

Bardzo staranne, ważne intelektualnie, niejednokrotnie odkrywcze (Corneille, Rotrou), choć czasem dyskusyjne analizy Nelsona przeprowadzone na poszczególnych tekstach powodują, być może, iż autorowi nie starcza w pełni oddechu na końcową syntezę materiału, która ogranicza się do dwóch zaledwie stron. Dotyka tutaj ledwie Nelson problemu świadomości artystycznej na terenie różnych sztuk (np. w plastyce) oraz gatunków (np. w prozie). Wyrazem tej świadomości na terenie sztuki teatralnej jest właśnie *play within a play*.

Zaznaczając się w książce Nelsona dysproporcją między partiami ściśle analitycznymi, bazującymi na konkretnym materiale, a partiami ogólnoteoretycznymi, gdzie autor stara się zarysować, jak w rozdziale pierwszym, nazwijmy to tak, ontologię zagadnienia, wynika w głównej mierze z pionierskiego w pewnym sensie charakteru jego pracy (dotychczasowe próby opracowania tego zagadnienia dotyczyły głównie jednego wybranego okresu. Por. np. wymienione także w przypisach w pracy Nelsona pozycje: 1. Antonie Mersmann, *Das „Schauspiel im Schauspiel“ im französischen Drama des XVII. Jahrhunderts*. Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms Universität zu Münster in Westfalen, Münster i. W. 1925; 2. Hans Schwab, *Das „Schauspiel im Schauspiel“ zur Zeit Shakespeares*, „Wiener Beiträge zur englischen Philologie“, Bd. 5, VIII, Wien 1896; 3. Joachim Voigt, *Das Spiel im Spiel*. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama, Göttingen 1955). Mając ambicje objęcia materiału, bądź co bądź niezwykle obszernego, musiał krytyk dokonać przede wszystkim wyborów tekstów, później zaś pokusić się o próbę własnej klasyfikacji materiału, zarysowując tendencje naczelne, wspólne układy formalne itd. Bazując wyłącznie na materiale literackim „świata zachodniego”, stworzył Nelson interesujący przekrój problematyki „teatru w teatrze”. Z tego już względu jego książka posiada niezaprzeczalną wartość. Wybór metody jest jeszcze jednym, na pewno interesującym skwitowaniem postulatów *New Criticism*, z niemałym powodzeniem zastosowa-

wanym tutaj do analizy tekstów dramatycznych. Być może jednak problem „teatru w teatrze” oczekuje innego spojrzenia krytycznego? Przyszły badacz zagadnienia, choćby wychodzący z innych założeń metodologicznych, nie będzie mógł pominąć milczeniem książki Nelsona. To ważna próba opracowania istotnego i skomplikowanego zagadnienia teatru.

Włodzimierz Krysiński, Strasbourg

N. I. Pruckow, WOPROSY LITERATURNOKRYTYCZESKIEGO ANALIZA, Akademija Nauk SSSR, Izd. Akad. Nauk SSSR, Moskwa—Leningrad 1960, s. 202.

„Autor niniejszej pracy, wykorzystując współczesne badania nad estetyką, charakteryzuje niektóre osobliwości artystycznego opanowania świata i na tej podstawie rozpatruje problem struktury realistycznych utworów rosyjskiej prozy artystycznej XIX—XX wieku”.

„W niniejszej książce dokonano tylko próby teoretycznego uzasadnienia i wyjaśnienia pojęcia »artystyczna struktura« utworu literackiego prozą. W ogólnych zarysach scharakteryzowano tu podstawowe komponenty struktury, wykryto ich związki i powiązania. Zaznaczono jedynie drogi analizy struktury z punktu widzenia wyjaśnienia oryginalności oddzielnego utworu literackiego i specyfiki twórczej metody pisarskiej w ogóle”.

Pierwszy cytat zaczyna, drugi kończy pracę N. I. Pruckowa. W adnotacji zaznaczono, że książka przeznaczona jest dla badaczy literatury, krytyków, wykładowców i studentów wydziałów humanistycznych.

Praca dzieli się na dwie zasadnicze części: I — „O swoistym odtwarzaniu rzeczywistości w utworach literatury pięknej”. II — „Artystyczna struktura dzieł prozy”.

