

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Mimo wielu różnic występujących w gatunkach przedstawionych w niżej podanym zestawie haseł wybranych ze starożytności klasycznej, średniowiecza i czasów nowożytnych — uważny czytelnik dostrzeże pewne nieoczekiwane cechy wspólne tych gatunków. Jedną z nich jest ich treściowa i formalna „nieostrość” i niedookreślenie. Robią one czasem wrażenie nazw, które oznaczają bardzo różnolity materiał. Niekiedy odpowiada to ich ludowemu, a w każdym razie pozaliterackiemu pochodzeniu. Być może ich słaba „indywidualność” gatunkowa wynika w dużej mierze z niezdolności ustalenia bogatej ilościowo konwencji gatunkowej, w której można by łatwo dostrzec różne jej odmiany. Pod tym względem różnią się one bardzo od powieści, która mimo podobnej nieostrości treściowej i formalnej wymogła dla siebie uznanie za wielopostaciowy gatunek literacki samą siłą imponującej liczby utworów.

Trzecią cechą wspólną jest rozrywkowy charakter tej twórczości, nierzadko posiadającej rysy humorystyczne lub satyryczne. W związku z niniejszym zestawem zwracamy uwagę czytelnika na rozprawę Zofii Szmydtowej *Spoken and Literary Tale* (Gawęda) w (19) zeszytzie „Zagadnień”.

Redakcja

GAB: starofrancuski *gab*, stanowiący element ożywcy oraz źródło humoru i wesołości w średniowiecznej literaturze, nie był właściwie jakimś określonym rodzajem literackim i nie wytworzył specjalnej formy, lub też zatracił ją przed dojściem do historycznego okresu literatury. Sam wyraz, pochodzenia staronordyckiego (*gabb* — „drwiny, kpiny, szyderstwo” > ang. *gab* „żart”, również „gadulstwo”, to *gabble* „gadać”), był bardzo żywotny w średniowieczu na obszarze Francji: st.fr. *gab* (> włoskie *gabbo*), *gap*, *gabance*, *gaberie*, *gabement* „żart”, „dowcip”, „kpiny, drwi-

ny, szyderstwo”, „przebiegłość, chytryść”, „podstęp, fortel”, „oszustwo”; *agab* „żart, dowcip”; *gabie* „drwiny, szyderstwo”; *gabet* „żartowniś”; *gabëor* „kpiarz, szyderca”, „żartowniś”; *gaber*, *se gaber* „stroić żarty”, „kpić”, „błaznować”; *gabeler* „szydzić, drwić”; st.prow. *gap* (> st.hiszp. *gabe*) „żart, dowcip”, „kpiny, szyderstwo”, „pochwała, pochlebstwo”, „samochwalstwo”, „fanfaronada”, „gadulstwo”; *gabar* (> wł. *gabbare*, st.hiszp. i port. *gabar*) „żartować”, „kpić, drwić, szydzić”, „chełpić się, puszyć się, udawać zucha”, „robić szum”; *se gabar* „drwić, kpić, szydzić, wyśmiewać się

(z kogoś)", „chwalić się"; *gabar* „szyderstwo, kpiny"; *gabaria* „szyderstwo, kpiny", „samochwalstwo", „przechwałki", „huk, zgiełk"; *gabei* „szyderstwo, kpiny", „samochwalstwo", „groźba"; *gabejar* „kpić, szydzić"; *gabier* „samochwał, fanfaron".

Na treść średniowiecznych *gabów* składają się żarty i dowcipy, krotoczwile i rubaszne facecje, przechwałki, samochwalstwo, fanfaronada, kpiny i szyderstwa dworackie i inne błazeństwa, wnoszące do opowiadań i utworów literackich atmosferę żywego humoru, beztroskiej wesołości, uszczypliwych kpin i zjadliwego komizmu. Tego rodzaju nastroje przejawiają się od samego początku w prowansalskiej poezji trubadurów. Pierwsze przykłady *gabów* samochwalczych spotykamy już w pieśniach pierwszego trubadura Wilhelma IX z Poitiers, który roztacza przed nami swoje talenty, opowiada o rycerskich czynach i miłosnych przygodach. W *Farai un vers...* chwali się pierwszy z trubadurów: „Pieśń ułożę zupełnie o niczym: nie będzie w niej mowy ni o mnie, ni o innych ludziach, ni o miłości, ni o szlachetności, ni o innej rzeczy, i śpiąc na koniu, już ją ułożyłem..." Podobnie w *Ben vuelh...*: „Znam dobrze mądrość i szaleństwo; znam hańbę i honor; znam odwagę i bojaźń; gdy podsuwacie mi grę miłosną, to też nie jestem tak głupi, bym ze wszystkich partii nie umiał wybrać najlepszej..." Znów Peire Vidal tak się chełpi w *Drogoman senher*: „Panie Drogomane, gdybyś mi dał rumaka, || Na mych wrogów spadłbym ogniem pioruna || ...Mam Rolanda moc i Oliviera, || A zaś dworność pana z Mondidiera. || Za te cnoty biorę chlubę chlub. || ...Też w miłosnym jestem wprawny rzeźmiósle. || Mam kochanka zalety i wdzięk..." A Bernart de Ventadorn śpiewa sobie: „Taki jestem rad, że cały || świat mi staje w krasie... || Mogę chodzić bez odzienia || Nocą po ogrodzie. || Tak mię miłość rozplomienia || I ogrzewa w chłodzie..." (przekład E. Porębo-wicza).

