

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

Jednym z najstarszych rodzajów literackich jest opowieść. Tę próbę przekazania słowem jakiegoś przebiegu wydarzeń, jakiejś historii ludzkiej, przyciągającej do siebie uwagę słuchacza lub czytelnika, można by nazwać jedną z form współżycia ludzkiego. W tym zjawisku społecznym, psychologicznym, a później literackim chęć przekazania treści z jednej strony, a ciekawość z drugiej, pozostają w związku z najbardziej istotnym elementem opowieści — interesującą fabułą. Inne elementy opowieści kształtują się zarówno pod wpływem potrzeb samej treści, jak i warunków, w których powieść powstaje. Wyrosły z niej nowożytna powieść i nowela, wszelkiego rodzaju opowiadania, anegdota, powiastki i żartobliwe, czarodziejskie bajki.

Opowieść nie tylko rozgałęzia się treściowo, nie tylko przybiera najrozmaitsze formy kompozycyjne, lecz także z równą swobodą używa tak prozy, jak i wiersza. Widać to na przykładach z literatury staroindyjskiej, staroprowansalskich *novas*, *fabliaux* średniowiecznej Europy, *poveste* literatury rumuńskiej. Jest to zjawisko, zdawałoby się, występujące w różnym nasileniu we wszystkich wiekach i krajach. Przecież jeszcze w 1856 angielska poetka Elisabeth Barrett Browning wydała *Aurorę Leigh* — powieść na tematy społeczne pisaną białym wierszem... Ciekawym przykładem łączenia prozy z mową wiązaną w obrębie utworu jest *chantefable*.

Redakcja

ĀKHYĀNA: (od *ā* + *khyā* — opowiadać) w starszej, przedklasycznej literaturze indyjskiej ogólna nazwa dłuższych opowieści o bogach i bohaterach, opowieści przeważnie wtrąconych do różnych większych utworów. *Ākhyāna* w *Rigwedzie* por. *samvada*. W *Aitareya Brāhmaṇa* (VII, I) mamy opowieść nazwaną *ākhyāna* prozą i wierszem o pewnym brahmanie imieniem *Sunahśepa*, którego własny ojciec zgodził się zabić na ofiarę dla boga *Varuny* za cenę 400 krów. W ostatniej jednak chwili *Sunahśepa* za sprawą mędrca *Viśwamitry*

zwraca się do bogów i wysławia ich hymnami wziętymi z *Rigweddy*. Gdy w końcu 3 strofy kieruje do bogini *Ju-trzenki* (*Uśzas*), ta wyzwala go z więzów i ratuje od śmierci. Również w *Kanonie buddyjskim* występują opowieści o charakterze *ākhyāna*. W *Mahabharācie* jednak wszystkie większe opowieści nazywane są nie *ākhyāna*, lecz *upākhyāna*, tak np. *Nalopākhyānam* (opowieść o królewiczu *Nalu*), *Ambopākhyānam* (opowieść o królewnie imieniem *Amba*) i w in., pomimo iż *upākhyāna* oznacza właściwie mniejszą opowieść, epizod.

Epizody takie, choć zawierały nieraz po kilkaset dwuwierszy, były jednak małe w stosunku do samej *Mahabharāṭy* i dlatego zapewne otrzymały nazwę *upākhyān*.

Stanisław Michalski

ĀKHYĀYIKĀ: w literaturze indyjskiej termin ten oznaczał na ogół opowieść, ściślej określenie tego wyrazu nie da się ustalić. Gramatyk Patandżali (II w. przed n.e.) stosuje nazwę *ākhyāyikā* do trzech utworów, z których jeden, *Vāsavadattā*, zachował się do naszych czasów i jest rodzajem powieści. W czasach późniejszych (w. VII) swą powieść *Harszacarita* nazywa *ākhyāyikā*, podczas gdy swą drugą powieść *Kādambarī* nazywa *kathā*, niewątpliwie dlatego że pierwszy utwór jest w zasadzie romansem historycznym, a drugi opowieścią zmyśloną, opowiadaną przez papugę i ujętą w formę „szkatułkową“, tak samo, jak różne zbiory bajek. Podobne rozróżnianie rodzajów literackich *ākhyāyikā* i *kathā* występuje z większymi lub mniejszymi modyfikacjami u wielu teoretyków. Tak Bhāmaha (w. VI—VII), opierając się zapewne na jakichś nieznanym utworach, określa *ākhyāyikā* jako utwór mający za podstawę rzeczywiste wydarzenie, przy czym bohaterem utworu jest sam narrator. Opowieść jest prozaiczna, podzielona na rozdziały zwane *uczechvāsa* i zawiera ustępy wierszowane w metrum *vaktra* i *apavaktra*. Tematem może być np. porwanie ukochanej, walka, rozłaka i ostateczny triumf bohatera, językiem powinien być sanskryt. *Kathā* natomiast opierać się może na wydarzeniu zmyślonym, narrator nie jest bohaterem utworu; nie obowiązuje podział na *uczechvāsa* („odechnienie“); językiem może być sanskryt lub swoisty dialekt *apabhramśa*. Inni jednak teoretycy, jak Dandin, a w szczególności Vāmana, uważają wszystkie te przepisy za nieistotne. Zasadnicza różnica polegać ma na tym, że *ākhyāyikā* opiera się na ogół na własnym

doświadczeniu autora i ma charakter autobiograficzny, na wpół historyczny, *kathā* zaś jest wytworem fantazji. Co do literatury baśniowej i bajkowej, to z jednej strony Dandin określa znany zbiór baśni *Brhatkatha* (wielka opowieść) jako *kathā*, może właśnie dlatego, że cechą tych baśni jest fantazja, z drugiej strony jednak jedna z recenzji *Panczatantry* nosi nazwę *tantrakhyāyikā* („opowieść podzielona na księgi“). Widocznie bajki zwierzęce odróżniano jako rodzaj literacki od baśni. Późniejsi teoretycy, jak Rudrata, budowali swoje definicje *ākhyāyiki* głównie na podstawie dwu klasycznych powieści Bāny *Harszacarita* i *Kādambarī*. Pamiętać jednak należy, że powieści te należą nadto do prozy poetyckiej, która rozwinęła się z poezji wierszowanej i zachowała jej styl i wyszukaną ozdobność języka. Stąd wniosek, że powieści indyjskie zaliczane są jednocześnie do dwóch rodzajów literackich: z jednej strony wraz z poematami wierszowanymi do poezji — *kāvya*, z drugiej, ze względu na swój wybitnie narracyjny charakter i prostszy zakres tematyki — do rodzaju *kathā* lub *ākhyāyikā*.

Stanisław Michalski

CHANTEFABLE: jedynym zachowanym we francuskiej literaturze średniowiecznej okazem *chantefable* (*chanter* ≤ *cantare* — śpiewać, + *fable* = *fabula* — bajka) jest półśpiewany i półmówiony poemat (romans) *Aucassin et Nicolette*, nazwany w ten sposób przez samego autora w przedostatnim wierszu utworu (*no cantefable prent fin, n'en sai plus dire*). Sama nazwa oddaje już nadzwyczaj trafnie oryginalność kompozycji, przeplatającej wiersze prozą, tworzącej regularną mieszaninę (alternację) lirycznych strof wierszy, powiązanych asonancjami i przeznaczonych do śpiewu po długi dochowanych jeszcze melodii (*or se cante* — teraz się śpiewa) z ustępami prozy przeznaczonymi do mówienia czy też deklamowania (*or dient et*

content et fablent — teraz mówią i opowiadają). Przy tym forma *chantefable* ma jeszcze inną oryginalną cechę: tak w lirycznych strofach (*lais*), jak i partiach prozy opowiadanie bywa często przerywane monologami i dialogami. Na ogół połowa dzieła składa się z monologów i dialogów: na 41 fragmentów pisanych wierszem lub prozą 33 są przeplatane monologami lub dialogami. Jakiż jest stosunek tej formy do innych podobnych utworów średniowiecznych? Bez wątplenia autorzy romansów XII i XIII wieku wprowadzają czasami do opowiadania epizody mówione, i niektórzy, jak Guillaume de Dôle, wtrącają do tekstu piosenki, lecz w żadnym wypadku mieszanina „mówienia“ i „opowiadania“ nie jest tak regularna i tak rozległa, i nigdzie piosenki nie alternują tak regularnie z prozą, a przede wszystkim w żadnym wypadku nie tworzą tego samego wątku opowiadania, jak to ma miejsce w *Aucassin et Nicolette*. Ta regularna i precyzyjnie wypracowana forma, zachowana tylko w jednym utworze, może oczywiście być uważana za typowy okaz popularnego niegdyś rodzaju literackiego. Czymże jest w rzeczywistości *Aucassin et Nicolette*? Różne nazwy nadawano już temu oryginalnemu utworowi: romans, powiastka, nowela, *fabliau*, opowiadanie. Dopatrywano się w nim nawet prawdziwej kompozycji dramatycznej, przeznaczonej do grania przez jednego lub raczej przez kilku aktorów. W pewnej mierze czyni on rzeczywiście wrażenie mimy, czyli kompozycji dramatycznej, której przedmiotem jest naśladowanie rzeczywistości przy pomocy gestów i głosów, bez uciekania się do pełnej i regularnej inscenizacji tematu. Za podobną mimę można uznać *Dit de l'Herberie* Rutebeufa (XIII w.), skomponowany częściowo wierszem, częściowo prozą. Wrażenie mim robią także monologi dramatyczne z XV i XVI wieku.

Pod względem układu i formy starofrancuska *chantefable* ma jednak bliższe lub dalsze odpowiedniki w innych lite-

raturach. Przeplatanie prozy utworami lirycznymi jest najpierw powszechnym zjawiskiem w literaturze arabskiej, ale nie ma ono tam takiego regularnego układu, jak w *Aucassin et Nicolette*. Prawdopodobniejszym w tym wypadku mógłby być wpływ celtycki. W literaturze gaelickiej, w Irlandii i w Szkocji, rodzaj literacki odpowiadający francuskiej epopei (*la chanson de geste*) jest najczęściej żywą mieszaniną prozy i wierszy. Z podobnym zjawiskiem spotykamy się również w sagach skandynawskich. W literaturze walijskiej dochował się tylko jeden tego rodzaju utwór: *Historia Taliessina*, której redakcja pochodzi z XVI wieku. Natomiast walijska powieść zbliża się często pod tym względem do sag irlandzkich. W końcu także bretońskie *lais* są na ogół *mi-parlés, mi-chantés*.