Wywody autora dotyczące specyfiki sztuki, a literatury w szczególności, opierają się na stwierdzeniu, że utwór literacki jest zwartą całością, której wszystkie komponenty przenikają się wzajemnie, są niepowtarzalne i niezbędne dla wyrażenia właśnie takich, a nie innych artystycznych ujęć rzeczywistości, jakie daje pisarz w danym dziele. Nie są istotne

kontrowersje teoretyków na temat literatury, lecz jedynie konkretne dowody, jakich dostarcza konkretna twórczość literacka. Jedną z naczelnych zalet tej niewielkiej pracy jest to, że pisarz niczego nie twierdzi głośno, nie rzuca zbędnych frazesów, lecz każde dziełem świadczy samym za siebie.

Pruckow usiłuje wprowadzić pewien ład w zamęcie, jaki niewątpliwie powstał w następstwie zderzenia się opacznie stosowanych nieraz założeń realizmu socjalistycznego z jednej strony z krańcowo przeciwnymi, najnowszymi prądami w estetyce Zachodu. Socjalistyczni pisarze-realiści dochodzili niejednokrotnie do nadmiernej idealizacji kolektywu, w centrum utworu stawiali nie człowieka pracy, lecz warsztat pracy — maszyny, losy fabryk itp. Współcześni estetycy i krytycy zachodni twierdzą natomiast, że zadaniem sztuki jest odtwarzanie dynamiki życia, subiektywnych spostrzeżeń, abstrakcyjnych wyobrażeń. Oba kierunkom Pruckow przypisuje tendencje „odczłowieczenia” sztuki i uważa to za oczywisty odwrót od najlepszych tradycji sztuki światowej, której przedmiotem było zawsze prawdziwe i głębokie odtwarzanie człowieka i jego spraw. Taka sytuacja dyktuje autorowi omawianej pracy metodę wyprowadzenia swych przekonań teoretyczno-estetycznych. Na wstępie do każdego nowego wywodu rozprawia się ze swymi przeciwnikami, wykazując błędność lub ograniczoność ich twierdzeń, a swoje własne racje dokumentuje tak przykładami z literatury, jak celniejszymi wypowiedziami innych teoretyków, pisarzy, filozofów. Bardzo często cytuje Lenina, Marksa, Gorkiego, w dalszej kolejności — Hercena, Czernyszewskiego, Biełińskiego, kilkakrotnie Hegla, raz Arystotelesa, Kanta, J. J. Rousseau, parę razy powołuje się na zachodnioeuropejskich i amerykańskich badaczy literatury. Pruckow starał się więc oprzeć swe rozważania na bogatym dorobku myśli światowej. Szczególny nacisk kładł jednak na to, że marksistowsko-leninowska filozofia w swej najgłębszej istocie sprzyja jak najbardziej pełnemu rozwojowi sztuki i wzbogaca ją niepomniernie. Wydaje się wszakże, że usiłowania autora zmierzające do pełnego dokumentowania swych twierdzeń doprowadziły do pewnego nadmiaru cyt-

tów. Pewnego rodzaju motywem przewodnim, wypunktowywanym w różnych częściach pracy, jest ważne stwierdzenie, iż radziecka nauka o literaturze przeciwstawia się nauce burżuazyjnej, która bada styl utworów literackich w oderwaniu od ideowych treści literatury i jej historycznego rozwoju, a strukturę utworu uważa za specyficzny środek artystycznego wyrażania indywidualnego doświadczenia pisarza.

*

Spróbujmy w skrócie prześledzić treść twierdzeń teoretyczno-literackich Pruckowa.

W pierwszej części swej pracy autor stara się wyodrębnić formy, za których pomocą pisarz dochodzi do artystycznego opanowania rzeczywistości, oraz te, w których wiedzę swą przekazuje odbiorcy.