W starofrancuskiej literaturze, gdzie *gaby* bywają zazwyczaj rubaszniejsze, motyw kolejnego ich opowiadania w towarzystwie został świetnie utrwalony w najstarszej *chanson de geste*, powstałej w drugiej połowie XI w., w *Le Pèlerinage de Charlemagne*. Powracając z rzekomej pielgrzymki do Jerozolimy, Karol Wielki bawi wraz z 12 parami w gościnie u króla Hugona w Konstantynopolu. Po sutej wieczerzy Frankowie, zamknięci w „gościnnym pokoju", popijają wino i zabawiają się opowiadaniem *gab*, wychwalając chełpliwie swe siły i zręczność. Pocziwy Cesarz powiada, że jednym cięciem rozetnie na dwoje człowieka w podwójnym pancerzu razem z koniem, wbijając przy tym miecz w ziemię na głębokość lancy. A potem zwraca się do Rolanda: „*gabez, bel nies Rollanz!*" Roland chwali się, że głosem i impetem rogu rozwalí mury, opali Hugonowi brodę i futro. Wyzwany przez Rolanda „sire Oliviers" każe Hugonowi ułożyć swą jasnowłosą córę bez odzienia w łóżku na spoczynek, a on... Arcybiskup Turpin chwali się, że przeskoczy dwa konie w biegu, siądzie na trzeciego i, tak siedząc, będzie kuglował czterema jabłkami... Król, podsłuchawszy rozmowy swych gości przez specjalnie podstawionego szpiega (*esculte*), wpada w szal i jedynie wstawienie się królowny ratuje Oliviera od ucięcia głowy.

Starofrancuskie *gaby*, będące najczęściej tworamí bujnej fantazji, wpływały bezpośrednio ze starodawnych zwyczajów biesiadowania, kiedy to po zabawach, sutyh ucztach i pijatce chełpiono się z czynów mniej lub więcej zmyślonych, „nagabywano się" nawzajem, lub też opowiadano sobie po kolei różne gadki i różne naiwne legendy. Na obszarze Galii zwyczaj ten, nacechowany samochwalstwem i fanfaronadą, został prawdopodobnie rozpowszechniony wraz z nazwą i spopularyzowany przez żywioły germańskie. W ostateczności sam rodzaj zanikł we Francji, podobnie jak wiele innych, lecz zachował się we włoskich *vanti*. Można przypuszczać, że był on

tam bogato reprezentowany, gdyż nie krępowały go żadne ramy ani formuły, mógł więc rozwijać się swobodnie w granicach wyobraźni, chepliwości i fanfaronady.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1925; A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Paris 1934; G. Paris, *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, Paris 1912; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; C. Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; E. Porębowicz, *Antologia prowsalska*, Warszawa 1889; E. Porębowicz, *Literatura staroprowańska* (*Wielka literatura powszechna*, II), Warszawa; E. Porębowicz, *Literatura francuska* (*Wielka literatura powszechna*, II), Warszawa.

Stanisław Łukasik

LONG STORY: ang. „długie opowiadanie, długa powieść”; zob. **SHORT NOVEL**.

LONGISH TALE albo **LONGISH STORY:** ang. „dość długa opowieść”; zob. **SHORT NOVEL**.

LONG SHORT STORY: ang. dosłownie: „długie krótkie opowiadanie”, „długa nowela” lub „długie opowiadanie”, „długa powieść”; zob. **SHORT NOVEL**.

NOWELA ANTyczna: nie miała jednej, ściśle określonej nazwy ani w literaturze greckiej, ani w łacińskiej. Nowelę, mit, bajkę, baśń, anegdotę, powiastkę, przypowieść, a nawet i romans określano wspólnie terminami: gr. λόγος (opowieść historyczna, legenda, nowela historyczna, bajka), αἶνος (przypowieść, opowieść z morałem), μῦθος (opowieść, w której nie odróżnia się prawdy od zmyślenia, baśń), ἀπόλογος (bajka, długa i rozwlekła opowieść), διήγημα, διήγησις

(opowiadanie, opis), πλάσμα (opowieść czysto fikcyjna), δράμα (opowiadanie, romans); łac. *fabula* (opowiadanie, bajka, treść), *fabella* (opowiastka, bajka), *historia* (opowieść, baśń, legenda), *mythistoria* (mit, legenda), *argumentum* (przypowieść). Ponieważ te starożytne terminy nie czyniły rozróżnienia pomiędzy poszczególnymi gatunkami literackimi i używano ich dość dowolnie, przy końcu XIX w. umownie odniesiono powstały w średniowieczu we Włoszech termin *novella* (nowela), fr. *nouvelle*, ang. *novella*, *short story*, ros. *новелла*, niem. *Novelle* do literatur antycznych dla określenia analogicznego zjawiska literackiego.

W literaturze antycznej terminem *nowela* zwykło się określać krótki, jedno wątkowy utwór epicki, którego celem było rozerwać czytelnika i wzbudzić jego zainteresowanie poprzez opis nagłych przemian w losach bohaterów, niezwykłych przygód, lub po prostu charakterystycznego dla kogoś sposobu bycia. *Nowela antyczna* zasadniczo pisana jest prozą, niemniej spotyka się także ujęcia nowelistyczne w formie wierszowanej. Bohaterami *noweli antycznej* są ludzie w normalnym ludzkim środowisku. Opiswane wydarzenia mieszczą się na ogół w normalnym ludzkim doświadczeniu. *Noweli antycznej* nie są obce pierwiastki cudowne lub fantastyczne, lecz nigdy nie stanowią jej istoty. Otacza ona zainteresowaniem przede wszystkim człowieka. Nawet jeśli bohaterami *noweli antycznej* są bogowie lub bohaterowie mityczni czy historyczni, traktowani są jak zwyczajni ludzie, a także ich losy są czysto ludzkie. Skoncentrowanie uwagi na człowieku i jego losach oraz czysto rozrywkowy cel, bez tendencji moralistycznych, stanowią główne kryteria odróżnienia *noweli antycznej* od innych gatunków narracyjnych, z którymi łączono ją w starożytności. Wymienione cechy pozwalają mówić o *noweli antycznej* jako odrębnym rodzaju literackim antyku, chociaż bardziej precyzyjne kryteria wydzielania jej spośród wymienio-

ných zjawisk wymagają jeszcze opracowania.

Istnieją dwa odrębne typy *noweli antycznej*: *nowela „romantyczna”* i *realistyczno-komiczna*. Rozwijały się one równolegle obok siebie, nawet wymieniały motywy, ale nigdy się nie mieszały. Typy te mają odrębne pochodzenie, odrębne linie rozwojowe, galerie charakterystycznych bohaterów i zasoby stereotypowych motywów literackich. Różne też starają się wywierać wrażenie artystyczne. Przy omawianiu historii *noweli antycznej* należy zawsze o tym rozróżnieniu pamiętać.

