ niejednokrotnie wyzyskuje ona materiały odrzucone przez powieść, często zdeprecjonowane w kategoriach literackich bądź społecznych. Nasuwa się więc wniosek, że w miarę jak powieść w XIX w. umacniała się, nowela zaczęła się wobec niej przesuwac na pozycje „kontrgatunku”<sup>2</sup>. W ujęciu historycznym powstanie „nowoczesnej” noweli, zwykle datowane na okres między r. 1835 a 1855, jest może nie tyle wyłonieniem się nowego gatunku, ile utrwaleniem się nowego stosunku między gatunkami.

Cztery pierwsze twierdzenia, które zanalizuję, dotyczą „niepełnego” charakteru noweli w stosunku do powieści:

**Twierdzenie 1.** Powieść opowiada jakies życie, nowela opowiada jedynie fragment życia. Jedną z najczęściej spotykanych struktur narracyjnych w noweli jest struktura zwana „chwilą prawdy”. Nowele tego typu ogniskują się na jakimś przełomowym punkcie w życiu centralnej postaci, na przełomie, który doprowadza do uświadomienia sobie czegoś podstawowego, co zmieni życie tej postaci na zawsze. Klasyczny przykład to *Arabia* Joyce’a, a właściwie wszystkie nowele w *Dublińczykach*. Wielu krytyków uważa chwilę prawdy za formę kanoniczną współczesnej noweli. Pisząc o Melville’u Robert Marler (1973, s. 429) stwierdza:

Podstawowym elementem noweli jest więc właśnie ta wewnętrzna przemiana. Może to być przebudzenie, jak w *Bestii w dżungli*, przelotne uświadomienie sobie czegoś, jak w *A Clean, Well-Lighted Place*, bądź też przemiana, która pozostaje niezauważona, dostrzegalna jedynie dla wnikliwego czytelnika, jak w *A White Heron* Sarah Orne Jewett, lecz niezależnie od tego, jak drobne może być to przesunięcie, postać przechodzi od stanu względnej nieświadomości do stanu względnego poznania.

Chwila prawdy rzeczywiście stanowi do pewnego stopnia model dla noweli, tak jak życie stanowi model dla powieści. Nie są to jednak modele normatywne; teksty nie stosujące się do nich wcale nie są automatycznie uważane za niezwykle czy odbiegające od normy. O tym, że powieść odpowiada życiu, a nowela — chwili prawdy, możemy co naj-

<sup>2</sup> Termin ten zapożyczam od Guilléna (1971), zwłaszcza rozdz. 5.

wyżej mówić jako o dających się rozpoznać tendencjach czy formach typowych. Chodzi o to, że stosunek, w jakim pozostają do siebie te dwa zestawienia, jest czymś więcej niż stosunkiem analogii, że utożsamienie formy noweli z fabułą typu chwila prawdy wynikało w pewnej mierze z uprzedniego powiązania formy powieści z życiem. Nasuwało się wtedy bowiem takie oto rozumowanie: jeśli nowela nie jest utworem narracyjnym „pełnych rozmiarów”, nie może opowiadać całego życia; może opowiadać fragment czy wycinek jakiegoś życia. Jeśli zaś z tego fragmentu można coś niecoś wywnioskować o całym życiu, tym pełniejsza staje się nowela, tym podobniejsza do powieści. Taki pogląd wyraził mniej więcej 40 lat temu L. A. G. Strong, mówiąc, że nowelista „może nam dać jedynie kluczowy kawałek mozaiki, wokół którego, jeśli jesteśmy dostatecznie spostrzegawczy, potrafimy dostrzec niewyraźny zarys całego wzoru” (Summers, 1963, s. 42). Stanowisko to było moim zdaniem uwarunkowane tym, co Ian Watt (1973, s. 33) określa jako przesłankę „oczywistą dla powieści jako takiej. Przesłanka ta lub podstawowa konwencja zakłada, że powieść jest pełnym i autentycznym sprawozdaniem z ludzkich doświadczeń”. Frank O'Connor (1962, s. 21—22) uważa życie za bezwzględnie „zasadniczą formę” utworu narracyjnego, przyjmując zarazem, że forma ta nie jest dostępna noweli:

Dla nowelisty nie ma niczego takiego jak forma zasadnicza. Ponieważ układem odniesienia nigdy nie może być dla niego całość jakiegoś ludzkiego życia, skazany jest nieustannie na wybieranie punktu, w którym może się do niego zbliżyć. (...) W kompozycji wzorcowej, jaką przedstawia jednostkowe życie, autor noweli musi zawsze szukać kompozycji nowych, pozwalających mu pośrednio wskazywać na całościową kompozycję dawną.

Nowelista różni się zatem od powieściopisarza tym, że musi być znacznie bardziej pisarzem, znacznie bardziej artystą — może nawet, zważywszy przykłady, jakie wybrałem, bardziej dramaturgiem.

Z tymi parami skojarzeń — powieść / życie i nowela / chwila prawdy — pisarze od dawna igrają w obu gatunkach. To przecież w jawnej opozycji wobec linearnej powieści typu historia-pewnego-życia Virginia Woolf napisała *Panią Dalloway*, utwór o rozmiarach powieści przedstawiający jednodniowy fragment pewnego życia, kończący się chwilą prawdy. W *Krótkim szczęśliwym życiu Franciszka Macombera* Hemingway nakłada na siebie te skojarzenia: szczęśliwe życie Macombera, w przeciwieństwie do całego jego życia, trwa jedynie kilka chwil i odpowiada jego momentowi prawdy. Krótkie życie, krótka historia.

