

II. RECENZJE

Ruth J. Kilchenmann, DIE KURZGESCHICHTE. FORMEN UND ENTWICKLUNG. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz 1978, wyd. IV, ss. 218.

Naczelna refleksja, jaka nasuwa się po lekturze książki Ruth J. Kilchenmann (Szwajcarki z pochodzenia, związanej jednak — przede wszystkim pracą — z uczelniami Stanów Zjednoczonych), to kłopoty badawcze połączone z ustaleniem wyrazistej definicji pojęcia tzw. krótkich form narracyjnych (*Die Kurzgeschichte*, w angielskim obszarze językowym *short story*), trudności z ich genologicznym zaszeregowaniem. Na terenie literaturoznawstwa germańskiego bądź angielskiego jest to problem tym bardziej skomplikowany, że nazwa gatunkowa krótkich form współlistnieje tam, miesza się lub przenika z kategoriami noweli, opowiadania, a nawet anegdoty. Z tych względów zapewne autorka rozprawy nie stawia sobie za cel wyczerpującego opracowania tematu i w rozważaniach wstępnych zapowiada jedynie próbę ustalenia, opierając się na materiale empirycznym, podstawowej charakterystyki i kryteriów tej tak kłopotliwej pod względem genologicznym nazwy.

W rozdziale pierwszym swej pracy R.J. Kilchenmann konstatuje, że co najmniej od stu lat prowadzi się badania nad nowelą i jak dotąd nie posiada ona określonej definicji. Krótka forma jest natomiast pojęciem o wiele młodszym, więc tym bardziej nie może mieć ustalonych wyznaczników. Ogólnie przyjmuje się, że kategoria ta posiada proveniencję amerykańską i wiąże się z nią twórczość takich pisarzy, jak E.A. Poe i E. Hemingway. Jednak zdaniem autorki Amerykanie opierają się w swoich koncepcjach na podstawach zbyt powierzchownych, ponieważ przyjmują przede wszystkim kryterium długości. Tak więc *short*

story realizuje się przy użyciu 2000 do 30 000 słów, *short short story* posiada najwyżej 2000 słów *noveletta* zaś od 30 000 do 50 000 słów.

Odmienne podchodzą do tego problemu Niemcy, którzy krótką formę traktują jako strukturę samodzielną i przyjmują dla niej jako podstawowy wyznacznik pojęcie specyficznej właściwości (*spezifische Eigenart*). Krótka forma posiada też w niemieckim literaturoznawstwie liczne opracowania. Do ważniejszych należą prace Hansa A. Ebinga, Klaus Doderera, Hansa Bendera, Waltera Höllera, Manfreda Schunichta i Heinza Pionka. Bender i Höllerer odrzucają względem krótkiej formy kryterium jej długości. Przyjmuje je jednak Doderer, który stwierdza ponadto, że dla omawianej formy narracyjnej niezwykle istotna jest perspektywność zdarzeń, zdążających ku jakiemuś określönemu celowi. Uważa on równocześnie, że tzw. wprowadzenie (*Einleitung*) nie jest istotnym komponentem krótkiej formy, jednak między początkiem a zakończeniem akcji — w przeciwieństwie do noweli — musi istnieć tzw. wstawka. Höllerer dodaje, że akcja opiera się tu często na pojedynczych, niewymiennych, określonych w swym charakterze odcinkach (*Kabinén des Erzählens*), które wzajemnie na siebie oddziałują, podpierają albo przeciwstawiają się sobie. Jeden z takich odcinków może pełnić także rolę wprowadzającą.

Bezużyteczne dla rozważań R.J. Kilchenmann okazują się te konstatacje niemieckich teoretyków, które dotyczą linearności przebiegu fabularnego. Doderer i Piontek, Höllerer, Bender i Schunicht dostrzegają bowiem tę cechę — niekonsekwentnie — zarówno w noweli, jak i w krótkiej formie. Nieprzydatne są także poglądy dotyczące punktu kulminacyjnego, zwrotów akcji bądź załamania w porządku przyczynowo-skutkowym, bowiem wszystkie te

elementy realizowane są przez krótkie formy narracyjne ze zmiennym skutkiem.