Nowela antyczna istniała w kulturze greckiej od najdawniejszych czasów. Zasadniczo należy do twórczości ustnej, „prowadzi bujne życie pod powierzchnią wielkiej literatury” (Lesky), do której często jednak przenikają pewne jej elementy. Dlatego częściej spotykamy się z „wątkami i tematami nowelistycznymi” (chodzi tu o tematy szczególnie „ulubione” przez *nowelę*) w obrębie różnych gatunków literackich niż z *nowelą* w jej czystej, autonomicznej postaci.

Pierwsze nowelistycznie potraktowane opowiadania spotykamy już w *Iliadzie* i *Odysei* (II. Gniew Meleagra IX 527—599, Oszukanie Zeusa przez Herę XIX 90—133). W *Odysei* obok szeregu opowieści o charakterze baśniowym (Kirke, Kiklop, Syreny, Skylla i Charybda, Zejście do podziemia) znajdują się dwie opowieści wybitnie „nowelistyczne” (*Ares i Afrodyta złapani w sieć przez zdradzonego męża Hefajstosa* VIII 266—369, *Opowieść Odyseusza o płaszczu* XIV 468—502). Pierwsza z nich została nazwana najstarszą *nowelą grecką* (W. Aly). Uznano też, że duchem jest bliska nowelom Boccaccia. W *noweli* tej tylko imiona są boskie, przygoda jest najzupełniej ludzka.

Po skromnych początkach w eposie daje się zaobserwować bujny rozwój *noweli antycznej* w twórczości logografów jońskich. Występuje tu *nowela historyczna*, powstała ze zrationalizowania lokalnych legend i podań historycznych.

W *noweli* tej motywację cudowną oraz ingerencję sił wyższych zastępuje prawdopodobieństwo życiowe i psychologiczne. Bohaterami jej są postaci historyczne. Za przykład racjonalizacji może służyć opowieść o *Gygesie i Kandualesie*. W wersji baśniowej zachowanej u Platona (*Państwo* II 3. 359 D) Gyges zdobywa władzę dzięki cudownemu pierścieniowi, który czyni go niewidzialnym. W wersji nowelistycznej Herodota (I 8—12) Gyges do władzy dochodzi przez spisek z żoną Kandaulesa. Kandaules bowiem dumny z urody żony kazał swemu zaufanemu słudze zakraść się do jej sypialni i zobaczyć ją nagą. Kiedy kobieta to odkryła, kazała Gygesowi albo zabić Kandaulesa i poślubić ją, albo samemu zginąć. Gyges wybrał pierwszą możliwość i w ten sposób został władcą Lidii.

Jonowie odznacali się silną skłonnością do racjonalizowania. Pozostawało to w związku z licznymi kontaktami z ościennymi ludami oraz bujnym rozwojem życia gospodarczego i kulturalnego w Jonii VII i VI w. p.n.e. Szukano pewnych analogii pomiędzy tym okresem w Jonii a XIV w. w Italii, kiedy rozwinięta się *nowela włoska* (Erdmannsdörffer). Dzieła logografów jońskich zachowały się tylko w skromnych fragmentach (*Charon, spór graniczny; Ksanthos, żarliok, ukarany piękniś*). Za najwybitniejszego przedstawiciela *nowelistyki jońskiej* należy uznać Herodota z Halikarnasu (V w. p.n.e.), którego *Dzieje* zawierają wiele ekskursów typu nowelistycznego (λόγος), niekiedy luźno związanych z głównym nurtem treściowym dzieła. *Nowele* te stanowią pomost pomiędzy tradycyjnym opowiadaniem historycznym a *nowelą psychologiczną* o treści zupełnie fikcyjnej (πλάσμα). Obok daleko posuniętej racjonalizacji spotyka się tu relikty ingerencji sił wyższych potraktowanych jako interpretacja moralna; bogowie karzą pysznych, zazdrośni są o szczęście ludzkie. Uwagę zwraca duża liczba motywów pochodzenia orientального. Najstańniejże nowele Herodota to wspomniana już o *Gygesie*

i *Kandaulesie*, cykl o *Krezusie*, bogatym i potężnym królu Lidii, oraz upadku jego potęgi (I 28—91 z małymi wyjątkami), egipska opowieść o *arcyziłodzieju* połączona ze śmiałym motywem erotycznym (II 121), cykl o *Kambyzesie*, królu perskim (III 14—15, 31—32, 33—35, 38), o *Polikratesie*, tyranie wyspy Samos (III 39—43, 120, 122—125), z nich najsławniejsza o jego szczęściu, z której Schiller zaczerpnął temat do ballady *Der Ring des Polykrates*.

Historiografia jońska dała początek noweli „romantycznej”. Do tego samego typu należy również nowela w eposie, która wykazuje pewne podobieństwa z nowelą historyczną. Zasadnicze elementy noweli romantycznej to wysoko urodzeni bohaterowie, noszący imiona mityczne, lub wręcz boskie, poszukiwanie głębszych prawd leżących u podstaw ludzkiego postępowania, wiele motywów miłosnych, przygodowych i zabarwionych cudownie.

Powstanie noweli realistyczno-komicznej wiąże się z powiastką ludową (*βιολογία*), która rozwinęła się przede wszystkim w zachodnich koloniach greckich, na Sycylii i w Italii. W zbiorach Ezopa, Babriosa i Fedrusa, obok najróżnorodniejszego rodzaju bajek, dowcipów, powiedzonek, podań, spotykamy powiastki, które mogły następnie zostać opracowane w postaci noweli. Liczne tematy, istniejące i jako powiastka, i jako nowela jednocześnie, wykazują, że taka transpozycja jest możliwa (np. temat wiarołomnej żony, której zdradę odkrywają oddane swemu właścicielowi zwierzęta: Apulejusz, *Met.* IX 14—27 nowela, Elian, *Varia historia* VII 25, VIII 20, XI 15, anegdoty). Trzy cechy wspólne łączą tę powiastkę z nowelą realistyczną i mitem: akcja rozgrywa się wśród niższych warstw społecznych, bohaterowie z reguły są bezimienni i stanowią pewne typy (wiarołomna żona, samochwał, tchórz, głupiec), silna tendencja do karykaturowania i ośmieszania słabości ludzkich.