O autorze *Aucassin et Nicolette* nie doszły nas żadne wiadomości. Wszystko przemawia jednak za tym, że był on dobrze przygotowany do zawodu literackiego. Jedyne zachowane rękopis (Bibl. Nat., nr 2168) pochodzi z końca XIII wieku. Z powodu użycia asonansów G. Paris próbował przesunąć moment powstania utworu do czasu panowania Ludwika VII i szukał jego autora wśród współczesnych Chrétien de Troyes. Argument ten jednak odpada, gdyż asonanse nie wyszły jeszcze z użycia w XIII wieku (*Huon de Bordeaux...*). Najprawdopodobniejsze wyda się twierdzenie, że poemat *Aucassin et Nicolette* powstał w I połowie XIII wieku, przypuszczalnie w Pikardii, z powodu uderzającego podobieństwa jego języka z prozą Roberta de Clari. Zresztą sam język zdradza w sposób wyraźny właściwości dialektu pikardyjskiego. Jeśli chodzi o stronę wersyfikacyjną, to strofy (*lais*) składają się z siedmiozgłoskowych wierszy (8 zgłosek w wierszach żeńskich) połączonych asonansami i każda z nich kończy się jednym czterozgłoskowym wierszem (5 zgłosek w wierszach żeńskich). Melodia siedmiozgłoskowych wierszy jest niemal całkowicie sylabicz-

na, podczas gdy melodia ostatniego, krótkiego wiersza ma zawsze barwniejszą tonację.

Treść utworu, na którą składa się miłość dwojga młodych, jest na ogół prosta, ale urozmaicona romantycznymi epizodami i ożywiana nawet w pewnych momentach lekkim humorem. Rzecz dzieje się zrazu w Prowansji, w mieście Beaucaire. Aucassin, syn hrabiego de Beaucaire, zapłonął gorącą miłością do Nicolette, branki saraceńskiej, kupionej przez wasalę hrabiego od piratów morskich (*une captive qui fu amenée d'estrangre terre*), następnie ochrzczonej i starannie wychowanej. Rodzice nie chcą słyszeć o podobnym związku. Tymczasem hrabia de Beaucaire musi prowadzić wojnę z potężnym sąsiadem (*li quens Bougars de Valence*). Podczas gdy inni rycerze ciągną do boju, Aucassin siedzi bezczynnie w zamku, gdyż ojciec zabrania mu w ogóle myśleć o Nicolette. Co więcej, hrabia każe ją nawet osadzić w baszcie więziennej (*Nicole est en prison mise En une canbre vaultie*). Wówczas Aucassin jest gotów ruszyć do boju pod warunkiem, że ojciec pozwoli mu potem ucałować Nicolette. Hrabia zgadza się: syn śpieszy na wojnę, dokonuje bohaterskich czynów i przyprowadza wziętego do niewoli wodza wojsk nieprzyjacielskich. Jednak gdy ojciec nie chce dotrzymać obietnicy, wypuszcza go zaraz na wolność. Wtedy hrabia każe go zamknąć za karę w baszcie więziennej. Z obawy przed śmiercią Nicolette myśli ciągle o ucieczce. Po jakimś czasie spuszcza się po sznurze z okna baszty, biegnie przez ogrody, oddala się od zamku przy wtórze pieśni strażnika (*Li gaitte fu mout vaillans, Preus et cortois et saçans; Il a comencé un cant Ki biax fu et avenans...*) i ucieka szczęśliwie z Beaucaire. Przybywszy do lasu, rozmawia z pasterzami, którym poleca, aby donieśli synowi hrabiego de Beaucaire, „że zwierzyna jest w tym lesie i że winien przyjść na nią polować“. Nicolette zapuszcza się w głąb lasu i tam kleci sobie chatkę. Tymczasem

po ucieczce Nicolette syn hrabiego zostaje wypuszczony na wolność. Otrzymawszy wiadomość od pasterzy, Aucassin rusza od razu do lasu i po różnych przygodach odnajduje Nicolette. Wchodzi do chatki. A potem radość wielka: *Il s'entrebaisent et acolent, si fu la joie bele*. Aucassin i Nicolette ruszają teraz razem w świat. Jadą przez morze. Burza zapędza ich do bajecznego kraju Torelore. Aucassin spotyka się tam w zamku z królem, który z powodu urodzin syna musi leżeć przez cały miesiąc w połogu (*couvade*). „Leżę z powodu urodzin syna — powiada król — gdy skończy się mój miesiąc i gdy przyjdę całkiem do zdrowia, pójdę na mszę do kościoła, tak jak to czynił mój dziadek“. Aucassin, poczęstowawszy króla niewybrednym epitetem *malvais fix a putain*, a następnie kijem, każe mu iść na wojnę, gdzie królowa-poloźnica dowodzi wojskiem. Szczęśliwe chwile przeżywane w kraju Torelore przerywa im najazd piratów morskich. Aucassin i Nicolette zostają uprowadzeni i rozdzieleni. Po różnych przygodach okręt wiozący Aucassina rozbija się u brzegów Prowansji. Aucassin powraca do Beaucaire. Ponieważ rodzice już zmarli, zostaje dziedzicem ich włości. Nicolette zostaje zawieziona do Kartaginy, gdzie wychodzi na jaw, że jest ona córką króla Kartaginy, uprowadzoną niegdyś przez piratów morskich. Po jakimś czasie wymyka się z Kartaginy i przybywa przebrana za żonglera do Beaucaire, gdzie zostaje żoną młodego hrabiego.

Ta romantyczna historia przypomina swym wątkiem nieco romans *Floire et Blancheflor*, któremu przypisuje się pochodzenie bizantyjskie lub arabskie, a w pewnej mierze także romans *Jourdain de Blavies*, w każdym razie wcześniejszy od *Aucassin et Nicolette*, a w końcu historię babilońską o Pyramie i Thysbie. Z uwagi na formę, będącą mieszaniną lirycznych wierszy i opowiadania prozą, jak również z uwagi na to, że akcja rozgrywa się w Prowansji, próbowano również przypisać po-

ematowi *Aucassin et Nicolette* arabskie lub bizantyjskie pochodzenie. W istocie cała ta romantyczna historia jest w gęście bizantyjskich powieści, podobnie jak władcza namiętność Aucassina ma wyrażne odpowiedniki w arabskich opowieściach. Jednak brak konkretnych, materialnych dowodów nie pozwala tego udowodnić. Za oryginalnością francuskiego utworu przemawia znowu szereg rysów i epizodów wspólnych z utworami francuskimi XII i XIII wieku (*Yvain*, *Lancelot*, *Bovon de Hanstone*, *lais Marie de France*). W końcu nie wiemy również, jaki był sukces tej *chante-fable* w średniowieczu, gdyż pozostało nam tylko jedno jej naśladownictwo: *Chanson de Clarisse et Florent*, dołączona do tekstu poematu epicznego *Huon de Bordeaux*.

Bibliografia: „*Aucassin et Nicolette*“, *Chante-fable du XIII^e siècle* édition par M. Roques, Paris 1925 (Les Classiques Français du Moyen Age); *Aucassin et Nicolette*, kritischer Text mit Paradigmen und Glossar von H. Suchier, Paderborn 1911; W. Meyer-Lübke, *Aucassin et Nicolette*, ZRPh XXXV (1910), s. 513—522; G. Paris, *Poèmes et légendes du moyen âge*, Paris 1900; *Nouvelles françaises en prose du XIII^e siècle* publiées par L. Morland et G. d'Héricault, Paris 1856; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, t. I, Leipzig u. Wien 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; G. Dottin, *Les Littératures celtiques*, Paris 1924; A. R. Nyk, *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with Old Provençal Troubadours*, Baltimore 1946.

Stanisław Łukasik

FABLIAU: Nazwa *fabliau*, będąca pikardijską formą starofrancuskiej *fablel* ($\leq$ *fable* $\leq$ łac. *fabula* — bajka), oznaczająca w wiekach średnich wierszowane powiastki, krótkie nowelki wierszem, mające na celu budzić śmiech i wesołość, bawić mniej wybrednych słuchaczy opowiadaniem różnych weso-

łych i komicznych przygód, trywialnych awantur i burd. Rodzaj ten, tworzący osobny dział literatury, rozwinął się ze zwykłych, mniej lub więcej fantastycznych opowieści, powiastek i opowiadań, sięgających swymi początkami w najbardziej zamierzchłe czasy. We Francji już w VIII i XI wieku Kościół zabraniał swym wiernym szukania przyjemności w *fabulas inanes*, na pewno jeszcze nie rymowanych i opowiadanych ustnie. Najstarszy *fabliau de Richeut*, pochodzący z r. 1159, każe przypuszczać, że rodzaj ten był wówczas jakby w początkowym stadium swego rozwoju i że powoli gruntował swoją pozycję w atmosferze przepojonej podniosłymi nastrojami *chansons de geste* i nasiąkającej już stopniowo subtelnymi tonami pieśni dworskiej. Miał on już jednak pewną tradycję i pewne tło w literaturze, przede wszystkim w wesołych facecjach i żartobliwych gabach, przenikających do niektórych *chansons de geste* (*Le Pèlerinage de Charlemagne*, *Aliscans*, *Aymeri de Narbonne*, *Audigier*). Nowy rodzaj zaakcentował z miejsca swoją odrębność i oryginalność. Richeut, kobieta lekkich obyczajów, uczy swego syna nowej sztuki życia, która ma polegać na wyżyciu się w miłości. Od samego początku *fabliaux* wciągają w coraz to szersze kręgi akcji epizody i wydarzenia życia codziennego, pospolitego i wulgarnego, które są przedstawiane w realistycznych obrazach, przepojonych złośliwą obserwacją i szyderczymi nastrojami.

Pochodzenie francuskich *fabliaux* nie zostało jeszcze dotychczas całkowicie i we wszystkich szczegółach wyjaśnione. Według teorii Gastona Parisa motywy wszystkich *fabliaux* miały przybyć rzekomo z dalekiego Wschodu, z Indii, gdzie najpierw zdołały uformować się w duże zbiory powiastek i opowieści: *Calila i Dimna*, *Čukasaptati*, *Opowieść o siedmiu mędrcach*. Opowieści wschodnie docierały do zachodniej Europy w XII i XIII wieku dzięki łacińskim i hiszpańskim przekładom (Petrus Alphonsi, *Disciplina clericalis*...) i drogą

tradycji ustnej w okresie wypraw krzyżowych. Zadanie francuskich truwarów, jak twierdzi G. Paris, polegało głównie na adaptacji egzotycznych powieści hinduskich do lokalnych obyczajów i do warunków codziennego życia. Te wywody czołowego w swoim czasie historyka francuskiej literatury okazały się w większości wypadków fałszywe.

Autorzy francuskich *fabliaux*, znani niekiedy tylko z nazwiska, nie przejmowali na pewno ich motywów z niedostępnych im rękopiśmiennych przekładów ani też nie wynajdowali ich samodzielnie, lecz czerpali je bezpośrednio z otaczającego życia, z bieżącej tradycji ustnej. Podobnie było później z Moliérem, który przed napisaniem *Le Médecin malgré lui* na pewno nie studiował specjalnie *fabliau du Vilain mire*. To wszystko nie dowodzi jeszcze, że wszystkie te motywy muszą być pochodzenia wyłącznie krajowego. Niektóre z nich mają przecież prawdziwie uniwersalny charakter i występują w najróżnorodniejszych grupach etnicznych. Jednak każde środowisko społeczne stara się narzucić im własny koloryt, własne tendencje. Inne mogły dostać się na obszary Francji za pośrednictwem podróżników, kupców, pątników, żeglarzy, aby upowszechnić się z biegiem czasu w miejscowej tradycji.