Należy stale pamiętać, że ten stosunek całości do fragmentu nie jest stosunkiem koniecznym; by powrócić do przytaczanego wcześniej przykładu, wiersza nie uważamy za niepełny w stosunku do poematu. Traktowanie gatunku utworów krótkich za obszar podporządkowany gatunkowi utworów dłuższych czy za jego fragment bądź też za braciszka-oseska nie jest logicznie konieczne. Nie jest to również konieczność

empiryczna wynikająca z ograniczeń tkwiących w samej istocie form. Forma powieściowa nie jest „z samej swej natury” za duża na strukturę typu chwila prawdy, ani też nowela nie jest z istoty swej za mała, by opowiedzieć całe życie. To, że o torach rozwoju noweli po części zdecydowała powieść, nie jest koniecznością ani logiczną, ani empiryczną, jest to raczej pewien fakt historii literatury. Zgodnie z kryteriami powieściowymi chwila prawdy stanowi fragment jakiegoś życia szczególnie dobrze nadający się do opowiedzenia, ponieważ przez implikację rzutuje na całe życie, zarówno wstecz, jak i w przyszłość: „Przez całe życie byłem X aż do dnia, kiedy zdarzyło się Y i przez resztę mego życia byłem Z”. Idąc za tym tokiem rozumowania należy uznać, że fragmentaryczna nowela jest mimo wszystko w stanie osiągnąć coś z pełni i całościowości powieści.

Te same założenia kryją się u podłoża jednego z bardziej rozpoznańskich komunałów krytyki zajmującej się nowelą, czyli przekonaniem, że nowela opiera się na sugestii i implikacji, powieść natomiast posługuje się wyraźnym stwierdzeniem. H. E. Bates (1941, s. 177) mówi np.:

To, z czego zdał sobie sprawę Hemingway i z czego powinni zdać sobie sprawę wszyscy noweliści, to fakt, że można przekazać na papierze ogromnie wiele rzeczy, wcale ich nie stwierdzając. Opanowanie sztuki implikowania, sprawiania, by jedno zdanie mówiło dwie lub więcej różnych rzeczy, przekazując uczucie i nastrój bez sporządzania starannego zestawienia ich opisów, to więcej niż połowa zadania nowelisty.

Frank O'Connor przy podobnym nastawieniu ujmuje to tak: „W powieści chodzi o stworzenie wrażenia toczącego się życia. Tego problemu nie mamy w noweli, tu zaledwie się je sugeruje” (Summers, 1963, s. 100). Zastanawiające w owych stwierdzeniach jest nie to, co mówią o noweli, lecz to, co mówią o powieści — czyż rzeczywiście posługuje się ona „starannymi zestawieniami”? Czy stwarza wrażenie życia inaczej, niż je tylko pośrednio sugerując? Stwierdzenia takie usiłują, jak się zdaje, nadać walor pozytywny pojęciu, że noweli nie dostaje przestrzeni wewnętrznej i że osiąga ona pełnię jedynie przez odwoływanie się do czegoś poza nią samą. Jednocześnie jednak podsuwają niemal absurdalny obraz powieści.

Twierdzenie 2. Nowela traktuje o jakiejś jednej rzeczy, powieść o wielu rzeczach. Jest to odmiana stanowiska naszkicowanego w 1, tyle że tu ma to przemawiać na korzyść noweli. Definiując nowelę z tego punktu widzenia, podkreśla się słowo „jeden”, jak w żądaniu Poego (1967, s. 446) „wypracowywania jednego efektu”, stwierdzeniu Branderera Matthewsza, że „nowela opowiada o jednej postaci, jednym zdarzeniu, jednym uczuciu czy ciągu uczuć wywołanych jedną sytuacją” (Summers, 1963, s. 10), bądź też w określaniu przez Johna Milтона Berdana (1932, s. V) utworu tego gatunku jako „jednego epizodu dramatycznego,

przedstawionego wiarygodnie”, przy czym dodaje on: „słowo »jeden« w tej definicji jest nader istotne. Tym właśnie różni się »opowieść« od »noweli« jako formy sztuki literackiej”.

Praktyka noweli rzeczywiście dostarcza często dowodów na słuszność takich twierdzeń. Charakterystyczne dla nowel jest np. ich ustrukturowanie wokół pojedynczych przedsięwzięć na małą skalę lub pojedynczych, społecznie rozpoznawalnych zdarzeń, takich jak przyjęcie, wycieczka, pogrzeb, egzekucja, czy tym podobnych wypreparowanych wycinków. Bezsprzecznie też pospolite jest wskazywanie przez tytuł noweli na to, że opowiada ona o jednej osobie — *Pruski oficer*, *Wiariolomna żona*<sup>3</sup>, *Aptekarzowa*<sup>4</sup>, *Pamiętliwy Funes*<sup>5</sup>, itd. Równie niewątpliwie jednak błędem jest podnoszenie owego zajmowania się „jedną rzeczą” do rangi cechy stanowiącej kryterium gatunku. A. L. Bader np. trafnie wskazał na powszechne w nowelach łączenie dwu zdarzeń, jak np. w *Przejażdżce* Maupassanta czy *Garden Party* Katherine Mansfield, mimo iż tytuły sugerują pojedyncze zdarzenie (Summers, 1963, s. 43).

Także i w tym wypadku mamy wszakże do czynienia z cechą po części uwarunkowaną przez powieść; nacisk kładziony zarówno w teorii, jak i w praktyce noweli na jedno tylko wrażenie, zdarzenie itd. wziął się stąd, że w przeciwieństwie do powieści nowela miała poszukiwać tego, co mniejsze i mniej ważne. Wymowne jest w tym kontekście spostrzeżenie Berdana, że kryterium to nie stosuje się do opowieści. Dawniejsza opowieść nie była nigdy zależnym kontrgatunkiem wobec powieści; kiedy się nim stała, zmieniła się w „nowoczesną nowelę”.