Autorka odnosi się natomiast pozytywnie do klasyfikacji Höllera, który wyróżnia tzw. *Augenblickskurzgeschichte*, *Arabeskenkurzgeschichte* oraz *Überdrehungs- i Überblendungskurzgeschichte*, ponieważ wiele krótkich utworów literackich można zaszeregować według takiej typologii.

Z romańskiego obszaru literaturoznawczego R.J. Kilchenmann przywołuje klasyfikację Adolfa Jenniego, który proponuje formy — *situazioni* (forma pośrednia pomiędzy opisem (*Beschreibung*) i oglądem (*Betrachtung*) a opowiadaniem) oraz *vicenda*. Tę ostatnią porównuje autor do tryskającego źródła — w przeciwieństwie do wolno i majestatycznie płynącej rzeki. *Vicende* są linearne, *situazioni* — powierzchniowe, w pierwszych dominuje czas, w drugich przestrzeń i te właśnie przypominają siatkę pełną splecionych nitek.

Według teorii Amerykanów w pojęciu *short story* mieści się wiele różnorodnych form. Kenneth Rexroth i Norman Podhoretz odrzucają w swoich opracowaniach potrzebę opisu strukturalnego i klasyfikowania, opowiadają się za kryterium oglądu rzeczywistości. Adrian H. Jaffe i Virgil Scott nie pytają także o formę i strukturę. W zamian interesuje ich problem przebiegu akcji, rysunek postaci i kategoria tematu. Na pojęcie tematu składa się według nich działanie bohaterów, sens i pobudki tych działań. Ośrodkiem każdej *short story* winno być jakieś niezwykle wydarzenie (*incident*), sylwetka bohatera wyraziście zarysowana, a akcja — tranzytywna i umotywowana.

R.J. Kilchenmann docenia wartość badań, do których się odwołuje, uważa jednak, że nie rozwiązują one w zasadniczy sposób zagadnienia, którego się podejmuje.

Przedmiotem jej wstępnych zabiegów badawczych staje się oddzielenie noweli, opowiadania i krótkiej formy. Nowela — w przeciwieństwie do gatunku ostatniego — posiada linearnie nacechowany, wyrazisty i jednokierunkowy, prospektywnie narastający przebieg fabularny ze wznoszącą się i ostro opadającą akcją. W zamian krótka forma przedstawia często tylko wycinek życia, a pod względem skomplikowanego wiązania wątków upodabnia się do *situazioni*, nie respektuje też chronologii zdarzeń i ich logicznej motywacji (elementy,

które są podstawową normą dla noweli). Epicka głębia przedstawionego świata, wyraźne kontury kompozycyjne (zawijazywanie i rozwiązywanie węzła dramatycznego) to cechy, które także nie znajdują w niej szerszego zastosowania. Krótka forma to gatunek, który w zakresie tematycznym preferuje zagadnienia kondycji ludzkiej, jej polityczne i socjologiczne uwarunkowania, pod względem kompozycyjnym zaś przyobleka te treści w kształty niesystematyczne i arabeskowe. To co w noweli sukcesywne, realizujące się w myśl praw obiektywnych, zmienia się w krótkiej formie na opis fragmentaryczny i asocjatywny. Sfera podmiotowa i przedmiotowa (opowiadający i opowiadane) nie daje się tu już tak wyraźnie wyodrębnić, jak chociażby w opowieściach ramowych XIX w. Krótka forma jest bronią pisarza, który utożsamia się ze swoimi bohaterami (nie należącymi — jak w noweli — do środowiska mieszczańskiego), są to często samotnicy, uciemiężeni, wyjęci spod prawa. Ich status traci znamie obiektywności. Jak w nowoczesnej powieści jedna postać może być ukazana poprzez spojrzenie innej postaci bądź jeszcze przez punkt widzenia autora. Przeobrażeniu ulega tu także kategoria dystansu czasowego: w krótkiej formie nie istnieje czas obiektywny i kalendarzowy, ponieważ cała rzeczywistość przedstawiona zostaje zdeterminowana przez czas subiektywny.