W łacińskiej literaturze średniowiecza szerzył się także rodzaj zwany *comoedia*, będący jakby ogniwem pośrednim pomiędzy dawną komedią łacińską a francuskim *fabliau*, którego najstarszymi okazami są utwory *Amphitryo* i *Aulularia*, napisane w drugiej połowie XII wieku przez niejakiego Vitalisa, i *Alda*, napisana przez Guillaume de Blois przed r. 1170.

Francuskie *fabliaux*, poza paru wyjątkami, nie były dziełami oryginalnej i samorządnej inwencji truwarów. Żonglerzy chwyтали pewne tematy będące w obiegu i nadawali im stosowną formę, bawiąc w ten sposób siebie i drugih. Rodzaj miał już na pewno dłuższą tradycję przed wejściem do literatury,

gdyż zdołał on objąć swym zasięgiem niemal wszystkie prowincje Francji. Dowodzi tego również jego nagłe powstanie oraz żywe tempo rozwoju na przestrzeni niemal dwóch wieków.

Historia *fabliaux* rozpoczyna się w r. 1159, osiąga bujny rozkwit w XIII w. i kończy się w r. 1340, w którym umiera Jean Condé, ostatni z poetów rymujących tego rodzaju utwory. Z dużej masy powstałych na pewno w tym okresie utworów zachowało się tylko 148. W przeważającej części są to dzieła anonimowe, gdyż tylko 20 posiada podpisy autorów. Jednak, poza truwarem Rutebeufem, autorzy ci są znani jedynie z nazwiska i dość często także z przynależności terytorialnej. Wśród truwarów piszących *fabliaux* było także kilku przynależnych do stanu rycerskiego lub stanu duchownego, gdyż rymowanie tego rodzaju powiastek stało się w niektórych wypadkach modą również i w oświeconych sferach. Jean de Journi, który żył na Cyprze pod koniec XIII wieku, wyznaje w swoim pobożnym utworze, że układał w młodym wieku *faus fabliaus*. Henri d'Andeli (druga poł. XIII wieku), po którym pozostał tylko jeden *fabliau*, napisany na pergaminie, i Philippe de Grève tworzyli dla świata duchownego. Do świata rycerskiego i zarazem prawniczego należał Philippe de Beaumanoir, autor pięknego utworu *La Fole largece*. Wymienieni byli jednak tylko przypadkowymi i okolicznościowymi rymotwórcami. Tymczasem autorami większości *fabliaux* byli zawodowi żonglerzy, najczęściej zdeklasowane typy wiecznych studentów, kleryków i wydalonych z klasztoru zakonników (*vagi scholares, clerici vagantes*), często pogardzani i wyszydzani jako włóczędzy i rozpustnicy. Należeli do nich przede wszystkim żonglerzy z Pikardii i Artois: Enguerrand d'Oisi (*Le Meunier d'Arleux*), Eustache d'Amiens (*Le Boucher d'Abbeville*), Colin Malet (*Joulet*), Gautier le Long (*La Veuve*), Huon de Cambrai (*La Male Honte*), Huon Piaucele (*Estormi, Sir Hain*), Huon le Roi (*Le Vair Pale-*

fori), Milon d'Amiens (*Le Prêtre et le Chevalier*), Jean Bedel (autor 7 *fabliaux*) identyczny prawdopodobnie z Jean Bodellem. Z Île-de-France pochodził znany truver Rutebeuf, autor 6 *fabliaux* (*Testament de l'asne, Frère Denise, Le Pet du vilain*) i Courtebarbe (*Les Trois aveugles de Compiègne*); z Normandii: Haiseau (*L'Anneau merveilleux, Le Prêtre et le mouton, Les Dames qui trouvèrent l'anel au comte*), Jean le Chapelain (*Le Dit du Srecretain*), Guillaume le Normand (*Le Prestre et Alison*); z Szampanii: Jean le Galois d'Aubepierre (*La Bourse pleine de sens...*); z Orléanais: Gautier (*Le Prestre teint, Connebert...*); z nieznanych stron: Durand (*Les Trois bossus menestrels...*). W XIV wieku zastąpili tych zawodowych żonglerów poważni menestrelowie: Watriquet Brassenel de Cousin (*Les Chanoinesses de Cologne, Les Trois dames de Paris*), Jacques de Blaisieux (*La Vessie au prestre*), Jean de Condé (*Les Braies au prestre, Le Sentier battu*).

Budowa i forma *fabliaux* są na ogół proste i bezpretensjonalne, chociaż nie zawsze poprawne i regularne; utwory te liczą przeciętnie od 300 do 400 ósmiozłogowych wierszy; najkrótszy z nich zawiera 18, a najdłuższy 1300 wierszy. Narracyjne ósmiozłogkowe wiersze związane rymami płaskimi narzucały się po prostu same dla oddania żywego rytmu opowiadania. Jednak *fabliau de Richeut* stanowi pod tym względem wyjątek, gdyż przeplata wiersz ósmiozłogkowy wierszem czterozłogkowym i łączy tym samym rymem więcej niż dwa wiersze. Rymowanie jest na ogół niedbałe; w wielu utworach znajdujemy tylko ślady rymów i nierzadko jedynie asonanse. Za to język jest wszędzie żywy, soczysty, jędrny i niewymuszony. Układ stroficzny nie jest stosowany we wszystkich utworach. *Fabliaux* nie były przeznaczone do śpiewu, ale tylko do publicznej recytacji. Zdarzało się jednak, że żongler śpiewał jakiś utwór przy akompaniamencie liry, parodiując przy tym po błazeńsku jakąś znaną pieśń.

W kompozycji *fabliaux* nie uwidoczniły się żadne sztuczne pretensje literackie, od samego początku postacie wpadają w tryby żywej akcji i wypadają z nich samorzutnie po odegraniu swych ról. Pierwsze z *fabliaux* (*Richeut...*) są jeszcze tylko barwnymi obrazami obyczajowymi, w których intryga redukuje się do minimum, w których charakterzy stanowią wszystko. Przeciwnie późniejsze *fabliaux* odznaczają się jasno zakreślonymi zrębami budowy, w ramach których żywa i pomysłowa intryga wysuwa się na pierwszy plan. Żongler opowiada szybko i barwnie wesołą historyjkę bez żadnych sztuczek i dodatków literackich. Przy tym zależnie od tematu styl bywa już to wulgarny, szorstki i jędrny, już to wytworny, gładki i płynny.

Oryginalność *fabliaux* ujawnia się w ich treści, duchu i nastrojach. Zrodzone z mieszczańskiego ducha są one tylko mniej lub więcej niewybrednymi zabawkami, dostosowanymi w swych nastrojach do zamilowań i do poziomu umysłowości niższych stanów. Mają one jedynie na celu budzić śmiech, humor i wesołość (*contes à rire*). Bystry i złośliwy komizm, operujący dużą skalą wyolbrzymiających kontrastów i ujawniający dosadnymi rysami najróżnorodniejsze objawy ludzkiej naiwności, głupoty i przewrotności, spleta się wszędzie z wesołym, bujnym, rubasznym i beztroskim humorem. Często śmiech powstaje jakby z niczego i narzuca się z żywiołową siłą otoczeniu. Wszędzie góruje i święci triumfy *l'esprit gaulois*, łączący w sobie iskrzącą się komiczną werwę, rubaszny humor, ironiczną złośliwość, poczucie rzeczywistości, zmysł praktyczny i zdrowy chłopski rozum, wśród zjadliwych, satyrycznych i nierzadko wulgarnych nastrojów.

Na treść opowiadania składa się zazwyczaj jakaś konkretna przygoda, jakaś mniej lub więcej komiczna i drastyczna awantura. Tematy, często płache, brutalne i trywialne, ukazują nam w śmiesznych i komicznych sytuacjach

przede wszystkim przedstawicieli niższego stanu duchownego, przewrotne kobiety, głupich i naiwnych mężów. Intryga bywa prosta, niewyszukana i niewybredna: małżeńskie kłopoty mieszczanina, chłopca i niekiedy także i rycerza, niefortunne przygody miłosne księdza lub mnicha, oszukiwanie i okradanie bogaczy i księży, nie kończące się pasmo wybiegów i podstępów kobiecych... Wśród galerii postaci wysuwają się na czoło księża, zakonnicy, mieszczenie, chłopci (*vilains*), najróżniejsze typy młodych kobiet, rzadziej jakaś cyniczna matrona, rycerz, student... Siła fizyczna, spryt i brutalne podstępny zwyciężają we wszystkich okolicznościach. Na psychologię nie ma tam ani miejsca, ani czasu. Żadna sympatia ani żadne wzruszenie nie znajdują nigdzie dostępu; typy słabe i ofiary spotykają się tylko z lekceważącą pogardą.

Najobszerniej został rozwinięty cykl podstępów kobiecych. Kobiety z *fabliaux*, stające zawsze po stronie tego, który im schlebia lub płaci, potrafią w każdej okoliczności oszukać lub wywieść w pole swych naiwnych mężów oraz wyszukać dla swych kochanków najbardziej nieprzewidziane kryjówki. Złapane przez mężów na gorącym uczynku, potrafią z łatwością ich obalamucić i oczarować lub też przekonać ich, że to wszystko było snem (*La Bourgeoise d'Orléans, Le Chevalier à la corbeille, Le Cuvier, Les Trois dames qui trouvèrent l'anel...*). Rozwiążność kobiet przybiera niekiedy formy cynicznej brutalności (*La Femme qui servoit cent chevaliers, La Demoiselle qui voloit voler en l'air, Les Trois Meschines, Gauteron et Marion, Jouglat...*). Poza kilku przykładami niewieściej cnoty (*La Bourse pleine de sens...*) i poza kilku na ogół przyzwoitymi tematami (*Le Vilain Mire, La Housse partie...*) nie spotyka się w większości *fabliaux* żadnego poczucia moralności. Niemoralność, oszustwa i wykręty wysuwają się wszędzie na pierwszy plan. Gdy tylko nadarzy się okazja, żadna z kobiet nie potrafi odżegnać się od rozpusty.

W *Mari qui fist sa femme confesse* mąż, przebrawszy się za mnicha, wysłuchał spowiedzi swej żony. Gdy przychodzi potem do awantury, sprytna żona oświadcza, że poznaawszy go pod habitem chciała tylko doświadczyć go w ten sposób. Księża oraz zakonnicy ukazują się dosyć często jako istoty chciwe, skąpe, rozpustne i nadęte pychą (*Le Prêtre et le chevalier, Les Quatre prêtres, Le Prêtre qu'on porte...*), a niekiedy jako naiwne i pocziwe dusze (*Le Prêtre et le mouton...*).