W epoce klasycznej nowela istnieje niemal wyłącznie w twórczości ustnej. W tej postaci rozwija się bujnie zwłaszcza

czy w Attyce, gdzie istniał nawet zawód opowiadacza wesołych i interesujących opowieści, tzw. *γελοτοποιός* — wesołek. Zaświadczają to różne źródła literackie, zwłaszcza Ksenofont i Arystofanes. Wiele motywów typu nowelistycznego dostaje się do literatury pisanej, głównie do tragedii Eurypidesa (romantyczne), komedii starej (realistyczno-komiczne), komedii nowej (oba rodzaje). Elementy nowelistyczne wykorzystywano także do ćwiczeń retorycznych, *προγυμνάσματα*, oraz w praktyce retorycznej przy kreśleniu charakterystyk, tzw. portretów postaci, *ἡθοποιία* (Lizjasz). Sporadycznie nowela występuje we właściwej sobie formie w romantycznej historiografii IV w. u Ktezjasza, Charesa z Mityleny i Ksenofonta, którego nowela o Pantei, wzorze wiernej i kochającej żony, wysuwa się na czoło. Nowelistyka ta kontynuuje jońskie tradycje Herodota, lecz odchodzi dalej niż ona od postaci historycznej w kierunku fikcji, zatracając zupełnie momenty ajtiologiczne i chętniej wprowadzając tematykę miłosną.

W okresie aleksandryjskim nowela obficie występuje w poezji elegijnej. Poeci, chętnie sięgając do lokalnych podań i legend, często opracowują romantyczne motywy nowelistyczne, najczęściej zaś erotyczne. Wymienić tu można opowieść o *Akontiosie i Kydippie* zaczerpniętą przez Kallimacha z kroniki wyspy Keos. Opracowali ją później Owidiusz (*Heroidy* 20 i 21) i Aristainetos w V w. n.e. (*Listy erotyczne* I 10).

Pod koniec epoki hellenistycznej nowela występuje pierwszy raz jako samodzielny utwór literacki. Powstaje wtedy pierwszy uchwytyny zbiór nowel: *Opowieści milezyjskie* (*Μιλησιακά* lub *Μιλησιακοὶ λόγοι*), przypisywany Arystydesowi z Miletu (prawdopodobnie), z końca II w. p.n.e. O charakterze tych nowel oraz o kompozycji całego zbioru wiemy bardzo niewiele, ponieważ z oryginału zachował się tylko tytuł i jeden wyraz, a z łacińskiego przekładu Siseny (I w. p.n.e.) 10 drobnych fragmentów. Stąd wszelkie wiadomości o zbiorze opierają się na szczupłych świadectwach

starożytnych autorów i mają tylko znaczenie hipotetyczne. Najstarsze jest świadectwo Owidiusza (*Tristia* II 143):

*Iunxit Aristides Milesia crimina
secum]*

Arystydes połączył ze sobą milezyjskie występki]

co może znaczyć, że albo Arystydes połączył *nowele* z własną osobą i opowiadał je jako swoje przygody, albo że połączył *nowele* w zbiór. Jakie były ramy tego zbioru, nie sposób określić. *Milesia crimina* oznacza opowieści występne o charakterze obscenicznym. Przez długi czas w literaturze łacińskiej termin *fabula Milesia* oznacza tego rodzaju opowieść. W późniejszym okresie pod nazwą tą rozumie się czysto fikcyjną fabułę (Tertulian). Na podstawie świadectw Owidiusza, Ps.-Plutarcha i Lukiana uważano, że zbiór Arystydesa zawierał wyłącznie *nowele realistyczno-komiczne*. Ponieważ jednak opowieść o Amorze i Psyche, baśń raczej niż *nowelę*, o charakterze wybitnie romantycznym, Apulejusz nazywa również *Milesia*, nie można wykluczyć, że *Opowieści milezyjskie* zawierały *nowele* obu rodzajów, z przewagą *nowel realistyczno-komicznych*. Owe *nowele* cieszyły się dużym powodzeniem u czytelników rzymskich. Przez długi jednak czas nie spotykamy ich zupełnie w literaturze oficjalnej. Literatura rzymska natomiast w tym i następnych okresach chętnie przejmując motywy romantyczne z literatury hellenistycznej. Spotykamy je w twórczości Owidiusza, który dobrze znał przecież i *nowele milezyjskie*, lecz ich nie adaptował. Mówiliśmy już o Akontiosie i Kydippie w *Heroidach*. Owidiuszowe *Metamorfozy* zawierają obok innych *nowelę* o Pyramie i Tyzbie (*Met.* IV 55—166). Także pisma retoryczne (Seneka Starszy, Ps.-Kwintylian) i historyczne (Valerius Maximus) tradycyjnie zawierają wiele motywów nowelistycznych.

Dopiero w I w. n.e. pojawia się romans awanturniczy Petroniusza — *Satyrykon*, zachowany w dużych fragmen-

tach, zawierający *nowele realistyczno-komiczne* (m. in. o żołnierzu wilkokułak, strzygach i najslawniejszą o matronie efeskiej). W II w. n.e. Afrykańczyk Apulejusz z Madaury pisze romans oparty na wzorach greckich, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, o przygodach człowieka zamienionego przez czarodziejskie praktyki w osła, zawierający kilkanaście *nowel* (m. in. *Serce z gąbki, czyli o rozpustnej czarownicy Meroe* I 16—19; *Przygody ze strzygami przy pilnowaniu zwłok* II 21—30; *Opowiadania zbojeckie* IV 4—21; *Macocha i pasierb* X 2—12; *Niewierne żony* IX 15—31; wreszcie *Amor i Psyche* IV 28 — IV 24). We wstępie do swego dzieła Apulejusz powołuje się na Arystydesa jako swój wzór: *ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram* (ja ci opowiem [poskładam] na modłę milezyjską różne opowieści). Na tej podstawie przyjęło się uważać jego romans za odbicie kompozycji *Opowieści milezyjskich* Arystydesa. Jednakże i *Satyrykon* Petroniusza, i *Metamorfozy* Apulejusza są samodzielnymi romansami, w które wtopiono *nowele*. Nie można więc traktować ich jako ram tylko dla *nowel*, bo, przeciwnie, *nowele* są tu elementem drugorzędny w stosunku do całości romansu. Z tej przyczyny kwestia kompozycji *Nowel milezyjskich* pozostaje sprawą otwartą.