Pruckow przestrzega, że nie należy podciągać sztuki pod kategorie gnoseologiczne, gdyż jest ona syntezą niejako obiektywnego świata i subiektywnej jego percepcji przez artystę. Rządzą więc nią również emocje, oceny estetyczne. Konieczną przesłanką sztuki jest jej obrazowość, lecz nie stanowi ona o jej specyfice. W procesie artystycznego poznania specyficzne jest przejście od zmysłowego poznania do abstrakcyjnego wyobrażenia. Obydwa te stopnie tworzą nierozdzielalną całość w utworze literackim. Aby przekazać swą wiedzę o rzeczywistości, pisarz nie odzwierciedla jej niewolniczo, lecz dokonuje artystycznej koncentracji różnorodnych jej elementów, aby przedstawić taką prawdę o życiu, takie jego perspektywy, jakie dla ogółu są zasadniczo niedostrzegalne. Osiąga to przez tzw. indywidualizację i typizację, tzn. kreśli bohaterów i sytuacje indywidualne, posiadające charakterystyczne, im tylko właściwe cechy, ale i typowe dla określonych etapów historycznych, warunków społecznych i narodowych. Typowość może nawet zawierać treści ogólnoludzką, właściwą różnym epokom. Cechy indywidualne służą nieraz dramatyzacji tej typowości, np. postać Obłomowa z powieści Gonczarowa — człowieka wyjątkowo inteligentnego i wykształconego, na tle ogłupiającej, bezdusznej atmosfery środowiska, z którego nie może się wyrwać. Wielcy pisarze posiadają

sobie tylko właściwe, oryginalne zasady koncentracji, jak i sposoby indywidualizacji czy typizacji.

Następnie Pruckow przystępuje do określenia roli światopoglądu pisarza w jego procesie twórczym. Zaprzecza, jakoby on rozstrzygał o wartości utworów literackich. Na dowód przytacza dzieła Gogola, Tołstoja, Zoli, Balzaka, których obiektywna wymowa wyrasta ponad błędne estetyczne, filozoficzne i religijne poglądy autorów. Artystyczne wyobrażenie życia w ich twórczości oparte jest na bogatej wiedzy o nim, o społeczeństwie, człowieku, narodzie, głębokim doświadczeniu społecznym. Ta sprzeczność między ideologią a wymową dzieł, mimo wielkiego talentu pisarzy, prowadziła jednakże do sprzeczności w artystycznej koncepcji życia, kaziła ich artyzm. Z drugiej strony autor wskazuje na niektórych pisarzy radzieckich (Koczetow, Konowałow), których postawa ideologiczna była bezsporna, głęboko marksistowska, a jednak brak talentu, słabość twórczej metody, brak łączności między estetyką a logiką utworu doprowadziła do zupełnie nieudanych utworów literackich. Autor pracy dochodzi więc do wniosku, że estetyczne opanowanie rzeczywistości wymaga nie tylko intelektualnej wiedzy, poglądu na świat opartego na studiach książkowych, ale i głębokich, żmudnych nieraz badań psychologicznych i intelektualnych nad życiem, ciągłych obserwacji społecznych i doświadczenia twórczego. Dla pisarza najistotniejsza jest silna więź z życiem.

Zdarza się nieraz, że pisarza o bogatym doświadczeniu i oryginalnym talencie zawodzi „dalekowzroczność” i intuicja artysty. Zwraca on wówczas uwagę w życiu na to, co jest istotnym motorem jego rozwoju, i daje jednostronne, niepełne przedstawienie rzeczywistości. Pruckow tłumaczy to brakiem głębszego rozumienia współczesnej, rewolucyjnej nauki.

W swych dalszych rozważaniach na temat form artystycznego przedstawienia rzeczywistości autor stwierdza, że wszystkie elementy intelektualne i emocjonalne w utworze są jednoczesne i tworzą artystyczną całość, albowiem artysta odtwarzając życie, przekazuje swą wiedzę o nim, swe przeżycia, myśli i oceny. Emocjonalność jest charakterystyczną cechą obra-

zowego myślenia właściwego pisarzowi. Pruckow daje definicje terminów często przez siebie używanych, a więc patos — to wewnętrzna poetycka idea utworu. Ocena artystyczna zawiera swoistość autorskiego sądu. W estetycznych ocenach w sferze sztuki najpełniej przejawia się istota człowieka, wszystko, co w nim najlepsze i najdoskonalsze. U wielkich realistów są one zawsze aktywne i zlewają się z walką o przeobrażenie społeczne. U klasyków estetyka i etyka są organicznie związane i przenikają się wzajemnie. W utworach realistycznych estetyczne oceny występują jako rezultat akcji, składają się na całą kompozycję utworu i można je badać tylko poprzez konkretną analizę dzieła jako całości, a nie poszczególnych epizodów.