Jedna z tych *fabliaux* (*Le Prêtre aux mûres*) ukazuje nam księdza, co z grzbie tu osła chciał dosięgnąć morwy; osioł się wymknął i ksiądz zawisł na płocie. Satyryczne tendencje żonglerów ledwo dają się wyczuć tu i ówdzie. W *Constant du Hamel* trzech wiejskich tyranów: wójt, pański leśniczy i ksiądz mają chrapkę na żonę chłopca Constant du Hamel, która stawia im zdecydowany opór. Pochopni zalotnicy stosują wszystkie możliwe szykany wobec jej męża. Zrujnowany przez nich chłop zdołał jednak w końcu znaleźć sposobność do zemsty; zamknął ich wszystkich trzech w beczce napelnionej pierzem i podłożył pod nią ogień. Ten drobny szczegół, zdający się ujawniać pewną tendencję walki klasowej, nie znajduje już podobnych odpowiedników w innych utworach. Przedstawiciele trzeciego stanu nie występują tam nigdzie przeciwko nierówności i niesprawiedliwości społecznej. Słabi i biedni są tam w takim samym stopniu wyszydzani i ośmieszani, jak mocni i bogaci. Wady i błędy wszystkich klas społecznych są przedstawiane szybkimi i dosadnymi rysami, lecz bez specjalnych politycznych tendencji. Zdarza się tylko niekiedy, że żongler potrafi przyjąć buntowniczą postawę lub poufalić się z możnymi. W *Saint Pierre et le jongleur* żongler, czuwając w piekle nad kadzią, w której smaży się dusze, zabawia się grą w kostki ze św. Piotrem. W końcu przegrawszy wszystkie dusze robi awanturę swemu partnerowi, posadzając go o oszustwo. W *Estula* żongler staje wy-

rażnie po stronie złodziei. Dwaj biedni bracia zakradają się nocą na gospodarstwo bogatego sąsiada. Jeden ścina główki kapusty w ogrodzie, podczas gdy drugi oprawia barana w stajni. Bogacz, posłyszawszy podejrzane szmery, każe swemu synowi zawołać psa *Estula* (*Es-tu-là?* — Czy jesteś tam?). Złodziej ze stajni odpowiada zaraz: „Tak, jestem tutaj!“ Bogacz, myśląc, że to są słowa psa, posyła po księdza, aby wyklął zeń diabła. Cała przygoda kończy się bardzo przykro dla księdza. W *Vilain qui conquist paradis par plaid* chłop sprzecza się po kolei z św. Piotrem, Tomaszem i Pawłem, którzy nie chcą go wpuścić do nieba; wytykając im własne grzechy, chłop zdobywa w końcu ciętymi odpowiedziami niebo. W pewnych wypadkach żonglerzy rezygnują ze złośliwych burd, poprzestając na humorze i jowialnej wesołości.

Niektóre z *fabliaux*, jak *Le Vilain mire* i *Les Trois aveugles de Compiègne*, odznaczają się nadzwyczaj logiczną i zwartą budową oraz doskonale wypracowaną formą. W *Le Vilain mire*, który posłużył Molierowi za punkt wyjścia do napisania *Le Médecin malgré lui*, złośliwa żona robi prostemu chłopu sławę znakomitego lekarza. Chłop, wezwany na dwór królewski do księżniczki, której oś utknęła w gardle, i okładany kijami podług wskazówek złośliwej żony, robi tak głupie i śmieszne grymasy, że księżniczka, parsknąwszy śmiechem, wyrzuca oś z krtani. W *Les Trois aveugles de Compiègne* trzech ślepców idzie drogą z Compiègne do Senlis. Przechodzący obok nich bogaty student powiada: „Oto dukat dla was trzech“. Mówi, ale nie daje go żadnemu z nich. Tymczasem każdy ślepiec myśli, że jeden z jego towarzyszy otrzymał ów cenny pieniądz. Powróciwszy do Compiègne, wstępują do gospody i każą sobie podawać „jak rycerze“. Gdy przychodzi do płacenia, okazuje się, że żaden z nich nie otrzymał dukata. Zaczynają się kłócić i bić. Wtedy student występuje spośród gości i płaci rachunek, pękając ze

śmiechu. *Fabliaux*, mieszane pod koniec dość często z *lais* (*Lai d'Aristote*), znikły z literatury około r. 1340, niemal równocześnie z upadkiem zawodu żonglerskiego. W XV wieku zjawily się one w formie prozaicznej (*Cent Nouvelles*) w związku z wpływami włoskiego Renesansu, a później w epoce klasycznej w artystycznej formie wierszowanych powiastek (*contes en vers*).

Bibliografia: *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles* par A. de Montaignon et G. Raynaud, Paris 1872—1890; *Fabliaux et contes des poètes français des XI^e, XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles* publiés par Barbazan et Méon, Paris 1808; *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites...* publié par A. Jubinal, Paris 1839; G. Paris, *Les Contes orientaux dans la littérature française du moyen âge*, Paris 1877; J. Bédier, *Les Fabliaux, étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, 2-e édition, Paris 1895; E. Faral, *Le Fabliau latin au moyen âge*, RO I, p. 321—385; F. Brunetière, *Les Fabliaux du moyen âge*, „Revue des Deux Mondes“, 1-er septembre 1893; O. Pilz, *Beiträge zur Kenntnis der altfranzösischen Fabliaux*, 1887; G. Paris, *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris 1912; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der altfranzösischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I: *Moyen Age*, Paris; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921; E. Porębowicz, *Literatura francuska*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, t. II, Warszawa.

Stanisław Łukasik

NOVAS: literatura staroprowansalska wydała nowelę wierszem, zwaną w liczbie mnogiej *novas* ($\leq$ łac. *nova* $\leq$ *novus* — nowy), *novas rimadas* lub *novela* (łac. *novella* — *novellus* — nowy). Pisane zazwyczaj wierszami ósmiozłotkowymi o rymach parzystych, utwory te cieszyły się znacznym powodzeniem w południowej Francji. Na szczególną uwagę zasługują nowele Raimon Vidal de Besalú z końca XII wieku i z początku XIII wieku oraz *Papagai* (*Papuga*) trubadura Arnaut de Carcassés. Raimon Vidal pozostawił nam trzy nowele. W *Castia-gilos* (prow. *castiar* — chłostać, ganić, karcić; *gilos* — zazdrosny) pewien żongler opowiada królowi kastylskiemu, Alfonsowi III, w jaki sposób zazdrosny mąż, aragoński szlachcic Alfonso de Barbastre, został wywieziony w pole przez swoją żonę Elwirę, której pilnował z niebywałą zawziętością: *Unas novas vos vuelh comtar Que auzi dir a I ioglar En la cort ... Del rey de Castela ...* („Nowelę wam opowiem, którą słyszałem z ust pewnego żonglera na dworze Kastylii...“). W *So fo el temps c'om om era jays...* („Było to w czasie, kiedy człowiek był wesół...“) autor rozwija koncepcję miłości dworskiej wytworzoną przez współczesne społeczeństwo. Jego trzecia nowela jest skargą nad upadkiem poezji. *Papagei* trubadura Arnaut de Carcasses jest już prawdziwą nowelą. Papuga odnajduje w ogrodzie młodą panią i odsłania jej gorącą miłość, jaką zapłonął do niej syn króla Antiphanor. Dama przekonana wymową papugi, zgadza się na spotkanie z królewiczem w ogrodzie. Guiraut Riquier nazywa *novas* długi poemat (*Si m fos sabers grazitz ...*), w którym rozwija scholastyczną dysertację nad wstydem (*vergogna*). W *Novas de l'hertje* (*Nowela o herezji*) Sicart de Figueiras przeprowadza proces heretyka. Stworzona przez Prowansalczyków nowela rymowana (*novas rimades*) stała się w XIV wieku ulubionym rodzajem katalońskich poetów; katalońskie *novas rimades*, małe romanse wierszem, przedstawiają za-

zwyczaj w formie prowansalskiej tematy francuskie. Zresztą Prowansalczycy nadawali nazwę *novas* nie tylko rymowanym nowelom, ale również i rymowanym romansom. Poza tym jest bardzo prawdopodobne, że w języku prowansalskim istniały również prawdziwe nowele prozą, które jednak nie dochowały się. W *Documenti d'amore* Francesco da Barberino figurują bowiem streszczenia łacińską prozą nowel Piotra (Peire) Vidal, Ramoin de Miraval... Zresztą prawdziwymi nowelami prozą w staroprowansalskiej literaturze są barwne życiorysy (*Vide*) trubadurów.

Bibliografia: J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge*, Paris 1921; A. Payès, *Poésies catalanes inédites*, RO XV, II, p. 174—203; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913.

Stanisław Łukasik

NOVELA: (wł. *novella*; franc. *nouvelle*; ros. *novela*; ang. *short-story*; niem. *Novelle*) krótki utwór epicki prozą, wyrosły z opowiadania o konstrukcji dramatycznej. Dzięki temu stał się gatunkiem bardziej zwartym i rygorystycznym (strukturalnie) od opowiadania i odznacza się większą ilością cech strukturalnych. Są to cechy następujące:

I. Konstrukcja fabuły oparta na rozwoju linii akcji i kontrakcji od chwili zawiązania konfliktu do chwili rozwiązania go i zamknięcia pointą wymowy akcji.

II. Dramatyczna konstrukcja (zbliżona do konstrukcji dramatu) wymaga ograniczonego czasu relacji, co jest wyrazem dążności do szybkiego zaspokojenia ciekawości odbiorcy, dążności leżące u genezy noweli, zanim stała się gatunkiem literackim.

III. Efektem ograniczonego czasu opowiadania jest silna intensyfikacja czasu fabuły, a szczególnie czasu akcji (czyli rozgrywającego się wydarzenia), a więc wypełnienie go istotnymi i niezbędnymi

mi — z punktu widzenia logiki struktury — elementami treściowymi. Zachowanie elementów rozwijających akcję — narratywnych, redukcja — opisowych, statycznych.

IV. Akcja noweli jest objęta relacją narratora, zawsze zasygnalizowanego: w sposób pośredni lub bezpośredni.

Pozostałe elementy strukturalne są już tylko konsekwencją wyżej wymienionych: 1. Jednotorowość akcji (jednowatkowość), tzn. przedstawione treści są podporządkowane jednemu organizującemu je wydarzeniu. 2. Z rozwoju techniki nowelistycznej, liczącej się z konwencją gatunku, wynika konieczność stosowania inwersji różnego typu: inwersji motywacji, przestawień następstwa czasu itd., umożliwiających wprowadzenie lub rozbudowanie elementów atrakcyjnych fabularnie. 3. Katastrofa bywa poprzedzana punktami zwrotnymi, wprowadzającymi zmianę sytuacji, a więc posuwającymi rozwój akcji. 4. Punktem szczytowym — wysuniętym najdalej w kierunku katastrofy, wznoszącym najwyżej napięcie oczekiwania — jest tzw. punkt kulminacyjny, poprzedzający katastrofę. 5. Punkty zwrotne, ukazujące nowe perspektywy ewentualnego rozwikłania akcji, pełnią rolę *anagnorisis* (łudzenia odbiorcy odmiennymi od przedstawionych w katastrofie, potencjalnymi rezultatami). 6. Pointa — tzw. szczyt dynamiczny utworu — wynika z katastrofy jako konkluzja. Jej celem jest wywołanie maksimum wzruszenia i zaskoczenia. W noweli klasycznej (niejako wzorcu gatunkowym) bywa ona umiejscowiona w sposób tzw. asymetryczny (czyli nieproporcjonalny do rozłożenia innych elementów struktury), na końcu utworu. P. Heyse nazwał to ogniwem struktury „zestrzeleniem sokoła” od rozstrzygającego fabularnie i ekspresywnie momentu noweli Boccaccia. E. A. Poe uważał pointę za punkt centralny i wyjściowy dla nowelistów. 7. Konsekwencją redukcji elementów statycznych, komentatorskich, dygresyjnych — a więc niedramatycznych — jest przestrzeganie

zasady implikacji związków fabularnych, samoistnego związku przyczynowo-skutkowego jako relacji wynikania pomiędzy ogniwami akcji.