Większych trudności przysparza zdaniem autorki oddzielenie krótkiej formy od opowiadania. W przeciwieństwie do noweli wyraziściej uwidacznia się w nim sfera opowiadawcza. Związek pomiędzy autorem i czytelnikiem jest bardziej poufny, zażyły, intymniejszy. W noweli i w opowiadaniu sfera świata przedstawionego może posiadać pewną autonomię, podczas gdy w krótkiej formie wydarzenia bywają pretekstem do aktualizacji orzeczeń podmiotowych. W noweli zdarzenia napierają w kierunku punktu kulminacyjnego, a konflikt — w przeciwieństwie do opowiadania — rozwiązuje się w pewien stan kryzysowy. W opowiadaniu poszczególne jego fazy połączone są z sobą luźno i postępują w rytmie wolniejszym, powodowanym przez elementy dyskursywne. W krótkiej formie fabuła jest poszarpana i zdeorganizowana, posiada tzw. „puste miejsca” i można ją przyrównać do montażu scen, w którym nie obowiązuje zasada jednostajnie

ciągłej, nieprzerwanej akcji. Napięcia wynikają tu nie z fabuły, lecz z przedstawionych odcinków życia codziennego, za którym ukrywają się głębokie, decydujące problemy rzeczywistości.

W noweli i w opowiadaniu wyraźnie określone są kategorie czasowo-przestrzenne, zdarzenia bywają umotywowane i wyjaśniane pod względem psychologicznym i czasowym, jasno i plastycznie zarysowane są sylwetki bohaterów. W gatunku krótkiej formy kategorie czasu i przestrzeni są przezroczyście i bezrelacyjne, gubi się logika zdarzeń. Rysunek postaci jest zaledwie naszkicowany i musi być w związku z tym dopełniany wyobraźnią czytelników. Nowela i opowiadanie budzą u odbiorcy poczucie uspokojenia, rozluźnienia psychicznego napięcia. Krótka forma — poprzez swoją otwartość — stawia trudne pytania, wprowadza niepokój, drażni świadomość problemami nieuporządkowanej rzeczywistości i niepewnego bytu. Zbieżność niektórych elementów strukturalnych noweli i opowiadania wskazuje autorce oddalony związek pomiędzy nowelą a krótką formą.

W rozdziałach egzemplifikujących materię literacką krótkich form narracyjnych R.J. Kilchenmann wyodrębnia w ich historii do 1945 r. cztery fazy. W pierwszej, prekursorskiej, wymienia takich pisarzy, jak Johann Peter Hebel, Rudolf Hagelstange, H. Heine, Friedrich Heibel, Georg Büchner, w Ameryce E.A. Poe, w Anglii T.S. Eliot i nade wszystko E.T.A. Hoffmann, którego uważa za odkrywcę nowej formy, tak bardzo różniące się zarówno od baśni, jak i od noweli czy opowiadania. W fazie następnej znajdują się dalsze nazwiska: Mark Twain, Bret Harte, Mikołaj Gogol, Gustaw Flaubert, Guy de Maupassant. Ważną rolę przypisuje autorka twórczości Emila Zoli, wiąże z nią bowiem powstanie nowej tematyki, w której można odnaleźć motywy ze środowiska proletariackiego, zagadnienia ucisku społecznego i wielkomiejskiej nędzy. W okresie trzecim, przejściowym, tworzą — Henry James, Theodor Fontane, Arno Holz, Fritz Martini, Antoni Czechow, Stephen Crane. W ostatnim, który R.J. Kilchenmann nazywa fazą zwrotu, znalazły się nazwiska Wilhelma Schäfera, Hugo von Hofmannsthal, Artura Schnitzlera, Jamesa Joyce'a i Katherine Mansfield.