W rozważaniach nad przedmiotem literatury pięknej autor stwierdza, że „artystycznie przedstawiony charakter człowieka jest głównym przedmiotem sztuki, a zatem jest i jedną z form szczególnego odtwarzania życia, oddziaływania na nie” (s. 28). Pruckow udowadnia to nie tylko na przykładzie literatury. W malarstwie — pejzaż, martwa natura odkrywają więc człowieka ze światem rzeczy, jego stosunek do tego świata i charakter samych przedmiotów. Całkowita estetyczna percepcja dzieł sztuki jest możliwa jedynie dzięki temu, że są one przepełnione elementem „człowieczym”; to pozwala im znaleźć oddźwięk u odbiorcy. U człowieka bowiem trwa nieprzerwanie proces poznania i samopoznania, myśli on o świecie poprzez analogię ze sobą. Przyroda — arena działalności człowieka — za pomocą sztuki staje się przedmiotem jego uczuć i myśli. Sztuka potwierdza duchową jedność człowieka z przyrodą. W przenośniach literackich np. pisarz antropomorfizuje przyrodę. Pejzaż może aktywnie uczestniczyć w artystycznym przedstawieniu autorskiego poglądu na świat; służy wyrażeniu estetycznych i moralnych ocen, filozofii życia.

Nie można wymagać od artysty wykrycia prawidłowości społeczno-ekonomicznych; pisarz może je bezpośrednio charakteryzować, lecz aby pozostać artystą, musi ukazywać je poprzez charaktery ludzkie, ich losy, postęпки i przeżycia. Pisarze często za pomocą swego prawdziwego, artystycznego przedstawienia spo-

łeczno-ekonomicznych stosunków przygotowali drogę dla autorytatywnego, naukowego ich poznania (Balzak, L. Tolstoj). Artysta przenikając ekonomiczne i społeczne stosunki w indywidualnych losach, odkrywa w nich to, co jest niedostępne ekonomistom, historykom, socjologom, co jest nowym odkryciem, wzbogacającym poznanie świata.

„Obiektywny świat [człowiek i środowisko] w sztuce zlewa się ze światem autorskich doznań, emocji, ideałów, ocen” — w tej definicji głównego przedmiotu sztuki widzi Pruckow miejsce dla realistów i romantyków, a nawet wielkich naturalistów i impresjonistów.

Autor zwraca uwagę, że na przestrzeni rozwoju literatury ciągłej ewolucji ulegały takie pojęcia, jak: co jest motorem ludzkich czynów, co rządzi charakterem człowieka, co jest obiektywną koniecznością, prawidłowością w postępkach i w procesach życiowych. Początkowo decydującą rolę przypisywano przypadkowi (Lermontow, Puszkina); różne było rozumienie okoliczności życiowych, procesów życia, źródeł jego rozwoju. Kiedyś zajmowały pisarzy głównie obyczaje, byt, świat rzeczy; przedstawiali oni stosunki między osobowościami, przemieszczanie w czasie i przestrzeni. Stopniowo zainteresowania te obejmowały życie narodu, walkę o byt, interesy materialne, poszukiwania i badania filozoficzno-religijne, ideowe, polityczne.

Pruckow twierdzi, że odpowiedź na pytanie, jaka jest koncepcja życia pisarza, jak przedstawia on historię charakterów i świat zewnętrzny, co uważa za główne w jednolitym przedmiocie artystycznego poznania — powie o oryginalności twórczej metody i sposobach artystycznego przedstawienia życia.