Termin nowela pojawił się po raz pierwszy wę. Włoszech w odniesieniu do (właśnie wówczas wyodrębnionego z opowiadania) gatunku literackiego (Rene-sans). Jego etymologia wiąże się z Kodekstem Justyniana, w którym jako termin prawniczy oznaczał pewne uzupełnienie ustawy, nową jej interpretację, nowość. W Polsce termin ten zastosowano po raz pierwszy w XIX w. Wcześniej dla oznaczenia gatunku nowelistycznego używano terminu rodzimego: nowina. Do rozwijającej się w odrębny typ narracji epickiej formy podawczej starożytnych biografii i historiografii większość ówczesnych historiografów zaczęła wprowadzać kompozycję dramatyczną dla podniesienia atrakcyjności przedstawionych (autentycznych czy fikcyjnych) wydarzeń. Tym sposobem zaczęto rozwijać drugi element pierwotnej anegdoty — tkwiący w niej potencjalnie (zob. **OPOWIADANIE**).

Z inicjatywą tej dramatyzacji historiografii wystąpili perypatetycy (Teofrast, Praksyfanos, następnie Duris, Frylach) dla wywołania wstrząsającego wrażenia, zgodnie z zaleceniem Arystotelesowskiej poetyki (wprowadzenie wzruszających perypetii uwieńczonych patetyczną katastrofą). Z tego też źródła pochodził triadyczny układ *Roczników* Tacyta. Taka kompozycja charakteryzuje historie Trogusa, Kurcjusza Rufusa, Józefa Flawiusza, Dionizosa z Halikarnasu. Zalecał ją również Ciceron (w liście do Lukrecjusza). Podobnie też pisał Liwiusz. Ale już w V w. przed n.e. pojawiła się forma udratyzowanej narracji w logografiach Herodota. Część z nich to jedynie parafrazy lub tłumaczenia starych nowel jońskich, składających się na tzw. „dekameron” nowel jońskich. Jedną ze znamionujących go cech jest klimat fantastyki (snów i przepowiedni), będący wytworem plebejskiego utopizmu jako prób mitologizacji

przeszłości. Tak podejmowana przez Herodota ludowa legenda jest wyrazem tendencji pisarza do przekazywania potomnym tradycji kulturowych. Ten typ motywacji (fantastycznej) w nowelach Herodota nie przeszkodził Erdmannsdorferowi — wbrew tradycyjnym kryteriom gatunkowym (nowela związana konwencją realizmu, romans natomiast konwencją fantastyki) — nazwać gatunek tworzony przez Herodota „nowelą grecką”. Termin nazywający zbiór nowel Herodota „dekameronem” wskazuje w nim prototyp w pewien sposób zorganizowanego zbioru, nawiązujący układem do późniejszych *Metamorfoz* Apulejusza z Madaury. Układ ten nazwano „paciorkowym”, a często niesłusznie utożsamiano z szufladkowym (*Schubladerrömer*, à tiroirs, „opowieść wsuwkowa” — luźno skomponowana). Niesłusznie, ponieważ zasadą budowy szufladkowej jest wkomponowywanie jednego opowiadania w ramy drugiego — piętrowo, natomiast w kompozycji paciorkowej kolejne opowiadania są równolegle nanizane na linię opowiadania głównego. U Apulejusza spotyka się trzypiętrowy układ. Nie zawsze odpowiada temu wprowadzenie trzech kolejnych narratorów. Najbogatsze — wielopiętrowe wieńce — znane są w literaturze dalekiego Wschodu, jak i jej stylizacjach (por. nowele Dahlkego).

Te różnorodne rodzaje nowelistycznych zbiorów spowodowały rozliczne badania nad zagadnieniem wzajemnego stosunku genetycznego noweli i powieści. Stąd powstała teoria noweli jako ogniwa w procesie kształtowania gatunku powieściowego. Nowsze badania nad powieścią przeciwstawiły jej pogląd o genetycznym związku powieści z opowieścią średniowieczną. Hegłowska koncepcja powieści wywiodła „[...] problematykę powieści [...] z historycznego przeciwieństwa antycznej epiki i nowych czasów”, traktując ją jako mieszczańską kontynuację eposu. Na przełomie V i IV w. przed n.e. ukazały się słynne *Milezjaka* Arystydesa, uchodzącego, zda-

niem niektórych badaczy, za twórcę „noweli literackiej”. Jak wynika z przyjętego tutaj założenia, termin taki jest: albo tautologią — jeśli odrzucimy pojęcie noweli nieliterackiej, albo nie odpowiada on prawdzie dokumentów historycznoliterackich, stwierdzających wprowadzenie struktury nowelistycznej (dramatycznej) do form narratywnych już przez Herodota. Nieporozumienie to wyjaśnia ewentualność trzecia: dawne (odmienne) kryterium gatunkowe. Nowele Arystydesa są również oparte na starych jońskich anegdotach. W ujęciu Arystydesa osoba narratora wiąże szereg milezyjskich „krymina” (tzw. opowieści obrazających moralność) w ramach wyznaczonych uczcią. Nowele te stały się kopalniami wątków dla późniejszej twórczości. Przykładem znamienym tej trawestacji wątków stała się (pochodząca wprawdzie już z II w. przed n.e.) opowieść *Amor i Psyche*, zawarta w *Przemianach*, czyli *cudach* Apulejusza. Wedle relacji ich autora były to „śliskie, młodojońskie nowele”, pokrewne opowieściom milezyjskim, stanowiące dokument ówczesnych faktów społecznych. Kompozycja ramowa zbioru wyraża się wspólną wszystkim perypetiom osobą bohatera-narratora. Zawianiem konfliktu, a jednocześnie katastrofą, warunkującą rozwój wszystkich wydarzeń, jest perypetia — przemiana bohatera w osła i powrót do postaci ludzkiej. Taka budowa zbioru Arystydesa również przyczyniła się do postawienia problemu związku genetycznego noweli i powieści. Charakter epizodyczny i wzajemnie równoległy kolejnych perypetii posłużył jako jeszcze jeden argument dla hipotezy o gatunkowej pierwotności i niezależności noweli od kompozycji powieściowej. Potwierdzeniem jej stały się zarówno wcześniejsze perskie baśnie (*Z tyśiącą i jednej nocy*), jak i późniejsze nowele Boccaccia w ramowej budowie *Dekameronu*. Wieńcowa jednak kompozycja *Metamorfoz* bardziej przypomina opowieści Szeherazady aniżeli układ nowel Boccaccia.

Inna hipoteza otwiera linię rozwoju gatunku nowelistycznego etymologią wyprowadzoną z innego gatunku: *fabliau* (*fabliau*). Ten termin pikardyjski oznacza krótkie, drwiące opowiadki prozą lub wierszem, nieraz po prostu anegdota, głoszone przez wędrownych truwerów. Dochowały się one w liczbie zaledwie ok. 150 sztuk, przeważnie anonimowo. Zaledwie kilka nazwisk autorskich udało się z nimi związać w badaniach nad ich pochodzeniem; wśród nich najgłośniejsze nazwisko Rutebeufa. Genież *fabliau* kierunek badań orientalnych sprowadza do trzech (ewentualnych) źródeł: 1. wątków wschodnich baśni, 2. opowieści różnych narodów i 3. rodzimych, trubadurskich, satyrycznych powiastek. Bédier i Hazard rozstrzygają tezę o rodzimym pochodzeniu *fabliau* na podstawie gry słów i rysów obyczajowych, nie odrzucają jednak wpływu motywów wschodnich. Zawarte w tych utworach aluzje krytyczne do ówczesnego klasowego układu Francji służą jako materiał argumentacyjny. Prototyp francuskiego Amfitriona: *Aulularia de Vitalis l'Alda de Guillaume de Blois* (w języku łacińskim) to właśnie *fabliau*. Przykładem wierszowanego *fabliau* są *Les Trois aveugles de Compiègne* (anonimowe), natomiast przykładem prozatorskiego *fabliau* — *Les Cents nouvelles nouvelles* czy *Quinze joies de mariage* znanego twórcy *fabliau*, dworzana Filipa burgundzkiego — Antoine de la Salle, szczytującego się zapożyczeniem budowy ramowej z *Dekameronu*. Tematyka tego gatunku zajmuje się życiem rodzinnym prowincjonalnej szlachty. Uprawiana w nim satyra ośmiela się atakować kler niższy, nie sięga nigdy osoby papieża, króla czy nawet księcia.

Francuskie *fabliaux* odegrały rolę płodnych sugestii dla twórczości pisarzy włoskich z XIV w. Analogicznym, choć niezależnym etymologicznie dokumentem tego gatunku, charakteryzującym epokę renesansowego przełomu, były na terenie Anglii (XIV w.) *Canterbury Tales* Geof-

freya Chaucera, słynne opowieści kanterberyjskie, dla których ramy tworzy spotkanie pielgrzymów w Southwark i wśród których między romansami i innymi utworami spotykamy *fabliaux*. I w nich nie brak aluzji do ówczesnych wydarzeń (z czasów działalności Johna Balla — wzmianka o buncie pod egidą Wata Tylera). W tej angielskiej wersji *fabliau* zachował się zbiór obyczajowych migawek i doskonałych portretów, nie naruszających jednak nowelistycznej dynamiki akcji.

Najwcześniejsze zbiory nowel włoskich to *Cento novelle antiche*, *Conti di antichi cavalieri*, oparte na wątkach biblijnych lub starożytnych. Postać dojrzałą, klasyczną osiągnęła nowela w epoce włoskiego Renesansu w nowelistyce Boccaccia, stanowiącej wykwit mieszczańskiej kultury. Znamienny jest w niej ładunek satyry, skierowanej przeciwko obłudzie i amoralności kleru oraz niektórych klas społecznych. W zastosowanej kompozycji ramowej ma miejsce prezentacja kolejnego narratora każdej kolejnej opowieści. Nowele osnute wokół wydarzeń otaczającego świata, a jednocześnie ukazujące poza warstwą fabularną mechanizm przeżyć psychicznych stanowią *novum* w stosunku do *fabliaux*. Występująca niekiedy fantastyka o charakterze konwencjonalnym służy charakterystyce kultury i obyczajów średniowiecza, jest zatem funkcjonalnie podporządkowana motywacji realistycznej, czyniąc i od tej strony zadość tradycyjnym kryteriom gatunku. Poszczególne nowele zindywidualizowane są nie tylko fabularnie, ale i strukturalnie (np. różnorodne wykorzystanie elementów dynamizujących).