**T w i e r d z e n i e 3.** Nowela to przykład, powieść to ujęcie całościowe. Twierdzenie to nawiązuje do zaznaczającej się w nowelach tendencji, by przedstawiać się, zazwyczaj przez tytuły, jako próbki czy przykłady jakiejś szerszej kategorii ogólnej. Jest to inny sposób, w jaki nowela może sobie przypisywać znaczenie, odsyłając poza siebie do jakiejś większej całości. Jeden z przykładów stanowi odmiana typu dzień-z-życia — *Christmas in Steamboat Junction* [Boże Narodzenie na przystani parowców], *Mr Jones Goes to the Fair* [Pan Jones udaje się na targ], *Dzień za miastem*<sup>6</sup>, *Kolonia karna*<sup>7</sup> — gdzie chodzi nie o same zdarzenia, ale o ich rzekomą typowość. To tu właśnie nowela łączy się ze szkicem (innym gatunkiem, którego nazwa zakłada niepełność). Są poza tym typy postaci, jak *Lekarz wiejski*, *Głodomór*, *Człowiek tłumy*, *The Man Who Grew Younger* [Człowiek, który młodniał], *Jonas, albo artysta przy*

<sup>3</sup> [Nowela A. Camusa, przekład J. Guze. — Przypis tłum.]

<sup>4</sup> [Nowela A. Czechowa, przekład Z. Kaczorowskiej. — Przypis tłum.]

<sup>5</sup> [Nowela J. L. Borgesa, przekład S. Zembrzuskiego. — Przypis tłum.]

<sup>6</sup> [Nowela A. Czechowa, przekład J. Wyszomirskiego. — Przypis tłum.]

<sup>7</sup> [Nowela F. Kafki, przekład J. Kydryńskiego. — Przypis tłum.]

pracy<sup>8</sup>. Są również nowele przedstawiane, niekiedy ironicznie, jako *exempla* pewnych kategorii zjawisk społecznych czy moralnych: *Zgryzota*, *Nieszczęście*, *Politics* [Polityka], *Debts* [Długi], *Wants* [Potrzeby]<sup>9</sup>. Często ilustrowana w danym wypadku kategoria ogólna to określony typ historii, jak *Nieciekawa historia*, *A Christmas Story* [Historia Bożonarodzeniowa], *The Immigrant Story* [Historia imigrancka], *Historia folwarcznej dziewczyny*<sup>10</sup>, czy po prostu *A Story* [Historia] Dylana Thomasa, z której codzienności tłumaczy się on już w otwierających ją zdaniach:

Jeśli chcecie, nazwijcie to historią. Nie ma tu naprawdę ani początku, ani końca i bardzo niewiele jest w środku. Wszystko to jest o jednodniowej wycieczce autokarem do Porthcawl, do którego autokar oczywiście nigdy nie dotarł, i zdarzyło się, kiedy byłem o, taki duży i o wiele sympatyczniejszy.

[...]

Nurt egzemplifikacyjny czy ilustracyjny w noweli wywodzi się nie tyle ze średniowiecznego *exemplum* czy przypowieści biblijnej, ile z zastosowania krótkiego utworu narracyjnego w XVIII-wiecznych czasopiśmie, takich jak londyński „The Spectator” i „The Rambler”, gdzie łączy się z esejem. W XVIII w., mówi H. S. Canby (1913, s. 26),

powieść rozwijała się swobodnie. Nowela natomiast zwyczajowo pozostawała dodatkiem, uzupełnieniem eseju, jej rola ograniczała się do ilustracji. W owym stuleciu, jak nigdy przedtem czy potem, oddana była w służbę dydaktyzmu. Jej zakres był mały. Jej powodzenie — znaczne.

Poza obrębem fikcji literackiej narracji w dalszym ciągu oczywiście używa się głównie w celach ilustracyjnych, jak np. w dziennikarstwie i dyskusji. Tu właśnie najwyraźniej widać stykanie się literatury odwołującej się do wyobraźni z innymi rodzajami wypowiedzi. Poza obrębem literatury narracja egzemplifikacyjna stanowi zawsze fragment jakiegoś większego dyskursu, nigdy nie jest zamkniętą całością. Również i nowele egzemplifikacyjne różnego rodzaju wskazują na swą niepełność i zazwyczaj za pomocą tytułów naprowadzają na szerszy kontekst, w jakim mają być rozumiane.

**Twierdzenie 4.** Powieść to tekst będący zamkniętą całością, nowela zaś takim tekstem nie jest. Odwołuję się tu do bardzo konkretnego faktu, że powieść stanowi pełną książkę (lub książki), jakiej nigdy

<sup>8</sup> Dwie pierwsze z wymienionych nowel są autorstwa Kafki [tytuły w przekładzie J. Kydryńskiego], trzecia A. E. Poego [w przekładzie S. Wyrzykowskiego], czwarta — J. Charyna, piąta — A. Camusa [przekład J. Guze].

<sup>9</sup> Dwie pierwsze z wymienionych nowel napisał Czechow [tytuły w przekładzie M. Dąbrowskiej i Z. Kaczorowskiej], pozostałe — G. Paley.