Autor rozpatruje powyższe problemy na przykładzie prozy pisarzy-demokratów lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Stwierdza, że przedstawienie faktów ekonomicznych, stosunków posiadania służyło za podstawę do charakterystyki ludzi, ich związków i losów. Nowy pogląd na świat tych pisarzy oparty na przekonaniu, że ówczesna rzeczywistość jest wroga rozwojowi ludzkiej osobowości, która kształtuje się pod wpływem powszednich okoliczności życia — staje się źródłem artystycznego nowatorstwa. W centrum utwo-

ru są teraz codzienne, zwykłe zdarzenia z życia ludu pracującego ukazane tak, że wiodą do daleko prowadzących uogólnień. Opis ustępuje pierwszeństwa dialogowi, któremu towarzyszą autorskie sądy i wywody. Pruckow podkreśla ciągłość tradycji literackiej, która przekazuje realizmowi socjalistycznemu dorobek pisarzy demokratów, a ich metody w pełni rozwija.

W drugiej części swej pracy autor snuje rozważania na temat artystycznej struktury dzieł prozy. Dochodzi do wniosku, że „wszystkie strony życia, choćby nawet dziwaczne, chaotyczne, przypadkowe i sprzeczne, w dziele literackim znajdują określone więzi pozwalające pojąć istotę życia, to ogólne, co prześwieca przez grę jego przeróżnych elementów i jednoczy je” (s. 90). Utwór literacki przedstawia określoną całość i jednolitość życia.

Istnieją dwa poglądy na strukturę dzieła literackiego: 1. jest tylko formą, zewnętrzną powłoką treści; 2. utwór literacki jest rezultatem jednolitego procesu twórczego, a jego struktura ma obiektywną treść i nie może być rozpatrywana w oderwaniu od treści utworu.

Pruckow zdecydowanie opowiada się za drugim poglądem. Zwraca uwagę, że przy badaniu utworu literackiego nie należy wychwytywać oddzielnych epizodów, a przeprowadzać wszechstronną analizę dzieła jako całości zawierającej swą wewnętrzną logikę. „Jakie charaktery — taka poetyka, jaką posługuje się pisarz dla odtworzenia tego charakteru” (s. 93). Prawidłowość tej formuły autor potwierdza wnikliwym i drobiazgowym badaniem elementów składających się na konstrukcję postaci Oblomowa. Autor wskazuje na paralelizm postaci Oblomowa i Sztolca. Pisarz kreśląc sylwetkę Oblomowa posługuje się takimi środkami, jak ironia, humor, gdy mowa o wpływie obłomowszczyzny na człowieka, smutek, serdeczny ból, gdy przedstawia zgon wartościowej w gruncie rzeczy jednostki. Część powieści dotycząca Oblomowa przenika artyzm. Część poświęcona Sztolcowi pozbawiona jest tej pełni i często przechodzi w publicystyczną deklarację. Odczuwa się tu postawienie na pierwszy plan tendencji ideowych autora i jego nadziei związanych z postacią

bohatera. Sam Gonczarow jednak w swych pismach krytycznych ocenia Sztolca ujemnie, jako postać nieudaną. Pruckow tłumaczy to ówczesną niedojrzałością ideologiczną pisarza, wahaniem jego przekonań politycznych między liberalizmem a demokratyzmem. Jednakże bardziej przekonuje inny aspekt tej sprawy wskazany również przez autora. Mianowicie w pewnym miejscu mówi o tym, że charakter człowieka w realistycznej literaturze ma swą wewnętrzną logikę rozwoju, która może łamać zamysły pisarza. Rozpatrując charakter Sztolca Pruckow wnioskuje, że właściwie w nim także tkwi potencjalnie zarazek obłomowszczyzny. Sztolc nie zerwał z nią do końca i do głębi. Stąd niepowodzenie Gonczarowa w uczynieniu z niego postępowego nowoczesnego bohatera.

Pruckow zwraca uwagę, że również portret zewnętrzny bohatera wchodzi w skład kompozycji i akcji; podobnie opisy środowiska służą charakterystyce bohatera. Kompozycja i jej jądro, akcja, są środkami typizacji ludzkich charakterów i okoliczności. Kompozycyjne mistrzostwo to umieć odkryć perspektywę życia i narysować je, skupić różnorodność życia w centrum, wyciągnąć wnioski. Styl artystyczny wyraża się w całokształcie sposobów i środków przedstawienia charakterów ludzkich.