Pierwsze nowele francuskie (już nie *fabliaux*) pisze Małgorzata z Nawarry. Jej *Heptameron* noszący tytuł *Histoires des amants fortuneurs* powstał jako refleks pierwszego francuskiego przekładu *Dekameronu*. Przedmiot satyry jest analogiczny jak w *Dekameronie*. Nowością są relacje obyczajowe z życia rzemieślników i chłopów. Brak jednak

tym nowelom dowcipu pointy. Drugim ówczesnym nowelistą francuskim jest Nicolas de Troyes, autor *Le Grand parangon de nouvelles honnestes et delectables*, czerpiący z tematyki nowel Boccaccia, z facecji Poggia, z *Apologues* Laurent-Valla.

Spośród licznych włoskich nowelistów inspirujących nowelistykę europejską (Bandello Grazzini, Giraldi Strapparola, Firenzuola) ciętością satyry urastającej w inwektywę prześcignął wszystkich, nawet Boccaccia, Massuccio z Salerno. Atrakcyjnej tematyki dostarczało obfitujące w niezwykle wydarzenia życie ówczesnych miast włoskich. Tak właśnie powstał zbiór anegdot w *Liber facetiarum* Poggia Bracciolini, czerpiący materiał z życia watykańskiego klubu *buggia*. Rozwój nauki i techniki zrodził krytycyzm w widzeniu świata, a niezależność materialna od potęgi patronatów sztuki stworzyła podłoże noweli satyrycznej Sachettiego, następcy Boccaccia, Bandella i in. Nowele te jednak wskazują na degenerację formy gatunkowej (rozwekłość, zatarty schemat dramatyczny) w kierunku opowiadania. To wiek XVI—XVII. Nawrót elementów legendarno-baśniowych rysuje się w opartych na motywach ludowych *Piacevoli notti* Gianfrancesca Strapparoli, jak i w głośnych *Lo Cunto degli Cunti* Giambattisty Basilego. Schyłek Odrodzenia jest i finałem rozkwitu nowelistyki włoskiej. Coraz częstsze *ragionamenti* rozsadzają nowelistyczne ramy. Od czasów Boccaccia po koniec XVIII w. — według relacji Gamby — pisało jeszcze 250 nowelistów. Wśród nich wybiły się nazwiska Erizza, Sagreda Loredano, braci Carlo, Gaspara Gozzi.

Pod silnymi sugestiami włoskiej nowelistyki Renesansu znaleźli się pisarze hiszpańscy, np. Juan Timoneda (w którym Ticknor upatruje twórcę noweli hiszpańskiej) czy Juan Manuel (*El Conde Lucanor*), sięgający po tradycję średniowiecza zawarte w realistycznych *fabliaux*. W 1590 r. w Toledo ukazuje się przekład *Hekatonimitów* (1000 nowel)

ferrarczyka Giraldiego Cinthio. Z obu źródeł korzystał twórca hiszpańskiej nowelistyki Cervantes w tzw. *novela corta*, jakkolwiek w późniejszej fazie swej twórczości korzystał wyłącznie z materiałów rodzimych. Większość hiszpańskich nowelistów kontynuuje jego wzory (Suarez de Figueroas, Salas Barbadillo, Linan y Verdugo itp., w końcu sam Lope de Vega). Specyfika strukturalna tej nowelistyki przejawia się w bogactwie szczegółów, nagromadzeniu punktów zwrotnych i konstrukcji punktu kulminacyjnego, uprzedzającego w pewnej mierze katastrofę w rozładowywaniu napięcia. Efektem tego jest rozluźnienie struktury dramatycznej. Rozbudowanie środków charakterystyki tła i pikareskowych postaci w tzw. nowelach szelmowskich ustawia tę odmianę noweli na pograniczu opowiadania (*Opowieść o Trubarcie, Rinconete y Cortadillo, Gitanilla* itd.).

Późniejszy bujny rozkwit formy nowelistycznej, której szczyt żywotności przypada na okres pozytywizmu i realizmu, z punktu widzenia tematycznego kryterium odmian przedstawia się w rozwoju historycznym następująco: decydujący wpływ na nowelistykę europejską XIX i XX w. wywarł twórca noweli amerykańskiej E. A. Poe; z jego inspiracji wyrosła nowela fantastyczno-kryminalna (*Morderstwo przy rue Morgue, Zagłada domu Usherów, Maska czerwonego moru*), wcielona w germańską „nowelę losu“ (P. Heyse *Wesele na Capri, Andrzej Ingram, Nino i Naso, Hafciarka z Treviso*) czy sensacyjno-fantastyczną: Puszkina *Dama pikowa* i Mériméeego *Wenus z Ile*, sensacyjno-fantastyczną nowelę *Czechowa Wij*. (?) czy in.

Jej kontynuacją w wieku XX jest sensacyjna nowelistyka S. Zweiga (*24 godziny z życia kobiety, Amok*), ekspresjonistyczno-fantastyczna Maurois *Hôtel Palás Thanathós*, Wymarka *Malpia łapka* czy Grabińskiego *Niesamowite opowieści*, w końcu nowelistyka kryminalno-detektywistyczna Conan-Doyle'a, Chestertona, a nawet niektóre kryminalno-

psychologiczne nowele Gombrowicza (*Zbrodnia z premedytacją*). Drugi cykl tematyczny podejmujący problematykę psychologiczną rozwija również problematykę społeczną. W pewnej mierze nawiązuje on także do sensacyjnego klimatu Poe'go (*Studnia i wahadło*), ale już w konwencji realizmu: Villiers de l'Isle-Adam (*Tortura nadziei*), Mérimée (*Matteo Falcone*) czy R. Bracco (*Zbrodnia mężczyzn*), Amalio Guglielminetti (*Małżonkowie godni zazdrości*), L. Tonelli (*Sen i przebudzenie Rosetty*), wreszcie L. Pirandello (*Obowiązek lekarza, Czerwona książeczka*), L. Tołstoj (*Sonata Kreutzerowska*), Gogol (*Plaszcz*), Korolenko, Czechow (*Listonosz*), Prus (*Kamizelka, Katarzynka*), Konopnicka (*Nasza szkap, Dym*), Sienkiewicz (*Z pamiętnika pożałowanego nauczyciela, Latarnik*), Mérimée (*Wzięcie reducty*), Maupassant (*Baryłeczka, Panna Fifi*), Perzyński, Chojnowski (*Barowska*), Żukrowski, Moravia, Böll (*Śmierć Lohengrina*). Nowelistyka ta sięga aż po relacje okupacyjno-wojenne (z okresu II wojny światowej) utrwalone w odrębnej odmianie: noweli-reportażu, stanowiącym (wg S. Skwarczyńskiej) suchy zapis faktu w *Opowiadaniach* Borowskiego, które graniczą z odrębnym znów (zdaniem S. Skwarczyńskiej) gatunkiem (z pogranicza: noweli, opowiadania, reportażu i obrazka z lat okupacji): *Medalionami* Nałkowskiej.

Z punktu widzenia rozwoju struktury nowelistycznej wypada zanotować następujące tendencje i fakty: 1. Rozbudowa i falowanie linii dramatycznego napięcia (Heyse, Maurois, Poe i in.). 2. Operowanie inwersją chronologii czasu (Poe, Chesterton, Dürrenmatt). 3. Różnorodność układów i rozwój funkcji form podawczych (Gogol *Suka*, Paustowski *Myśliwiec Gulia*, Faulkner *Black Music*, Iwaszkiewicz *Nowa miłość*, Mérimée, Mauriac, Moliard itp.). 4. Różnorodność postaw narratora i jego pozycji oraz wynikię stąd układy relacji: kompozycje szufladkowe, paciorkowe; stosunek narratora do przedmiotu przedstawienia itd. (Chesterton, S. Zweig, Faulkner, Joyce itd.).

5. Tendencja ku spiętrzeniu pointy (Chesterton, Joyce, Mansfield, A. Zweig, Maurois, Dygat, Gołubiew, Borowski itd.). W opowiadaniach Borowskiego cała nowela ze swą wewnętrzną pointą stanowi odrębną pointę na tle dedykacji. 6. I wreszcie eksperyment analizy ujawnionej struktury nowelistycznej na konkretnym materiale fabularnym, tzw. nowela „autotematyczna“, przekształcająca się w opowiadania (S. Zweig *Letnia nowela*, L. Koniński *Straszny czwartek w domu pastora*).

Wyliczone tu odmiany strukturalne są najczęściej wypadkową skrzyżowania określonej koncepcji filozoficznej i artystycznej (np. naturalizm, psychologizm, ekspresjonizm, egzystencjalizm, behawioryzm itd.) i korelującej z danym założeniem techniki narratywnej. Tak powstała np. dwuwątkowa nowela dekonstruująca się w opowiadanie, oparta o paralelizm losu dwu bohaterów (np. pozytywistyczna nowela *Doktor Piotr Żeromskiego*; Maupassanta *Na wsi*; naturalistyczna: los człowieka — los zwierzęcia w *Zajacu* Dygasińskiego, *Na skalnym Wybrzeżu* Sygietyńskiego — nawiązujące do kreacji kiplingowskich). Zastosowanie ekspresjonistycznej symboliki dla wyrażenia przeżyć (np. z dzieciństwa) ukrytych w podświadomości stworzyło A. Zweiga *Padalec* (*Z opowieści dnia wczorajszego*). Kryminalna anegdota oparta o egzystencjalistyczną koncepcję, koncepcję bohatera, ujęta w konwencję behawioryzmu, ukształtowała *Mistral* Faulknera, odmianę noweli zwarłą, opartą o klasyczne tradycje.

Z punktu widzenia lokalizacji różnych etapów rozwoju nowelistyki europejskiej i amerykańskiej dają się zauważyć następujące fakty: 1. Pojawienie się gatunku i ukształtowanie jego klasycznej postaci w Renesansie włoskim; 2. Następny etap jej rozwoju: nowela romantyczna — rozkwita przede wszystkim w Niemczech; 3. Rozwój noweli realistycznej wiąże się z dobą pozytywizmu i realizmu głównie w Polsce, Francji i Rosji; 4. Najpotężniejszy rozkwit struk-

turalny tego gatunku w XX w. promieniuje z krajów anglosaskich. Bogactwem odmian strukturalnych mieni się nowelistyka: A. angielska i B. amerykańska. A: R. L. Stevenson (*New Arabian Nights*), R. Kipling, O. Wilde (*Duch z Canterville*), K. Mansfield (*Garden Party*), J. Joyce (*Dublińczycy*), J. Galsworthy (*Nowelka sądowa*), Crane (*Szalupa*). B: E. A. Poe, M. Twain, Danelet, Wharton, Dean Howells, T. Dreiser, H. James, Powell Talmage (*Samotne serce*), Sherwood Anderson (*Trup w lesie*), Evalone Welt (*Skamieniały człowiek*), A. Maliz (*Popołudnie w dżungli*).