<sup>10</sup> Pierwszą z wymienionych nowel napisał Czechow [tytuł w przekładzie M. Mongirdowej], drugą — V. S. Naipaul, trzecią — G. Paley, czwartą — G. Maupassant [przekład Czekańskiej-Heymanowej].

nie stanowi nowela, drukowana zawsze jako część jakiejś większej całości, albo zbioru opowiadań, albo czasopisma, złożonej z tekstów różnego rodzaju. Z wyjątkiem może szkoły lektura poszczególnych nowel należy zwykle do pewnego szerszego doświadczenia czytelniczego. Fakt, że nowela nie jest tekstem autonomicznym, choć nie rozstrzygający, zapewne w znacznej mierze przyczynia się do pojmowania jej jako części bądź fragmentu. W każdym razie, jeśli szuka się jakiegoś czynnika obiektywnego, na którym miałyby się opierać pojęcia tego, co w literaturze długie, a co krótkie, sądzę, że — przynajmniej w dzisiejszej dobie — należałoby go upatrywać w tym, czy coś jest, czy też nie jest osobną książką. Jest to z pewnością rozróżnienie użyteczniejsze niż tradycyjne określanie utworu krótkiego jako „dającego się przeczytać za jednym posiedzeniem”.

Przechodzę teraz do innego zbioru dość powszechnie występujących w noweli nurtów czy tendencji, których nie łączy się wprowadzenie z pojęciem noweli jako utworu niepełnego, lecz które niewątpliwie związane są z jej statusem gatunku mniej ważnego i drugorzędnego w stosunku do powieści.

5. T e m a t y k a. Nowela jest gatunkiem wykorzystywanym również często do eksperymentów formalnych, jak i do wprowadzania na arenę literacką nowych (i niekiedy piętnowanych) tematów. Na tę funkcję wskazuje np. Bret Harte, spoglądając w r. 1899 wstecz na początki noweli amerykańskiej. *Szczęście huczącej osady* napisał, jak wyjaśnia, dlatego, że w żadnym z materiałów dostarczanych „Overland Monthly”, którego był redaktorem, nie znajdował „niczego z owego burzliwego i malowniczego życia, pod którego wrażeniem pozostawał najpierw jako wagarujący uczeń, a później młody nauczyciel wśród ludności górniczej” (Summers, 1963, s. 8). Dla Harte’a nowela amerykańska oznaczała koniec panowania modeli angielskich w amerykańskiej literaturze, koniec epoki, w której

literat niewiele miał zrozumienia dla nieokrzesanych i na wpół tylko ucywilizowanych mas tworzących historię jego kraju: jeśli je w ogóle wykorzystywał, to jako tło, na którym miał się lepiej uwidatniać jego bohater reprezentujący wzór zdecydowanie angielski.

Również w innych częściach świata obserwujemy posługiwanie się nowelą do wprowadzania nowych obszarów czy grup do panującej literatury narodowej, bądź do literatury narodowej wyłaniającej się w procesie dekolonizacji. We Francji Maupassant za pomocą noweli przelamuje tabu dotyczące seksu i klasy. Gdy powstaje literatura narodowa w Irlandii, nowela staje się głównym prozatorskim gatunkiem fikcji literackiej, w którym Joyce, O’Flaherty, O’Faolain, O’Connor, Moore, Lavin i tylu innych po raz pierwszy dają świadectwo współczesnego życia tego kraju. Podobną rolę odgrywa ona także w kształtowaniu się współczesnej literatury amerykańskiego Południa.

[...]

To, czy dany temat jest główny, czy marginesowy, uznany, czy nowy w jakiejś literaturze, zależy w dużej mierze od tego, co w społeczeństwie uchodzi za główne, a co za marginesowe w dziedzinach pozaliterackich, inaczej mówiąc, od przyjętego systemu wartości oraz realiów społeczno-gospodarczych, politycznych i kulturalnych. Nierzadko w każdym razie między podrzędnymi czy marginalnymi gatunkami a tym, co oceniane jest jako drugorzędne czy marginalne, tematy zdają się tworzyć pewne dialektyczne zależności. Tak więc np. w nowelistyce nader często mamy do czynienia z przedstawianiem doświadczeń dzieciństwa (co ilustrują takie klasyczne już utwory jak *Arabia* Joyce'a, *Koniec zabawy* Cortáзара, *Rocking Horse Winner* Lawrence'a i wiele nowel Faulknera). Powieści traktujące o doświadczeniach dzieciństwa wydają się natomiast stosunkowo rzadkie, z wyjątkiem tych wyspecjalizowanych (nacechowanych) odmian gatunkowych, jakimi są powieść Iłotrykowska i *Bildungsroman*. Można by to tłumaczyć jedynie w kategoriach rozmiarów utworu i zainteresowania czytelnika — perspektywa dziecka jest zbyt naiwna, zbyt wąska i ograniczona, by udźwignąć „pełne” ujęcie powieściowe. Czyż jednak nie sprowadza się to w istocie do stwierdzenia, że doświadczenia dzieciństwa nie uznaje się w społeczeństwie za normatywne czy miarodajne, bądź że uznaje się je za zbyt wąską podstawę całościowej wizji powieściowej? Podobnie jest w wypadku innej tradycji nowelistycznej, przedstawiania życia wsi lub chłopów. W Rosji np. jest to nurt utrzymujący się od dawna. Omawiając XIX-wieczną *conte* we Francji, Ian Reid (1977, s. 24) zauważa:

Tendencją nie pozbawioną znaczenia było upodobanie tych pisarzy (Daudeta, Flauberta, Maupassanta) do tematyki wiejskiej i prostego ludu. Kreślenie obrazu tych wzorców społecznych, które szerzyły się na tak wielką skalę w życiu wielkomiejskim, można było w zasadzie pozostawić powieści; nowela zdawała się szczególnie nadawać do odmalowywania życia regionalnego lub jednostek pędzących wprowadzić życie w miasto, ale żyjących tam jako obcy.