Po *nowelach* Arystydesa i *nowelach* wplecionych w romans awanturniczy Petroniusza i Apulejusza motywy nowelistyczne i całe *nowele* spotyka się w dalszym ciągu w różnych rodzajach literackich Grecji i Rzymu, jak epistolografia (Alkifron, II w. n.e.; Aristainetos, V w. n.e., *Akontios i Kydippa*), historiografia (Appian z Aleksandrii, II w. n.e.), retoryka, u Lukiana i Plutarcha. U schyłku starożytności spotykamy *nowelę* w epice; jest to napisana przez Muzajosa (V w. n.e.) opowieść o *Hero i Leandrze*, pochodząca z epoki hellenistycznej, znana także Wergiliuszowi i Owidiuszowi. *Nowele* te pochodzą albo ze zbiorów nowelistycznych, albo, jeszcze częściej, bezpośrednio z innych rodzajów literackich

wcześniejszych okresów (nowa komedia, poezja aleksandryjska).

Bibliografia: Literatura najnowsza: Q. Cataudella, *La novella greca. Prolegomeni e testi in traduzioni originali*, Napoli 1957; L. Pepe, *Per una storia della narrativa latina*, Napoli 1959; S. Trenkner, *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge 1958; F. Wehrli, *Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Literatur*, „Museum Helveticum” XXII 1965, s. 133—154. Literatura starsza nadal aktualna: E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914, zwłaszcza „Anhang”: *Über griechische Novellendichtung und ihren Zusammenhang mit dem Orient*; W. Aly, *Novelle* (Pauly — Wissowa, *Real-Encyclopädie d. class. Altertumswissenschaft*, Bd. 15, 1932, kol. 1580—1581. Wybory tekstów w przekładzie: S. Hamner, *Nowele greckie w wyborze*, przełożył i wstępem poprzedził..., Warszawa 1950. Biblioteka Meandra; Petroniusz, *Satyryki*, przełożył i opracował M. Brożek, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968. Biblioteka Narodowa; Apulejusz z Madaury, *Metamorfozy albo Złoty Oisoł*, przełożył E. Jędrkiewicz, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1953. Biblioteka Narodowa. Podstawowe podręczniki: W. Schmid—O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur I 1* (1929), s. 663 nn.; T. Sinko, *Literatura grecka*, t. 1, cz. 1, Kraków 1931, s. 61, 172; t. 1, cz. 2, 1932, s. 185—188, 219, 537; t. 2, cz. 2, 1948, s. 150—152; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1957, s. 45—53, 148, 298, 306, 695—697, 777; K. Morawski, *Historia literatury rzymskiej za Cesarstwa. Od Augusta do czasów Hadriana*, Kraków 1919, s. 111—119; tamże: *Schyłek literatury rzymskiej w drugim i trzecim wieku po Chr.*, 1921, s. 36—53. Analiza terminów określających nowelę i rodzaje jej pokrewne w: F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit*, Leipzig 1892, s. 574.

Alicja Szastyńska-Siemion

NOVELETTE: ang.; zob. **SHORT NOVEL**.

NOUVELLE: termin i jego zastosowanie przez Henry Jamesa; zob. **SHORT NOVEL**.

RAMOTKA: polska forma zdrobn. od *ramota* (z ros. *gramota*, *hramota*), początkowo nazwa oznaczająca pismo, papiery urzędowe. Prawdopodobnie w ciągu XVIII w. — jak wynika z przykładów podanych przez S. B. Lindego — wyraz ten zmienia znaczenie; upowszechnia się mianowicie ironiczno-pogardliwy odcień nazwy: piśmidło, bazgranina. Od końca XVIII w. aż po dzień dzisiejszy (ze stosunkowo mniejszą frekwencją) wyraz ten bywa używany już wyłącznie w tym znaczeniu. Spotykany jest często w określeniach krytyki dziewiętnastowiecznej na oznaczenie lichego utworu literackiego.

W 1844 r. pojawia się on w tytule zbioru nader poczytnych i współcześnie wysoko cenionych drobnych utworów prozy narracyjnej Augusta Wilkońskiego, które ukazały się jako *Ramoty i ramotki*, przedtem, od 1841 r., drukowane w czasopismach, przede wszystkim w „Bibliotece Warszawskiej”. Kontekst, w jakim Wilkoński używa wyrazu *ramotka*, wskazuje na autoironiczną funkcję tego tytułu wybranego przez autorską skromność. Tak też rozumieli ów tytuł współcześni. Niemniej w świadomości „teoretycznej” Wilkońskiego jako pisarza — jak wynika z jego wypowiedzi dyskursywnych — *ramotka* zaczyna oznaczać zarazem pewien typ utworu prozaicznego, mianowicie: utwór krótki, nie wykończony w szczegółach, o luźnej, fragmentarycznej konstrukcji, zawierający elementy komizmu i tendencji społecznej. Te cechy, składające się na trzy zasadnicze żywioły: komizmu, gawędowości i dydaktyzmu z funkcją społeczną, rozumianą najczęściej jako stanowisko rewizjonistyczne wobec istniejącego ustroju, zaczynają być wyczuwane przez współczesnych jako specyfika odrębności gatunkowej *ramotki*. Podobnie jak w