W rozdziale końcowym swoich rozważań autorka dochodzi do wniosków następujących:

zaprzecza, jakoby gatunek krótkiej formy był produktem amerykańskim i XIX-wiecznym. Jest już bowiem znany w Europie w końcu XVIII w. i nie naśladuje nowelistyki Boccaccia. Ważną rolę przypisuje twórczości E.T.A. Hoffmanna. Strukturalne i tematyczne elementy jego utworów — motywy sobowtóra i lustra, mieszanie snu, iluzji i codzienności, odwoływanie się do fantazji czytelników — miały ogromny wpływ na innych pisarzy. Od czasów jego działalności pisarskiej, w Ameryce i w Niemczech nade wszystko, trwają poszukiwania nad znalezieniem nowych form i nowych treści, w krajach romańskich bowiem za najbardziej właściwy krótki przekaz narracyjny uważano nowelę (w Ameryce nie znalazła ona dla siebie podatnego gruntu: nie odpowiadała tamtejszym warunkom i sposobom życia, nie odpowiadała jako wyraz dla psychologii strachu i dla niezłomności twardych, męskich bohaterów).

W Niemczech ogromny wpływ na gatunek krótkiej formy wywarł naturalizm, który wprowadził do literatury mowę potoczną, dialekty, drobiazgowość opisów i odkrył nowe środowiska społeczne. Gatunek ten był także inspirowany przez impresjonizm, przez prąd, który usiłował przedstawiać ulotną zmienność przedmiotów i który wprowadził po raz pierwszy w literaturze niemieckiej monolog wewnętrzny.

Zasadniczy przełom w rozwoju krótkiej formy przypada jednak dopiero na pierwsze lata po II wojnie światowej. Widoczne są w nim wpływy literatury amerykańskiej, a częściowo także wschodnioeuropejskiej, zwłaszcza jeżeli chodzi o skomplikowane zagadnienia rzeczywistości powojennej, o reakcję wrażliwości ludzkiej na zgliszcza i spustoszenia, jakie pozostawiła po sobie wojna. Ośrodkiem krótkiej formy staje się człowiek, jego postawa wobec epoki, otoczenia, wydarzeń, wobec skomplikowanych i często niezrozumiałych procesów teraźniejszości.

Krótka forma jest gatunkiem niezwykle witalnym, agresywnym i prowokującym, czułym na zmiany szybko zachodzące w świecie, jest barometrem reagującym na dialektykę zdarzeń, potrafi wyrazić niespodziewane i zaskakujące sytuacje. Budzi niepokój i nie ma nic wspólnego z „bezpieczeństwem”, jakie zapewniała czytelnikowi wcześniejsza powieść. I choć rozwój krótkiej formy jest związany przede wszystkim z literaturą niemiecką, to na romańskim

obszarze językowym (gdzie tak żywotne są pojęcia *nouvelle*, *novella*, *novela*) pojawiają się także gatunki odmienne. Wystarczy przytoczyć przykład Borgesa, który jeden ze swoich tomików zawierających krótkie utwory nazywa *Ficciones i Artifices*.

Ostatni problem, jaki R.J. Kilchenmann stawia w swojej pracy, to związki krótkiej formy z innymi gatunkami literackimi (*Kurzgeschichte als heutige Ur-Form?*). Autorka dostrzega w tym względzie zjawiska pozornie dość niezwykle: oto Hermann Broch złączył w jedną całość szereg krótkich form, które początkowo — niezależnie od siebie — publikował w rozmaitych gazetach i czasopismach. Powstała w ten sposób powieść *Niewinni*. Na podobnym pomysłem kompozycyjnym oparty jest także utwór Wolfidietricha Schnurrego — *Kiedy broda ojca była jeszcze czerwona*. Podczas gdy Broch złączył opowiadania heterogenne w jedną paraboliczno-liryczną całość, Schnurre złożył 20 rozdziałów, posiadających swoją autonomię, w temat „Obrazki z młodości”. Jeszcze dalej posunął się Leroi Jones, który związał pod jednym tytułem utwory zupełnie od siebie niezależne.