Bibliografia: Gamba, *Delle novelle italiane in prosa*, 1833; A. Montaiglon, G. Raymond, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, 1872, 1890; K. Ewald, *Die deutsche Novelle im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Diss., Rostock 1907; R. Fürst, *Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jh.*, 1897; E. Walser, *Die Theorie des Witzes und der Novelle*, 1908; H. S. Canby, *The Short-Story in England*, 1909; H. H. Borchardt, *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, t. I, 1926; O. Katann, *Ästh.-lit. Arbeiten*, 1910; G. Paris, *Mélanges de la littérature française du moyen âge*, 1912; R. M. Mitchel, *Heyse and His Predecessors in the Theory of the Novelle*, 1915; J. Bédier, P. Hasard, *Histoire de la littérature française illustr.*, 1923, t. 1: *Les contes*, p. 58, t. 2: *Les fabliaux, les conteurs du XV^e s.*; E. J. O'Brien, *The Advance of the American Short-Story*, 1928; B. Matthews, *The Philosophy of the Short-Story*, 1901; Fr. Newman, *The Short-Story's Mutations*, 1924; P. Merker, W. Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1926/28; H. Weisser, *Die deutsche Novelle im Mittelalter*, 1926; B. Bruch, *Novelle und Tragödie*, „Zeitschrift für Ästhetik“, 22, 1928; A. Hirsch, *Der Gattungsbegriff der Novelle*, „Germ.

Stud.“, 64, 1928; M. Puccini, *Grundzüge der italienischen Novelle*, „Schweizer Rundschau“, 21, 1928; *Wielka literatura powszechna*, red. S. Lam, t. 1, 2, cz. 1, Kraków 1930; W. Vark, *Die Form in der Novelle*, Diss., Jena 1930; I. Wortig, *Der Wendepunkt in der deutschen Novelle*, Diss., Frankfurt 1931; H. Pongs, *Möglichkeiten des Tragischen in der Novelle*, 1932; E. A. Cross, *A Book of the Short-Story*, 1934; E. Kucharski, *Poetyka noweli*, [w:] *Księga referatów pod red. L. Bernackiego*, 1936, s. 312—920; J. T. Shipley ed., *Dictionary of World Literature*, London 1943; A. Mulot, *Deutsche Novelle und ihre Interpretation*, Deutscher Unterricht, 1951; H. Rosenfeld, *Deutsche Novelle als literarische Gattung*, „Germanisch-Romanische Monatsschr.“, 33, 1951; W. Papst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, 1953; I. Jens, *Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle*, Diss., Tübingen 1954; B. v. Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, 1956; T. Sinko, *Zarys literatury greckiej*, t. 1: *Literatura hellenistyczna*, cz. 2: *Nowele i wymysły*, Warszawa 1959, s. 185; Y. A. Klausner, *The Evolution of the Hebrew Short-Story: A Survey*, zob. „Zag. Rodz. Lit.“, 1960, 3, z. 1 (4), s. 17.

Teresa Cieślukowska

OPOWIADANIE: (fr. *récit, histoire*, narration, exposition; wł. *storia, narrazione*; ros. *rasskaz*; ang. *tale, narrative story*; niem. *Erzählung* — narracja) nazwa używana w odniesieniu do trzech różnych zjawisk: 1. na równi z formą narracyjną, czyli jako określenie formy-podawczej, właściwej wszelkiej twórczości epickiej; 2. dla określenia gatunku-wytworzonego przez potrzeby kontaktów społecznych, tkwiącego bezpośrednio w życiu; 3. jako nazwa gatunku literackiego: opowiadanie literackie. Ponieważ zjawiska objęte nazwą opowiadanie we wszystkich trzech znaczeniach zachodzą na siebie, powstaje trudność ich

wyodrębnienia i klasyfikacji. W rezultacie nie wszyscy teoretycy literatury przyjmują odrębność opowiadania jako gatunku literackiego. Często kładą nacisk przede wszystkim na opowiadanie jako gatunek narracji praktycznej (np. R. Petsch).

Podstawowymi cechami charakterystycznymi opowiadania są: A. Silnie eksponowana osoba narratora, wiążąca się z tendencją do upodmiotowienia i ulirycznienia; B. Ciąg zdarzeniowy o charakterze luźnym, wyraża się skłonnością opowiadania do budowy dygresyjnej i epickiej rozlewności; C. Struktura epicka (nie dramatyczna, a więc oparta na następstwie zdarzeń, a nie na budowie konfliktowej); D. Ciążenie ku końcowi silnie zaakcentowanemu i silnie eksponującemu subiektywne stanowisko narratora. Początków opowiadania literackiego należy szukać w opowiadaniu żywym, wynikającym z bezpośrednich potrzeb życiowych. (Ten typ opowiadania jest nadal żywotny, niezależnie od krystalizacji gatunku literackiego opowiadania).

Ukształtowanie się struktury gatunku wiążemy z historycznym rozwojem literackiej narracji, wyrastającej z formy podawczej nieliterackiego przekazu słownego w kontaktach społecznych i z konieczności przekazania jakiegokolwiek treści zdarzeniowej. Tak dokumentuje się powszechne prawo powstawania gatunków literackich, według którego cel istnienia (określony adres społeczny) jest zarazem i przyczyną ich powstawania.

Wyznacznikami zjawiska opowiadania w znaczeniu drugim, podlegającymi modyfikacji, są: a) osoba opowiadacza; b) osoba odbiorcy, względnie charakter kręgu odbiorczego; c) sytuacja opowiadania (zmienne czasu, miejsca i warunków społecznych, cel opowiadania implikujący jego treść i konstrukcję, stosunek wiążący odbiorcę z narratorem: por. R. Petsch). Opowiadanie w tym znaczeniu nie tylko stoi u kolebki opowiadania literackiego, ale bywa i literacko eksplloatowane w opowiadaniu literackim.

Rodowód kształujący ten typ struktury gatunkowej sięga rozwoju pierwotnej anegdoty myśliwskiej: zwięzłej relacji o przebiegu polowania, jak i anegdoty greckiej — przyjętej przez literaturę z podań ludowych i mitów (teogonia). *Anekdoton* — ἀνέκδοτον — oznacza 'nie wydany, nie opublikowany, nie pisany, tajemny'. Anegdota w tym rozumieniu obejmuje inny zasięg treści aniżeli anegdota w rozumieniu współczesnym (bliższym terminowi określającemu gatunek literacki — anegdota). Z biegiem czasu anegdota przejmuje znaczenie wszelkiego luźnego opowiadania o silnie podkreślonym zwrocie sytuacyjnym, zaskakującym odbiorcę (zob. *nowela*). Anegdota pierwotna zawiera elementy: statyczne i dynamiczne. Rozwinięcie każdego z nich zależy od ujęcia narratora, referującego sprawozdawczo i opisowo jakieś fakty lub stan rzeczy, czy też przedstawiającego rozwój wydarzeń, wiodący do konfliktowego rozwikłania.

Opowiadanie literackie w formie pierwotnej nawiązywało do anegdoty w znaczeniu dawniejszym. Kontynuowało ono ten typ opowiadania praktycznego, dla którego znamieną jest relacja luźnego ciągu zdarzeniowego z pozycji eksponowanego narratora. Anegdota grecka rozwinęła się w głównych arteriach twórczości epickiej, a więc w chronologiach, wyodrębnionych z genealogii poetyckich (w tym wątki i epizody epeiczne) przez Hekateusza z Miletu, i w biografiach historiograficznych.

Wzmógł się rozwój prozy, która poczęła przejmować od poezji funkcje dydaktyczno-filozoficzne, wiąże się z faktem zdobycia papirusu. Pierwszym prozaikiem, a jednocześnie spadkobiercą Hezjoda (epos genealogiczno-dydaktyczny) jest Ferekides z Siros, a jego kontynuatorem — Herodot jako autor legend i opowiadań etnograficzno-historycznych (o charakterze gawędy ludowej), utrzymanych w parataksycznym stylu (tzw. grecka *legenda aurea*). Obok anegdoty autentycznej występuje, i to w roli zasadniczej, w tych logografiach anegdo-

ta fikcyjna. Z niej właśnie kształtują się późniejsze *prolalie* Lukiana (zwarłe całości narracyjne), mające na celu wzniecenie zainteresowania słuchaczy, mnożące się w odrębne zbiory (np. *Florida* Apulejusza). Starożytną historiografią aż po Tukidydesa znamionuje beztraska o autentyzm informacji, a staranność o rozbudzenie zainteresowania odbiorcy (Plutarch) za pomocą efektów fantastyki, zawartych w odrębnych epizodach jako odrębnych ogniwach w rozwoju omawianego gatunku. Dopiero Tukidydes ogranicza się do faktografii, chociaż nie rezygnuje z typowej dla ówczesnych biografii formy podawczej, tzw. *swarejji* (*suasorii*) i kontrowersji (fikcyjne mowy sądowe i polityczne). Drugi element literackiej techniki tych biografii zrodzony z troski o odbiorcę: struktura dramatyczna, wprowadzona przez ówczesnych historiografów, obca jest Tukidydesowi, reprezentującemu zatem statyczną odmianę anegdoty, dbałemu głównie o wierność relacji. Pozwala to uznać jego historiografię za bezpośrednio właściwy rodowód literackiego opowiadania. Oba zatem prądy epiki narracyjnej: historiograficzno-biograficzne i psychologiczno-dydaktyczne — w równej mierze dały kształt opowiadaniu jako odrębnemu gatunkowi literackiemu. Trzecie nader ważne źródło nowożytnej prozy narracyjnej stanowią całości narracyjne zawarte w kręgach *Starego Testamentu*, np. historia o Boozie i Rut.

Poprzez starożytną prozę historiozoficzną i biograficzno-dydaktyczną aż po średniowiecze konsoliduje się nadal ten typ narracji, mimo że ciągle jeszcze nie ukształtowała się odrębna poetyka gatunku literackiego. Ten stan rzeczy dotyczy jeszcze *contes pieux*, jak *Legenda aurea* Jakuba z Voraginy czy anonimowego *Le Chevalier au barisel*. Natomiast *Miracles rimés à la gloire de la Vierge*, określane wówczas terminem *récit merveilleux* ze względu na wyróżniający je element fantastyki, dziś zaklasyfikowalibyśmy ze względu na dramatyczną strukturę raczej do nowelistyki.

W bliższym czy dalszym pokrewieństwie z opowiadaniem w dotychczasowej fazie rozwoju pozostają następujące gatunki literackie, które zyskały odrębne nazwy: saga (*Saga o Gudrun*, *O Gislím wyjętym spod prawa* itp.), bylina (*Bylina o Sadce*, *Ilia Muromiec* itp.), gawęda (W. Pol *Mohort*, W. Syrokomla *Urodzony Jan Dęboróg*) i obrazek. W związku ze skłonnością opowiadania do dygresji, która pozwala na ukształtowanie charakterystyki człowieka, charaktery (Teofrast, Montaigne, Chamfort) i portrety, których załączki wytworzyły się w ramach pojedynczego epizodu. Obok tego trzeba podkreślić związki pomiędzy opowiadaniem, jak byliny, z jednej strony, z drugiej — *vitae* i hagiograficzne legendy, gdzie tendencja do dygresji wyraża się klasyczną narracją epizodów.