przypadku *gawędy* nazwa *ramotka* używa z czasem awans znaczeniowy, gdyż utwór ten w sposób nazwany zaczyna być wzorcem ewentualnych następnych. Od czasu Wilkońskiego nazwa ta bywa przyjmowana na określenie gatunku literackiego, różniącego się w świadomości niektórych autorów od humoreski i gawędy. Bywa ona umieszczona jako podtytuł na równi z innymi: szkic, obrazek itp. Oczywiście jednak nie traci całkowicie swej ambiwalencji semantycznej. Prócz A. Wilkońskiego *ramotki* pisali: Zygmunt Kaczkowski: *Uwagi nad moralnymi chorobami*, „Dziennik Mód Paryskich”, 1845—1846; Wojciech Szymanowski: *Nowe ramotki, czyli skuteczne lekarstwo przeciw nudom i złemu humorowi*, Warszawa 1865; Soter Rozbicki: *Ramotki i anegdotki*, Warszawa 1859; Czesław Ławrynowicz: *Dysonanse*, „Nowiny”, Warszawa 1878, nr 165; Klemens Junosza-Szaniawski: m.in. *Przygoda Berka*, „Rola”, Warszawa 1885, nr 46, i in. W tym samym kręgu strukturalno-gatunkowym i historycznym dadzą się też rozważać *Niepowieści i nierozprawy* Leszka Dunina Borkowskiego oraz *Pamiętniki kuratora magazynów* Antoniego Marcinkowskiego.

Z dzisiejszego stanowiska *Ramoty i ramotki* Augusta Wilkońskiego jako „model gatunku” prezentują dość prymitywny etap rozwoju prozy polskiej i mierną wartość artystyczną, a ze względu na ich krótkość, co odśladania wiązała i schematy kompozycyjne, egemplifikują bardzo wyraziście kłopoty warsztatowe pisarzy połowy XIX w. Można je scharakteryzować jako struktury oscylujące między dwoma biegunami stylowymi, wyznaczonymi przez różne w wypadkach krańcowych sytuacje wypowiedzi: sytuację wspomniania oraz sytuację napomnienia. Pierwsza sytuacja określa swobodę narratora kpiącego na równi z siebie, jak i z innych, autentyzm języka i komizmu pełniącego funkcję nawiązywania kontaktu z czytelnikiem, co często pozwala zarazem zintegrować tendencję społecz-

ną, a jako dominantę ustala wynikającą z gawędowości („skazowości”) fragmentaryczność lub „łańcuszkowość” kompozycji fabularnej. Ten model, operujący często schematem listu, przypominający elementem dygresyjnym strukturę powieści Sterne’a, mieściłby się w tradycji prozy polskiej na linii *Pamiętek Soplicy* Rzewuskiego z jednej strony, a z drugiej — wczesnych opowiadań B. Prusa, np.: *Kłopoty babuni* czy *Doktor filozofii na prowincji*. Druga sytuacja — napomina, wprowadzając na plan pierwszy żywioł dydaktyczno-społeczny, w sposób znamieny usztywnia tok wypowiedzi, jej styl i kompozycję: elementy fabuły ilustrują jako pozytyw lub negatyw postawioną tezę, a świat prezentowany jest w sposób karykaturalny i groteskowy jako mniej lub bardziej statyczny obraz typów społecznych i chorób moralnych. Byłaby to proza o tradycjach oświeceniowego felietonu oraz szeroko rozpowszechnionej w rozmaitych czasopismach humorystycznych („*Momusach*”, „*Śmieszkach*”) wersji portretów fizjonomicznych jako „menażerii dusz ludzkich”. Wyrazny charakter felietonowy mają niektóre utwory A. Wilkońskiego, J. I. Kraszewskiego, Z. Kaczkowskiego, J. Dzierżkowskiego i in., poruszające temat chorób moralnych wieku. Często przy tym bywa tu wykorzystany chwyt znany z powieści Lesage’a *Diabeł kulawy*: ukazywanie kolejno różnych środowisk i ich demaskowanie dzięki nadnaturalnej wiedzy oprowadzacza.

Oba te modele, scharakteryzowane tu jako przeciwstawne, wzajemnie się przenikają i krzyżują, co m.in. umożliwia taką paradoksalną sytuację, jak istnienie w *Ramotach i ramotkach* A. Wilkońskiego parodii elementów jednego i drugiego modelu prozy.

Analiza stosunku narratora do świata przedstawionego wskazuje na zaplecze ideologiczne krytyki społecznej, występującej w tych utworach. Zaplecze to stanowi najczęściej liberalizm szlachecki w różnych odmianach światopogląd-

wych. Proponowana przebudowa ustroju społecznego opiera się więc przede wszystkim na postulatach moralnych, dających się rozważać jako elementy prepozytywistycznego organicyzmu.

Uboga tradycja *ramotki* nie pozwala mówić o niej jako gatunku w pełni ukonstytuowanym. Jej dzieje mogą stanowić przyczynek do badania życia gatunków literackich i ich odmian, poza tym rzucają światło na rozmaitość strukturalną drobnych form narracyjnych XIX w. i „polską drogę” do felietonu.

Bibliografia: M. Chmielnikowska, *Biograficzne wyznaczniki stylu w twórczości A. Wilkońskiego* „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne”, R 8: 1965. Prace historycznoliterackie nr 1 WSP Wyd. Human. Gdańsk 1965 s. 25—50; M. Chmielnikowska *Struktura „Ramot i ramotek” A. Wilkońskiego* — w druku.

Maria Chmielnikowska

SHORT NOVEL: (po polsku „krótka powieść”, „opowieść”) określenie używane w języku angielskim zamiennie z terminami *novellette* („mała powieść” często jednak w znaczeniu ujemnym jakby „powieścidełko”), *nouvelle* (zapożyczonym przez Henry Jamesa z francuskiego), *long story* (dosłownie: „długie opowiadanie”), a nawet — paradoksalnie — *long short story* lub, w nawiązaniu do średniej długości opowieści renesansowej, *novella*. Wszystkie te określenia powstały na gruncie literatury angielskiej i amerykańskiej na oznaczenie bliżej nie scharakteryzowanego, nie opracowanego teoretycznie utworu beletrystycznego o objętości powyżej 50 a poniżej 100 stron druku lub, jak określają inni, od 15000—20000 do 40000—45000 słów. Tekst *short novel* często jest podzielony na rozdziały lub części. Te czysto, zdawałoby się, zewnętrzne wyznaczniki odzwierciedlają jednak pewne wewnętrzne strukturalne cechy *short novel*, choć trudno je precyzyjnie

uchwycić bez przeprowadzenia szczegółowych badań tego gatunku czy podgatunku. Akcja *short novel* ma charakter raczej epicki niż dramatyczny, zwykle przedstawia rozwój wypadków lub stopniowe ujawnianie się charakterów postaci w ciągu dość długiego (przynajmniej w odbiorze czytelnika) czasu. Jeżeli występuje w niej pogłębione i szczegółowe ukazanie postaci, najczęściej dotyczy to jednej centralnej osoby. *Lord Jim* J. Conrada może służyć jako przykład płynności granic między *short novel* a zwykłą powieścią. Autor zamierzył początkowo ten utwór jako *short story*, a więc *nowelę* lub *opowiadanie*.