Reid podsuwa tu wyjaśnienie odwołujące się do pewnego rodzaju naturalnych możliwości literackich tkwiących w różnych tematach — życie wiejskie jest życiem na małą skalę i tym samym odpowiednie dla gatunków operujących również małą skalą. Nie ulega jednak wątpliwości, że w poglądzie takim należy widzieć wyraz uznawania takich a nie innych wartości przez określoną klasę, w której władaniu były oba gatunki i dla której powieść stanowiła środek uprzywilejowany, gdy idzie o traktowanie o obszarach doświadczenia najżywiej tę klasę obchodzących. W momencie, kiedy klasa panująca pozwala wynurzyć się temu, co Frank O'Connor nazywa „pograżonymi w mroku grupami ludności”, często ucieka się do noweli. Podobnie można by tłumaczyć fakt, że w dobie empiryzmu nowela była, jak się zdaje, domeną fantastyki i nie-

samowitości — tematów zepchniętych na margines i piętnowanych przez powieść krzepnącą wokół realizmu.

6. **O r a l n o ść.** Jest to inny stały nurt w noweli, obejmujący wiele odmian, od wprowadzania w język narracji oralno-kolokwialnych form języka (np. w *The Beldonald Holbein* i innych nowelach Jamesa), poprzez osadzanie w narracji jakiegoś ustnego opowiadania (np. w *Agrescie* Czechowa), aż po wypadki, w których cały tekst przybiera postać odtwarzającą żywą mowę, często formę narracji w pierwszej osobie (np. *Serce-oskarżycielem* Poego). Style i formy słowa mówionego występują nagminnie nie tylko w takich regionalnych czy „ludowych” odmianach noweli jak *Skaz* Leskowa, ale także — na drugim, kosmopolitycznym, biegunie — w utworach Poego, Woolf, Kafki, Cortáзара i Borgesa. Mogą się one oczywiście pojawiać także w powieści, czego wystarczająco dowiedli np. Conrad i Faulkner, czy w czasach nam bliższych João Guimarães Rosa (w swym brazylijskim arcydziele *Wielkie pustkowia*), albo Robertson Davies (w *The Deptford Trilogy*). W powieści jednak oralność nie jest tendencją tak widoczną czy utrwaloną jak w noweli. Tradycją wyraźnie zaznaczającą się w powieści było zawsze skłanianie się ku słowu pisanemu i książkowemu. Niejednokrotnie wskazywano, że narodziny powieści wyznacza jej zaświadczenie swego oparcia w piśmie i ramę kompozycyjną wielu z wczesnych dzieł tego gatunku stanowią formy pisane — rękopis w *Don Kichocie*, listy w *Pameli* i *Niebezpiecznych związkach*, (opublikowane) pamiętniki *Moll Flanders*, zaplamione atramentem strony *Tristrama Shandy*, heroikomiczne wykorzystanie wzorów łacińskich w *Tomie Jonesie*. Wynosząc wysoko literaryzację i słowo pisane, a zarazem poddając je próbie, wczesna powieść sięga po autorytatywne głosy pisma, dokumentów (we współczesnym wariacie tej tradycji są to głosy wyszydzane i kompromitowane — jak np. w *Grze w klasy* Cortáзара, *Pale Fire* Nabokova, powieściach Robbe-Grilleta — niemniej nadal grają rolę pierwszoplanową).

Mniejszy autorytet mowy wykorzystywany jest w „mniejszym” gatunku, poparty tradycjami literackimi — Chaucera, Boccaccia, *Baśni z tysiąca i jednej nocy* — a w wielu wypadkach także żywymi (lub wygasającymi) ustnymi tradycjami narracyjnymi. Ustna baśń np. zasiliła współczesną nowelę za pośrednictwem braci Grimm. Zdaniem Breta Harte’a nowela (anglo)amerykańska sięga korzeniami ustnych opowieści nieprawdopodobnych i żartobliwych anegdot, aczkolwiek czerpie ona również obficie nie tylko z wzorów mowy, ale i z ustnych tradycji amerykańskich Żydów. Nie oznacza to, że w noweli nie mamy do czynienia z naśladowaniem form pisanych. Zapożycza je równie często jak formy ustne; dziennik podróży pojawia się np. w *Rękopisie znalezionym w butelce* Poego, forma epistolarna w *Liście do znajomej w Paryżu* Cortáзара, dziennik intymny w wielu nowelach Jamesa, uczony dyskurs



w *Sprawozdaniu dla Akademii Kafki*, nowa Biblia w *Revelations 23:1* Johna C17X McCrae'ego. I tutaj wszakże ujawnia się asymetria między powieścią a nowelą. Forma ustna nie jest zbyt zadomowiona w powieści, natomiast formy pisane, typowe dla powieści, są również pospolite w noweli.

Tradycja słowa mówionego w noweli ma szczególne znaczenie w kulturach, w których piśmienność nie stanowi normy lub w których język literatury to język ciemniejszy. Ten pierwszy wypadek ilustrują utwory meksykańskiego pisarza Juana Rulfo; wiele z mistrzowskich nowel zawartych w tomie *Równina w płomieniach* (Rulfo, 1971) przybiera formę udratyzowanych monologów i dialogów, takich jak monolog ojca niosącego swego umierającego syna do lekarza, czy dialog między ojcem a synem powracającym z nieudanej próby przedostania się do Stanów Zjednoczonych. Wypadek drugi, gdy odtwarzanie języka mówionego stanowi wyraz sprzeciwu wobec narzuconego wzorca literackiego, ilustrują np. nowele takich czarnych pisarzy amerykańskich jak Toni Cade Bambara i Sonia Sanchez (zob. Sanchez, 1973), czy pisarzy karaibskich, Samuela Selvona i R. O. Robinsona (zob. Salkey, 1970).