W twórczości W. Faulknera widoczny jest jeszcze inny związek: pokrewieństwo między *short story* a powieścią. Krótka forma może być w tym wypadku dalszym ciągiem wcześniej napisanej powieści bądź odwrotnie — powieść może być dalszym ciągiem krótkiej formy. Za przykład mogą tu posłużyć wzajemne związki między takimi utworami, jak *Wściekłość i wrzask* czy *Dzikie palmy* a innymi, krótszymi formami.

Istnieje wreszcie trzeci wariant, realizowany także przez Faulknera, kiedy krótka forma zostaje włączona w powieść. Jednak o wiele częstszym zjawiskiem na terenie współczesnego powieściopisarstwa jest tendencja do rozluźniania kompozycji poprzez włączanie w jej obręb zautomatyzowanych krótkich form. Można się w tym wypadku odwołać do praktyki pisarskiej M. Frischa, który w swej powieści *Stiller* zamieszcza opowiadanie Isydory, a podobne chwytły stosuje także w swym innym utworze *Powiedzmy Gantenbeim*.

W podobne relacje uwikłana jest krótka forma ze słuchowiskiem radiowym i dramatem. *Andorra* M. Frischa powstała na kanwie *Andorrańskiego Żyda*, podstawą *Kraksy Dürren-*

matta było wcześniejsze słuchowisko radiowe. *Augsburskie kredowe koło* jest poprzednikiem *Kaukaskiego kredowego koła*, gdzie autor zmienił tylko elementy czasowo-przestrzenne i dostosował całościową strukturę utworu do wymogów scenicznych.

Gdy Heinz Piontek we wstępie do swoich *Dzieł zebranych* próbuje ustalić wyznaczniki krótkiej formy, wymienia między innymi takie elementy, jak monolog wewnętrzny, nagle zwroty akcji, alogiczne i akauzalne kombinacje, antybohatera, asentymentalną postawę, koncentrację, lakoniczność, ironię, cynizm, przedstawianie zdehumanizowanego absolutu. R.J. Kilchenmann, aprobując te wnioski, dodaje, że struktura, kształt i język krótkiej formy są czymś więcej niż tylko wyrażaniem egzystencji współczesnego człowieka, są czymś więcej niż pojęciem typu czy gatunku. Jako forma wyrażająca przeżycia ludzkie XX wieku staje się nucleusem literackiej twórczości. Dlatego między innymi pozwala się interpretować jako prapoczątek w powieści. Jako twór odzwierciedlający ciągle zmieniającą się teraźniejszość nie może przyjąć żadnego określonego kształtu (N. Sarraute używa w odniesieniu do tego problemu terminu *formes sclérosées*).

Współczesny świat i współczesna myśl nie mogą być ujmowane w jakieś określone schematy, w uformowane ogólnie struktury. Wielowarstwowa i ciągle zmieniająca się rzeczywistość przyjmuje najrozmaitsze kształty. To na ich gruncie egzystuje literacki gatunek krótkiej formy jako element podstawowy, jako początek wszystkich współczesnych pytań i literackich przedsięwzięć.

Końcowe konstatacje R.J. Kilchenmann są, jakże typowym, przykładem trudności badacza usiłującego wprowadzić ład w obręb współczesnej klasyfikacji genologicznej. Autorka omawianej pracy boryka się jednak zasadniczo tylko z jedną formą gatunkową (czy aby nie przecenia jej zasięgu?), jakby zapominając, że użyty przez nią system kryteriów i ocen można by także rozszerzyć na inne współczesne nam nazwy genologiczne. Wielorakość i wieloznaczność świata wyrażają bowiem dzisiaj nie tylko krótkie przekazy narracyjne.