Rodowód historyczny *short novel* sięga średniowiecznego *lai*, *exemplum*, *jest*, włoskiej, hiszpańskiej, francuskiej i angielskiej renesansowej *novelli*. Jest rzeczą godną uwagi, że angielska i nie tylko angielska powieść grozy (zob. *Gothic novel*) dostarcza dość licznych przykładów *short novel* w przededniu romantyzmu. Do takich należą np. *The Castle of Otranto* (1765) Horacego Walpole’a, *Mistrust* (1808) Matthew Gregory Lewisa, *Vathek* (1786) Williama Beckforda. Mają one pewne cechy wspólne z romantyczną *powieścią poetycką* (zob.) i z wiktoriańską *krótką powieścią grozy* Sheridana Le Fanu — *The Haunted Baron* (1870) i *Carmilla* (1871). Właściwy im element nadprzyrodzoności z dodatkiem sentymentu i świątecznego nastroju można znaleźć w Dickensowskich *Christmas Books* — „Książkach na Gwiazdkę” (*A Christmas Carol*; *The Chimes*; *The Cricket on the Hearth*; *The Battle of Life* i *The Haunted Man*), które pisarz wydawał co rok, poczynając od 1843, kiedy ukazała się najpopularniejsza z nich — *Opowieść wigilijna*.

Od drugiej połowy XIX w. angielska *novellette* jest realistyczna, przynajmniej w technice przedstawiania świata fikcji. George Eliot pisze *Scenes of Clerical Life* (1858), Henry James wydaje *Madame de Mauves* (1875), *Daisy Miller* i *An International Episode* (1879), *The Siege of London* (1883), *Lady Barberina*

i *The Author of Beltraffio* (1884), *The Aspern Papers* (1891) i *The Turn of the Screw* (1898) — najbardziej znaną opowieść o deprawacji dzieci przez duchy potępione. Wiele z tych i inne utwory tego rodzaju należą do najlepszych i najpopularniejszych dzieł Henry Jamesa. Uprawiał on ten gatunek światom, używając chętnie nazwy *nouvelle* i nazywając ją swoją umiłowaną formą. Widział w niej artystyczne trudności i możliwość najwyższych osiągnięć, polegające na możliwie najbardziej oszczędnym i obiektywnym, a jednocześnie najtreściwszym przedstawieniu obszernego materiału. Jego *nouvelles* mają często dramatyczne zakończenie, a więc w pewien sposób nawiązują do *noweli* (zob.). W wyborze nazwy i postraktowaniu tematu H. James ulegał wpływowi tradycji francuskiej, która określa *nouvelle* jako *plus sobre et plus court que le roman* (bardziej rzeczową i krótszą niż powieść) i która mogła mu podsunąć obiektywność tonu Prospera Mérimée w takich jego *nouvelles*, jak *Carmen* i *Colomba*, i oszczędność artystyczną Guy de Maupassanta. Równoległe z *short novels* H. Jamesa powstają *Heart of Darkness* (1899), *Typhoon* (1903) i *The Planter of Malata* (1915) Josepha Conrada, którego także inne utwory, jak *The End of the Tether* (1902), *Falk* (1903), *Freya of the Seven Isles* (1912) i *The Shadow Line* (1917), oczekują na dokładną analizę jako zbliżone lub należące do omawianego podgatunku. Listę *krótkich powieści* angielskich trzeba jeszcze powiększyć o fantastyczne *novellettes* Roberta Louisa Stevensona (*A Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) i George'a Herberta Wellsa (*The Time Machine*, 1895). Ronald Firbank tworzy nieco później dekadenco-barokowe fantazje: *Valmouth* (1919), *Prancing Nigger* (1924) i *Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli* (1926). David Herbert Lawrence wydaje *The Captain's Doll* i *Aaron's Rod* (1922), *St Mawr* i *The Princess* (1925), *The Woman Who Rode*

Away (1928) i in. Przytoczone przykłady wskazują, że mimo teoretycznego zaniedbania *short novel* jest gatunkiem ważnym, uprawianym przez wybitnych pisarzy angielskich.

Podobne zjawisko występuje w literaturze amerykańskiej, począwszy od romantycznych pisarzy, jak Herman Melville, do którego najlepszych utworów należą *Bartleby the Scrivener* i *Benito Cereno* (1856) oraz *Billy Budd* (1891). *The Red Badge of Courage* (1895) Stephen Crane'a i *The Bridge of San Luis Rey* (1927) Thorntona Wildera utrzymują linię ciągłości w rozwoju amerykańskiej *short novel* między wiekiem XIX i XX, w którym William Faulkner tworzy *Old Man* (1939), *Spot- ted Horses* (1940) i *The Bear* (1942), a Ernest Hemingway sławnego *The Old Man and the Sea* (1952). Są to tylko przykłady *krótkiej powieści*, gdyż ten typ twórczości, tak trudny do wydzielenia formalno-treściowego, nie został osobno opracowany, chociaż można go spotkać w wielu literaturach cywilizacji europejskiej. Wymienieni już P. Mérimée, G. Maupassant i H. Balzac nie wyczerpują materiału francuskiego. Literatura rosyjska posiada pisarzy *krótkich powieści* w osobach A. Puszkina, L. Tolstoja i T. Dostojewskiego.