W tego typu kontekstach nowela to nie po prostu „mała” forma, w której się eksperymentuje, ale także gatunek cenny dlatego, że tradycyjnie jest żywołem języka mówionego i Nieliterackiego, kultury popularnej i regionalnej oraz doświadczeń zepchniętych na margines, jak również formą najlepiej dostosowaną do odtwarzania rozmiarów większości zdarzeń żywego słowa. Oralność można uznać za jeden z ważnych czynników leżących u podłoża rozkwitu noweli we współczesnych literaturach wielu narodów i ludów Trzeciego Świata, gdzie nie przypadkiem traktuje się ją poważniej jako pewną formę sztuki niż gdzie indziej.

7. *Tradycje narracyjne.* Powieść i nowelę często wiąże się z odmiennymi tradycjami narracyjnymi, jak np. w cytowanym wcześniej stwierdzeniu Eichenbauma, że powieść bierze swój początek z historii i podróży, nowela zaś z anegdoty i folkloru. W takich poglądach jest sporo prawdy. Jak wskazywano wyżej, powieść rzeczywiście raz po raz zwraca się ku historii i dokumentowi, w noweli natomiast widzimy wszędzie pozostałości bądź wskrzeszanie ustnych, ludowych i biblijnych tradycji narracyjnych, takich jak baśń, opowieść o duchach, przypowieść, *exemplum*, *fabliau*, bajka zwierzęca. Wiele z tych typów opowieści żyje nadal w kulturze ustnej, dyskursie religijnym oraz w literaturze dla dzieci. W głównym jednak nurcie literatury zostały one, ogólnie biorąc, wchłonięte przez nowelę, podobnie jak w późnym średniowieczu „wszystkie odmiany krótkich utworów narracyjnych, z wyjątkiem tych najbardziej nieprzyzwoitych” wchłaniało *exemplum* (Canby, 1913, s. 10). O niewątpliwie nawiązującym do tradycji *exemplum* (niedydaktycznym już) nurcie ilustracyjnym w noweli była mowa poprzednio. Przypowieść znajdujemy u Borgesa i Kafki, baśń, w postaci zwyrodniałej, u Maupas-

santa czy Juana Rullfo, opowieść o duchach u Poego. Jeszcze bardziej może widoczna jest bajka zwierzęca; w pełni wskrzesza ją Horacio Quiroga (*Anaconda*), igra z nią Julio Cortázar (*Aksolotl*, *List do znajomej w Paryżu*), szczątkowo zaznacza się w zwierzętach symbolicznych, od których roi się w nowelach Garcii Márqueza, aluzyjnie odsyłają do niej takie tytuły jak *Bestia w dżungli* czy *Śmierć lwa* Jamesa. W noweli zwierzęta są wszędzie.

Wspomniałam wcześniej o wprowadzeniu przez Virginie Woolf struktury typu chwila prawdy w formę powieściową. Równie eksperymentalny zbiór nowel tej autorki, *The Haunted House and Other Short Stories* (opublikowany pośmiertnie i zawierający utwory nie zawsze ukończone) można uznać niemal za antologię dawniejszych form narracyjnych wyzyskiwanych w kontekście współczesnym: *Lappin and Lapinova* to bajka zwierzęca, *The Searchlight — exemplum*, *The Man Who Loved His Kind* — przypowieść, *A Haunted House* — opowieść o duchach, *The Duchess and the Jeweller* — baśń. Wszystko to zaś obok form nowszych, takich jak wycinek z życia (*The Mark on the Wall*), chwila prawdy (*The Legacy*) oraz noweli wyraźnie mówiącej o całym systemie gatunków, zatytułowanej *An Unwritten Novel*.

Także i ten aspekt noweli — utrzymywanie się w niej starszych tradycji narracyjnych — tylko częściowo jest kwestią rozmiarów dzieła. Bezsprzecznie można mówić o rodowodzie tego gatunku jako prowadzącym w linii prostej od krótkich (czyli nie stanowiących oddzielnych książek) gatunków dawniejszych, podobnie jak o rodowodzie powieści jako wiodącym od poprzedzających ją dłuższych form pisanych. Jednakże nie brak również wskazówek, że owe dawne tradycje ustne zostały „wyrugowane” z powieści do noweli, że z racji swej oralności, swych związków z kulturą ludową, swego dydaktyzmu i/lub antyrealizmu nie dały się pogodzić z wartościami literackimi przyjmowanymi przez wczesnych powieściopisarzy mieszczańskich i zostały przez gatunek cieszący się coraz większym prestiżem zaniechane, by pojawić się ponownie w gatunku drugorzędym. Innymi słowy, nie jest to tylko kwestia rozwijania się jednych form krótkich z innych form krótkich. Można doskonale pisać powieści w tradycji bajki zwierzęcej (*Watership Down* Richarda Adamsa), baśni (*Władca pierścieni* Tolkiena), przypowieści (*Proces* Kafki) i wszystkich pozostałych gatunków. Niemniej z wyjątkiem może opowieści o duchach wypadki takie zdają się w powieści odosobnione, datują się od niedawna i są w wysokim stopniu nacechowane.