Badanie struktury utworu odsłania drogę do ustalenia jego oryginalności. Autor daje tu takie porównanie: A. Tolstoj w swych utworach przedstawia obraz moralnego samoczyszczenia bohatera pod wpływem obiektywnych faktów. Gorki kreśli historię formułowania się rewolucyjnej świadomości. Fiedin rysuje obraz kształtowania się nowego narodowego charakteru człowieka radzieckiego. Oś zainteresowań pisarzy jest tu uzależniona od warunków historycznego rozwoju. Oryginalna jest też koncepcja życia poszczególnych pisarzy: Fiedin przyrównuje je do lawiny górskiej, Szolochow — do rzeki. Autor omawianej pracy podsumowuje to w następujący sposób: u podstaw artystycznego widzenia świata leży naukowy pogląd na świat, ale zawiera w sobie za każdym razem konkretną, sobie właściwą treść, a sposób wyrażania tłumaczy na język sztuki.

Pruckow stwierdza, że „maniery” pisarza nie należy odrywać od jego ideowo-artystycznej koncepcji życia. Maniera sama, bez oryginalności w pojmowaniu życia, prowadzi do zmanierowania. Oryginalność talentu należy rozpatrywać konkretnie, albowiem w niej kryje się nie tylko prawdziwa siła artysty, ale jego ewentualna słabość, wyrażająca ograniczoność poglądów na życie, niejasność lub błędność idei.

Na ostatnich kartach swej pracy autor rozpatruje swoistość twórczej metody pisarza i wnioskuje, że w strukturze utworu artystycznego znajdują odbicie nie tylko ważniejsze, ogólne prawidłowości rozwoju twórczości danego pisarza, ale i rozwoju literatury w całości. Jako przykład przytacza ewolucję opowiadań Czechowa *Jesień* (1883), *Na wielkiej drodze* (1885) i *Złodzieje* (1890). Ewolucja ta jest wyrazem wciąż postępującej dojrzałości ideowej i twórczej artysty. Pruckow zestawia i porównuje odrębność swoistej metody twórczej Uspeńskiego, Garszina, Czechowa i Gorkiego. Wszyscy oni byli realistami, a ich stosunek do rzeczywistości był krytyczny. Jednakże zależnie od okresów historycznych, w których tworzyli, zmieniała się ich koncepcja życia, sposoby przedstawiania rzeczywistości i oceny estetyczne.

W zakończeniu Pruckow podkreśla, że książka jego zaznacza jedynie kluczowe problemy teorii literatury, które wymagają pogłębionej, systematycznej pracy. Zwraca uwagę na brak dzieł traktujących konkretnie na poszczególnych przykładach literackich o tym, jak przebiega proces wpływu życia na wybór takiej czy innej metody twórczej, jak pogląd na świat staje się podstawą nowatorstwa pisarzy. Stwierdza, że w badaniach tych marksistowska nauka o literaturze posługuje się metodą konkretno-historycznej analizy obiektywnych prawidłowości przejawiających się w utworach literackich.

Jak widać z przeprowadzonego przeglądu treści książki Pruckowa, porusza ona wiele istotnych zagadnień literackich, ciekawych przede wszystkim ze względu na znaczenie i rolę, jaką im przypisuje nowoczesny estetyk-marksista. Autor ujmując rozważania o sztuce z całym dla niej pietyzmem, jest zdecydowanym

przeciwnikiem wszelkiej wulgaryzacji i gołosłowności. Ideał sztuki wynosi bardzo wysoko i stawia ją niemal na pierwszym miejscu w rozwoju myśli i wytworów człowieka.

Rytm omawianej pracy jest bardzo żywy, a dokładne usystematyzowanie treści na części, rozdziały i podrozdziały zmusza czytelnika do częstego powracania do raz przestudowanych kart dla upewnienia się, że właściwie rozumie bieżące rozważania autora. Z uwagi na swe zalety w stawianiu, dokumentowaniu i rozwiązywaniu zagadnień książka Pruckowa zasługuje na wysoką ocenę.