W Polsce na uwagę badaczy zasługują: *Dwaj panowie Sieciechowie* (1815) J. U. Niemcewicz; gotyckie powieści Z. Krasieńskiego; *Król zamczyska* (1828) S. Goszczyńskiego; *Ułana* (1843) J. I. Kraszewskiego; *Hania* i *Selim Mirza* (1876), *Szkie węglem* (1877), *Bartek Zwycięzca* (1882) i *Za chlebem* H. Sienkiewicza; *Pouracająca fala* (1880) i *Grzechy dzieciństwa* (1883) B. Prusa; *Wilk, psy i ludzie* i *W puszczy* (1888) A. Dygasińskiego oraz *Sprawiedliwie* (1899) W. S. Reymonta. Być może również *Wierna rzeka* (1912) S. Żeromskiego. Niektóre z tych utworów nazywa się *powieściami*, wiele jednak tradycyjnie *nowelami*, mimo że nie posiadają pewnych podstawowych cech *noweli*. Podobnie jak *lai* (zob.) w stosunku do

romansu (zob.) wydają się stanowić wyróżniającą się formalnie odmianę powieści. Być może najlepszą polską nazwą ich byłaby *opowieść*.

Bibliografia: Określenia i wzmianki o gatunku: J. T. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York 1953 (pod *short story*); S. Barnet, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960 (pod *short story*); A. E. Scott, *Current Literary Terms*, London 1967 (pod *novellette*); *Grand Larousse Encyclopédique* (pod *nouvelle*); R. V. Cassill, *Writing Fiction*, New York 1963 (rozdział *The Novel*); M. Schlauch, *English Short Fiction in the 15th and 16th Centuries* (from *Studies in Short Fiction*, Newbury College South Carolina III 1966). Teksty utworów zaopatrzone w omówienia i charakterystyki: M. D. Zabel (red.), *The Portable Henry James*, New York 1951; H. James, *The Great Short Novels of...*, New York 1958 (z przedmowami P. Rahv). W tymże wydaniu Dial Press w serii „A Permanent Library Book” z podobnymi opracowaniami wyszły: C. Connolly (red.), *Great English Short Novels*; W. Phillips (red.), *Great American Short Novels*; F. W. D. Dupee (red.), *Great French Short Novels*; H. Balzac, *The Short Novels of...*; Collette, *The Short Novels of...*; P. Rahv (red.), *The Great Russian Short Novels*; L. Tolstoy, *The Short Novels of...*; F. Dostoevsky, *The Short Novels of...* Wydania rzadziej dostępnych tekstów: R. D. Spector, (red.), *Seven Masterpieces of Gothic Horror*, New York 1964; J. S. Le Fanu, *Best Ghost Stories*, New York 1964; R. Firbank, *Valmouth. Prancing Nigger. The Eccentricities of Cardinal Pirelli*, Harmondsworth 1961 (Penguin Books); J. U. Niemcewicz, *Dwaj panowie Sieciechowie*, Wrocław 1950 (wyd. Biblioteki Narodowej).

Witold Ostrowski

YARN: po ang. dosłownie „przędza” lub „włókno”, a również „sieci rybackie”, wyraz używany na oznaczenie ustnej gawędy, często długiego opowiadania o treści nieraz wysnutej z fantazji gawędziarza raczej niż z rzeczywistych zdarzeń, choć podanej za prawdę. Stąd „niewiarygodna historia” w ogóle. Powstanie *yarn* wiąże się z życiem ludzi morza, z urozmaicaniem sobie przez nich pracy tego typu, co naprawianie sieci lub splatanie lin, co być może znalazło wyraz w określeniu *to spin a yarn* (dosł. „snuć lub prząść przędzę”), oznaczającym snucie gawędy, zwłaszcza marynarskiej. Jako twory pochodzenia ludowego, przekazywane ustnie, *yarns* miały charakter anonimowy i ulotny. Nie uzyskiwały także rangi utworów literackich, ani też — w większości wypadków — zapisu. Dlatego trudno sprecyzować ich wyróżniki treściowe i formalne, choć niektórych można się domyślić z okoliczności, w jakich powstawały. Wydaje się, że praktyka snucia *yarns* rozwinęła się w Anglii najpełniej w XVIII i XIX w., w epoce szczytowego rozwoju żeglugi żaglowej. *Yarn* znalazła jednak jeśli nie formalne, to w pewnej mierze treściowe echo w marynistycznych opowiadaniach i powieściach angielskich i amerykańskich w ciągu XIX i pierwszej połowy XX w. Należy tu w pierwszym rzędzie wymienić bardzo popularne powieści brytyjskiego kapitana Fredericka Marryata (1792—1848) (*Peter Simple*, 1834; *Mr Midshipman Easy*, 1836; *Masterman Ready*, 1841 i in.), amerykańskiego pisarza-marynarza Hermana Melville (1819—1891), autora *Moby Dicka* (1851), *Benito Cereno* (1856) i *Billy Budd* (1891), brytyjskiego syna nadzorcy nabrzeża w Londynie, Williama W. Jacobsa (1863—1943), którego opowiadania, pełne pogodnego humoru, znajdują się w zbiorach *Many Cargoes* (1896), *The Skipper's Wooing* (1897), *Light Freights* (1901) i w zbiorowym wydaniu *Snug Harbour* (1931), oraz Josepha Conrada (1857—1924), któ-

rego kapitan Marlow, opowiadacz wielu morskich historii, przynajmniej po części przejął takie cechy formalne prawdziwej *yarn*, jak kameralność i intymność narracji, dygresyjność, dociekanie motywów działania, powoływanie się na przekaz innych i stosunkowo powolny rozwój akcji. Jednak Conrad wyzyskał te cechy do własnych celów, nie mających prawie nic wspólnego z głównym

założeniem *yarn* — przekazaniem niezwykłej fabuły.

Bibliografia: Niemal nie istnieje: *Yarn* [w:] *Oxford English Dictionary*, t. XII, Oxford 1933, gdzie znajdują się odnośniki do autorów używających tego określenia; dzieła wymienione wyżej są podstawowym materiałem.

Witold Ostrowski