8. Rzemiosło w przeciwieństwie do sztuki. Jednym z najbardziej zastanawiających aspektów statusu noweli jako gatunku jest dość powszechna tendencja do uznawania jej raczej za (oparte na biegłości) rzemiosło niż za (opartą na zdolnościach twórczych) sztukę. Takie nastawienie szczególnie wyraźnie zaznacza się w świecie angloamerykańskim, ale spotyka się je niemal wszędzie. Każdy, kto zajmował

się nowelą, musiał się poczuć nieco stropiony, stwierdzając, że półki bibliotek uginają się pod ciężarem nie tomów poświęconych teorii, krytyce i historii noweli, lecz podręczników pouczających, jak je pisać — *Short Stories for Fun and Profit* [Nowele dla zabawy i zysku], *How to Write Stories that Will Sell* [Jak pisać pokupne nowele] itd. Z tych zaś nielicznych komentarzy i omówień dotyczących noweli, jakie udaje się znaleźć, niepoślednia część okazuje się dziełem samych nowelistów, tak wybitnych jak Czechow, O'Connor, O'Faolain (por. Reid, 1977, s. 2), a i oni również łączą analizy krytyczne z pouczeniami, jak pisać. Trudno o bardziej wymowny przykład tego, co stanowi podstawę współczesnej krytyki: jest coś, co określa się mianem poważnej krytyki, oraz coś, co określa się mianem poważnej sztuki, i te dwie dziedziny przeznaczone są tylko dla siebie nawzajem.

O statusie noweli jako nie tyle sztuki, ile rzemiosła, zadecydowało oczywiście aż nazbyt wiele czynników. Jej związki z folklorem, z żywą mową, humorem, literaturą dla dzieci, dydaktyzmem, samo pojęcie pewnego niedostatku, jaki towarzyszy niewielkim rozmiarom, wszystko to sprawia, że odmawia się jej rangi sztuki. Głównym jednak powodem takiego skojarzenia z rzemiosłem i zawodową biegłością są bez wątpienia więzy łączące nowelę z dziennikarstwem. Nowela w czasopiśmie komercyjnym (w odróżnieniu od literackiego) urąga wartościom sztuki dla sztuki ukształtowanym w okresie modernizmu. W istocie stała się tym właśnie, przeciw czemu wznosi się mur owych wartości. Jest to sztuka zmieniona w towar i skomercjalizowana, sztuka, z której wielu stara się żyć i (o zgrozo!) może się im to nawet udaje. Nowele publikowane w popularnych magazynach wykonywane są na zamówienie, ich styl, temat, język i długość są z góry określone przez inne, silniej oddziałujące wypowiedzi, obok których się ukazują. Są rozrywką; kontekst, jakim jest takie czasopismo, zakłada niezbyt uważną lekturę w krótkich chwilach między innymi zajęciami. Przeznaczone są dla odbiorców masowych — chodzi tu tylko o to, by zdobyć możliwie największą publiczność, i już sam ten fakt przesądza o jej statusie dla tych, którzy wyznają pogląd Mallarmégo, że „sztuka to tajemnica dostępna jedynie bardzo nielicznym”. Fikcja literacka w popularnym magazynie w założeniu ma się deaktualizować; w przeciwieństwie do książki, tekst taki po przeczytaniu staje się rzeczywiście śmieciem. Nie ma tu żadnej szansy, żadnej procedury rozstrzygnięcia o jego śmiertelności czy nieśmiertelności na podstawie jego zalet lub wad. Chodzi wyłącznie o to, by zastąpić go innym, równorzędnym produktem w następnym numerze tygodnika czy miesięcznika. Wszystko zmusza do rozwoju technik, formuł, rutyny, produkcyjnej taśmy montażowej, niezróżnicowanych wynagrodzeń i cen.

Jedną z najosobliwszych reakcji na tę komercjalizację noweli znajdujemy w wydanej w r. 1929 książce zatytułowanej *The Dance of the Machines*. Na przekór powszechnemu patriotycznemu chełpieniu się no-

welą jako gatunkiem amerykańskim, autor, Edmund J. O'Brien, potępia ją jako przykład „struktur mechanistycznych” w coraz większym stopniu opanowujących życie amerykańskie i amerykańską psychikę. O'Brien (1929, s. 20) stawia nowelę obok dwu innych współczesnych zjawisk amerykańskich, maszyny i armii, konkludując, że wszystkie trzy „mają tyle cech wspólnych, że wydają się należeć do tej samej dziwacznej rodziny”, i wysuwając pogląd, że „konieczne jest jak najszybsze wynalezienie wszelkich możliwych środków, które zapewniłyby nam zachowanie kontroli nad maszynami oraz nad nami samymi i zapobiegły zniewoleniu nas przez maszyny i struktury mechanistyczne” (s. 7).

Niewątpliwie jest to stanowisko dość niezwykle, lecz nie ulega również wątpliwości, że reakcja O'Briena świadczy o dużym wycuciu realiów historycznych. W istocie jego pogląd na nowelę bardzo przypomina postawy przyjmowane obecnie wobec telewizji. W latach dwudziestych nowela była bezsprzecznie gatunkiem w sposób najbardziej widoczny pochwyconym w tryby produkcji masowej, gatunkiem, w którym twórca miał najmniej autonomii i czasu na kompozycję, gatunkiem, dla którego wypracowano pewną technologię pozwalającą skutecznie zaspokoić wymagania rynku oraz najbardziej skłaniającym się ku standardyzacji i „najniższemu wspólnemu mianownikowi”. Nowela stanowiła najjaskrawszy niejako przykład rzekomych okropności kultury masowej właśnie z powodu swych rozmiarów, czyli dlatego, że nie była książką i ukazywała się w fizycznym sąsiedztwie propagandy komercjalizmu. Najbardziej może przerażające było to, z jaką łatwością, jak wygodnie i dobrze się tam urządziła, sprzeniewierzając się zasadzie, której tak powszechnie hołdowano: różnicy między sztuką wysoką i niską.