Aleksandra Kosanowska, Wrocław

Sophie Trenkner, *THE GREEK NOVEL-
LA IN THE CLASSICAL PERIOD*, Cambridge University Press, 1958, s. XIV+190.

Praca S. Trenkner powstała w kręgu naukowym Gustawa Przychockiego w Warszawie. Już w chwili ukazania się ma ona długą i ciekawą historię. Pierwsza jej wersja łacińska spłonęła w czasie wojny. Po wojnie autorka opracowała ją od nowa w języku francuskim. Drukiem ukazała się w języku angielskim rozszerzona i uzupełniona trzecia wersja.

Książka ma następujące cele: 1. rekonstrukcję ustnej noweli okresu attyckiego ze śladów, jakie pozostawiła w literaturze pisanej; 2. krytykę teorii wywodzącej frywolną nowelę miłoszną okresu hellenistycznego wprost z jońskiej noweli historycznej.

Nowela (*novella*) stanowi odrębny gatunek (*type*) w literaturze antycznej. Wobec braku odpowiednich opracowań teoretycznych autorka stara się podać jej definicję i oddzielić ją od pokrewnych gatunków narracyjnych. Zgodnie z jej definicją nowela jest to krótkie, fikcyjne opowiadanie mające na celu zabawienie czytelnika i opisanie wypadków interesujących dzięki nagłym zmianom w losach bohaterów lub poprzez charakterystyczne dla tych bohaterów postępowanie. Nowela zajmuje się rzeczywistymi ludźmi w rzeczywistych, realnych warunkach. Wśród cech dla noweli istotnych nie podaje autorka, że jest ona gatunkiem prozaicznym, a nadto (s. 84) bez

żadnego cudzysłowu mówi o noweli Babriosa i przytacza jej początek — w choliambach. To niezaliczenie noweli do gatunków prozaicznych może budzić pewne wątpliwości. Kryterium podziału między nowelą a bajką zwierzęcą, mitem, legendą i baśnią jest cechą wyróżniającą danego gatunku. Bajka np. ma cel moralizatorski. Mit i legenda podają do wiadomości prawdy religijne lub historyczne. Nowela różni się od anegdoty i romansu zarówno rozmiarem, jak i charakterem ukształtowania treści przedstawionych. Anegdota jest zwięźlejsza od noweli, a romans antyczny to „nowela” o bardzo licznych przygodach lub łańcuch nowel powiązanych ze sobą tylko osobą bohaterów. Kryteria podziału stosowane przez S. Trenkner są zbyt schematyczne i niejednolite i mogą mieć tylko robocze znaczenie.

Nowela grecka powstała w wyniku rozwoju ustnych rodzajów narracyjnych, żyła pod powierzchnią wielkiej literatury i rzadko występowała jako zjawisko literackie. Z całego jej rozwoju zachowało się tylko pierwsze i ostatnie stadium: jońska nowela historyczna i nowela hellenistyczno-rzymska.

Przystępując do rekonstrukcji noweli attyckiej autorka analizuje gatunki narracyjne leżące u podstaw dwóch jej odrębnych typów. Nowela romantyczna powstała ze zracjonalizowanej legendy. Ojczyzną jej jest bogata w tradycje historyczne Jonia. Decydujący wpływ na zracjonalizowanie legendy i jej przemianę w nowelę aitiologiczną wywarło burzliwe, obfite w wydarzenia siódme stulecie. Prymitywna nowela realistyczna wykazuje natomiast związek z różnymi rodzajami twórczości ludowej o charakterze rozrywkowym. Opowiadanie ludowe, mim i nowela Petroniusza i Apulejusza mają wiele wspólnych cech, jak to samo środowisko, ludowe, przesadne karykaturowanie słabości ludzkich i beznienność bohaterów. Ludowa anegdota realistyczna najbujniej rozwinęła się w koloniach doryckich na Zachodzie.

W epoce klasycznej i nowela historyczna, i anegdota realistyczna spotykają się w Attyce, gdzie różnorodne elementy kultury greckiej stapiały się w jedną całość. Trenkner udowadnia na podstawie dokumentów literackich, że ustne opowiadanie odgrywało wybitną rolę