Osiem przedstawionych tu punktów dotyczących noweli nie stanowi jeszcze jednej próby zdefiniowania tego gatunku. Nie wskazuje się w nich na cechy, które jak to ujmuje Charles T. Scott (1969, s. 131), „będą jednoznacznie odróżniać tę klasę wypowiedzi od jakiejś innej”. Zważywszy, jak złożone są instytucje ludzkie, odkrycie takich cech okaże się, jak przypuszczam, albo niemożliwe, albo też zupełnie nieinteresujące. Uznanie gatunków literackich raczej za elementy tworzące pewien system niż za istoty jest krokiem ważnym. Jednocześnie jednak model językoznawczy, na którym opiera się takie ujęcie, łatwo skłania do nadmiernych uproszczeń. Niewiele jest w istocie instytucji ludzkich, których analiza mogłaby znaleźć trafny odpowiednik w morfologii. W badaniu gatunków literackich mogą wystąpić uproszczenia głównie dwójakiego rodzaju. Po pierwsze ustalając wzajemne relacje między gatunkami, można się skłaniać ku traktowaniu gatunków jako „fonemów”, czyli jednostek powiązanych z sobą i różniących się od siebie zawsze na te same sposoby, a co za tym idzie, ku poszukiwaniu zbioru cech dystynktywnych gatunku. Próbowałam tu m.in. wskazać,

że choć powieść i nowela wchodzą we wzajemne relacje w obrębie pewnego systemu, każdy z tych dwu gatunków czyni to w sobie właściwy sposób. Po drugie grozi niebezpieczeństwo upraszczania stosunków, w jakich gatunki literackie pozostają do innych systemów znaczenia i wartości w społeczeństwie. Tu próbowałam np. wskazać kilka punktów, w których stosunek między powieścią a nowelą wiąże się z innymi dziedzinami systemu wypowiedzi oraz z przyjętymi wartościami, czyli uznawaniem takich a nie innych rodzajów doświadczenia za normatywne lub takich a nie innych rodzajów języka za autorytatywne. Badania prowadzone w obu tych kierunkach mogłyby w moim przekonaniu okazać się owocne dla teorii gatunków.

Przełożyła Maria Bożenna Fedewicz

### Bibliografia

- Bader, A. L., 1945, *The Structure of the Modern Short Story*. „College English” 7, cyt. w: Summers, 1963.
- Bates, H. E., 1941, *The Modern Short Story: A Critical Survey*. The Writer Inc., Boston.
- Berdan, J. M. (ed.), 1932, *Fourteen Stories from one Plot*. Oxford University Press, New York.
- Canby, H. A., 1913, *A Study of the Short Story*. Holt, New York.
- Eichenbaum, B., 1968, *O. Henry and the Theory of the Short Story*. Transl. I. R. Titunik. University of Michigan, Ann Arbor.
- Guillén, C., 1971, *Literature as System*. University Press, Princeton.
- Harte, B., 1899, *The Rise of the „Short Story”*. „Cornhill Magazine”, July 1899, cyt. w: Summers, 1963.
- Hernadi, P., 1972, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Cornell University Press, Ithaca.
- Hills, R., 1977, *Writing in General and the Short Story in Particular: An Informal Textbook*. Houghton Mifflin, Boston.
- Hrdličková, V., 1969, *Japanese Professional Storytellers*. „Genre” 2 (3), s. 179—210.
- Marler, R., 1973, „*Bartleby the Scrivener*” and the American Short Story. „Genre” 6 (4), s. 428—447.
- Matthews, B., 1901, *The Philosophy of the Short Story*, cyt. w: Summers, 1963.
- O'Brien, E. J., 1929, *The Dance of the Machines*. Macaulay, New York.
- O'Connor, F., 1962, *The Lonely Voice: A Sketch of the Short Story*. The World Publishing Company, Cleveland.
- O'Connor, F., 1963, *Interview with Anthony Whittier*. W: M. Cowley (ed.), *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, cyt. w: Summers, 1963.
- Poe, E. A., 1967, *Review of Twice Told Tales*. W: D. Galloway (ed.), *Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Penguin, Middlesex.
- Reid, I., 1977, *The Short Story*. „The Critical Idiom” 37. Methuen, London.
- Rohrberger, M., 1966, *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*. Mouton, The Hague.

- Rulfo, J., 1971, *Równina w płomieniach*. Przełożył J. Zych. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Salkey, A. (ed.), 1970, *Island Voices: Stories from the West Indies*. Liveright, New York.
- Sanchez, S., 1973, *We Be Word Sorcerers*. Bantan, New York.
- Schmidt, S. J., 1973, *Some Problems of Communicative Text Theories*. W: W. Dressler (ed.), *Current Trends in Textlinguistics*. De Gruyter, Berlin.
- Scott, C. T., 1969, *On Defining the Riddle: The Problem of a Structural Unit*. „Genre” 2 (3), s. 129—142.
- Serra, E., 1978, *Tipología del cuento literario*. Cupsa Editorial, Madrid.
- Summers, H. (ed.), 1963, *Discussions of the Short Story*. D. C. Heath, Boston.
- Watt, I., 1973, *Realizm a powieść jako forma literacka*. W: *Narodziny powieści*. Przełożyła A. Kreczmar. PIW, Warszawa.
- West, R. B., 1952, *The Short Story in America*. Wyjątki w: Summers, 1963.
- Woolf, V., 1972, *A Hounded House and Other Short Stories*. Harcourt, Brace and World, New York.