Dalszy rozwój opowiadania literackiego zdaje się uderzać silnym eksponowaniem osoby narratora, a w konsekwencji swobodnym rodzajem pogawędki. Jej metoda kształtuje się w pamiętnikach i listach, a swoje pełne urzeczywistnienie w Polsce znajduje w odrębnym gatunku gawędy szlacheckiej prozą lub wierszem (I. Chodźko *Pamiętniki kwatermistrzów*; W. Syrokomla *Szkolne czasy Jana Dęboroga*). Rygory gatunkowe poczynają się wyodrębniać z jednej strony przez przeciwstawienie się łatwiznie układu gawędy, z drugiej strony przez przeciwstawienie dramatycznej budowie konfliktowej w noweli (zob. *nowela*). W zakresie gatunków poetyckiej prozy silne analogie z najnowszą odmianą opowiadania literackiego rysują się w romantycznych poematach prozą (Goszczyński, Krasiński), w poetyckiej prozie Norwida (*Stygmat*, *Ad leones*), Gérarda de Nerval (*Sylwia*) dzięki walorom kojarzeniowym, aluzyjnym i dzięki ulirycznieniu.

W okresie utrwalania wyodrębniającej się formy gatunkowej opowiadania — zjawiska zachodzące równolegle do pojawienia się formy nowelistycznej w Europie wschodniej (zob. *nowela*) — pojawiają się nowe trudności w klasyfikacji

tych dwu odmian epickiej narracji. Z jednej strony rozwijająca się literacka postać opowiadania (Poe *Złoty żuk*, Turgieniew, L. Tołstoj *Opowiadania se-wastopolskie*, Czechow, Daudet, Carco *Spotkania ze sobą*), z drugiej — towarzysząca rozkwitowi noweli różnorodność jej odmian, prowadzą do nader częstych odmian strukturalnych tak zachodzących na siebie, iż trudno je nieraz rozgraniczyć. Są to formy przejściowe: np. rozwlekłe, o zwolnionym tempie narracji, z przewagą statycznych form podawczych, czasem dwuwątkowe, ale oparte na konstrukcji dramatycznej: zawierające konflikt, katastrofę i pointę (np. niektóre opowiadania Poego; niektóre z opowiadań zawartych w *Lettres de mon moulin* Daudeta, Flauberta *Legenda o Julianie Szpitalniku*, Gösta Berling S. Lagerlöf, *Zając* Dygasińskiego, *Stary człowiek i morze* i *Artysta u siebie* Hemingwaya itp.). Wyrazem tych faktów bywa tak często stosowana wymiennosc terminów: nowela — opowiadanie w odniesieniu do tych przekształceń narracji.

Bogaty rozkwit opowiadania i pomnożenie jego odmian oraz pewne wyrazistże granice między nowelą i opowiadaniem wnoszą okres między I i II wojną światową wraz z bogactwem panujących prądów literackich. Ówczesna postać opowiadania to:

1. Już nie ciągi wydarzeń, ale ciągi analiz i refleksji przerywane epizodami; centralnym przedmiotem opowiadania staje się (nieraz) relacjonujący podmiot. Zachodzi tu odwrócenie sytuacji (w stosunku do opowiadań wcześniejszych): zdarzenia przerywiają tok refleksji, pełniąc funkcję organizowania całości narratywnej — służąc jako preteksty dla wprowadzonego materiału refleksyjno-analitycznego (Baliński, Iłakowiczówna, Iwaszkiewicz, A. Zweig, T. Mann, J. Joyce, Rilke *Ewald Tragdy*, Carco *Spotkania ze sobą*, Sartre *Herodrates*).

2. Odmianę drugą tworzą opowiadania powstałe z rozbitcia struktury nowelistycznej dla przeprowadzenia zabiegów

analitycznych w toku fabuły (*Sny Marii Dunin Irzykowskiego*, *Straszny czwartek w domu pastora Konińskiego*, *Letnia nowela* S. Zweiga itp.; zob. *nowela*).

3. Trzecią odmianę stanowią opowiadania z doby II wojny światowej. Są to albo rozwlekłe reporterskie rejestry faktów, spostrzeżeń, wrażeń (Borowski, Iwanow *Pieśń Treblinka*), albo zmetaforyzowane obrazy przeszłości, niemal poetycka transpozycja przeżyć wojenno-obo-zowych i emigracyjnych (Vercors, Pruszyński, A. Rudnicki, Dygat).

4. Odmiana czwarta — to jak gdyby nawiązanie do romantycznej prozy poetyckiej (np. Norwida), to w pewnym stopniu nieraz zrytmizowane narracje poetyckie, stanowiące pomost łączący z najnowszą techniką narracyjną (Andrzejewski, Faulkner, Beckett), to poetyckie anegdoty Alojzusa Bertrand, miniatury Kafki, *Heretyk i s-ka* Appolinaire'a.

5. Piątą odmianę reprezentują narracje przedstawiające tok świadomości referującego podmiotu poza kategorią czasu, tzn. w zależności od punktu widzenia: albo teraźniejszość trwa wciąż, albo istnieje ciągły przepływ z przeszłości w przyszłość, co na jedno wychodzi, liczy się bowiem tylko ciągła zmiana, ruch w przyszłość (Beckett, Faulkner, Andrzejewski).

6. Na ostatnią odmianę składa się szereg form narracji (nie mieszczących się w przedstawionych wyżej grupach), opartych o różnorodne techniki twórcze. Są to refleksje oparte na materiale historyczno-kulturowym, a przedstawione przy pomocy różnych metod twórczych, różnych form podawczych, w różnych konwencjach motywacyjnych (France *Prokurator Judei*, Parnicki, Parandowski *Miedzy lampą i świtem*, *Rozmowa z cieniem*, *Godzina śródziemnomorska*, Sarmoyan, Hemingway, Faulkner *Po tamtej stronie* itp.).

Bibliografia: E. A. Poe, Hawthorne's *Twice-Told Tales*, „Graham's Magazine”, May 1842; K. Friedmann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*,

1910; H. Frank, *Deutsche Erzählkunst*, 1922; E. Hirth, *Das Formgesetz der epischen, dramatischen, lyrischen Dichtung*, 1923; O. Walzel, *Objective Erzählgattung*, „Wortkunst“, 1926; *Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung*, „Zeitschrift für Deutsche Kunde“, 1929; M. F. Lawson, *Spannung in der Erzählung*, 1934; R. Petsch, *Zur Lehre von den ältesten Erzählformen*, „Dichtung und Volkstum“, 35, 1934; E. R. Mirrielles, *The Story Writer*, 1939; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählformen*, 1942; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1934; D. Brandenburg, *Kunst des Erzählens*, 1946; G. Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1947; K. Hamburger, *Betrachtungen über den ur-epischen Stil*, „Trivium“, VI, 1948; J. Wassermann, *Die Kunst des Erzählens*, 1948; G. Müller, *Über das Zeitgerüst des Erzählens*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft“, 1950; E. Kahler, *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, „Neue Rundschau“, 64, 1953; R. Lidell, *Some Principles of Fiction*, London 1953; J. Pfeiffer, *Wege zur Erzählkunst*, 1953; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, 1954; W. Flemming, *Epik und Dramatik*, 1955; E. Lämmer, *Bauformen des Erzählens*, 1955; H. Eggers, *Symmetrie und Proportion des epischen Erzählens*, 1956; G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1959.

Teresa Cieślukowska

POVESTE: w rumuńskiej twórczości ludowej nazwa *poveste* (st.bułg. *povestē*) — opowieść, baśń, powiastka, bywa często synonimem nazwy *basm* — baśń, (cudowna) opowieść (zob. *basm*) i używa się jej także niekiedy dla oznaczenia rodzaju zwanego *snoavă* — (satyryczna) anegdota, (żartobliwa) powiastka (zob. *snoavă*). W literaturze pisanej nazwa *poveste* znalazła bardzo szerokie zastosowa-

nie, gdyż oznacza tam nie tylko fantastyczne baśnie i cudowne opowieści, ale również wszelkiego rodzaju opowiadania, bajki, powiastki, poematy, a przede wszystkim nowele: *Poveste la 40 de mucenici...* (Opowieść na dzień 40 męczenników), Beograd 1699; Costache Stamatii, *Povestea povestelor* (Opowieść opowieści), Iași 1843; Victor Eftimiu, *Povestile focului (nuvele)*, București 1915. Oryginalnym ujęciem tego rodzaju literackiego ugruntował swoją sławę Ion Creangă (1837—1890), który potrafił zespolić po mistrzowsku w swoich opowieściach żywioły fantastyczne z pełnymi realizmu obrazami i opisami. Ion Creangă przekształcał motyw zaczerpnięty z folkloru na oryginalne dzieła sztuki, których akcja rozgrywa się podług dobrze obmyślanego planu. Są tam baśnie zwierzęce, w akcji których biorą często udział ludzie, baśnie o ludzkiej głupocie, opowieści fantastyczne i inne. W *Punguța cu doi bani* (Sakiewka z dwoma banami, 1875) cudowny kogut pokonuje różne przeszkody, aby odzyskać sakiewkę z dwoma banami i zanieść ją swemu Dziadowi. Motyw ten posiada cztery warianty w rumuńskim folklorze i jest znany w Polsce, na Półwyspie Bałkańskim, we Francji i w Afryce. *Povestea Porcului* (Opowieść o wieprzu), 1876, przedstawia Dziada i Babę, którzy nie mając dzieci postanowili adoptować pierwsze lepsze stworzenie spotkane dnia następnego o świcie. W ten sposób cudowny prosiak, w którym kryje się zaczarowany Făt-frumos, zostaje ich synem, aby poślubić w końcu królowną. *Harap Alb* (Biały Murzyn), 1877, wspomagany przez cudownych towarzyszy i wdzięczne zwierzęta, dokonuje nadzwyczajnych czynów, celem zdobycia ręki księżniczki. *Povesta lui Stan Pătitul* (1877) jest opowiadaniem o pakcie zawartym przez chłopca z diabełem. W *Ivan Turbinca* (1878), będącym przeróbką motywu rosyjskiego, stary rosyjski żołnierz, opuściwszy wojsko z dwoma rublami w kieszeni, spotyka na drodze dwu żebraków (Pana Boga i św. Piotra), któ-

rzym oddaje całe swoje mienie. Jednak Pan Bóg zwraca mu pieniądze, błogosławiąc jego torbę. Iwan podróżuje następnie po ziemi, piekle i raju, dokonując cudów swoją torbą. Opowieść *Prostia omenească* (*Glupota ludzka*), 1878, przedstawia najróżnorodniejsze objawy ludzkiej głupoty.

Dzięki Ionowi Creangă *poveste* stała się bardzo popularnym rodzajem w rumuńskiej literaturze: M. Eminescu, I. Slavici, Radu Rosetti, Ion Agârbiceanu, Ion Dragoslav, V. Eftimiu. Jej dalszym odpowiednikiem stała się *povestire* (a *povesti* — opowiadać $\leq$ *povesta* — opowiadanie, powiastka, bajka, nowela): Sarina Cassvan-Pas, *Povestiri de Andersen*, București 1925, M. Sadoveanu, *Povestire alese din Maupassant*, București 1922.

Bibliografia: A. Pann, *Culgere de povești și anecdote*, București 1854; I. G. Sbiera, *Povești populare românești*, Cernăuți 1886; E. Sevastos, *Povești*, Iași b. r.; D. Anghel, *Povestea celor necăjiți*, București b. r.; G. Coșbuc, *Povestea unei coroane de oțel*, București 1899; A. Naum, *Povestea vulpei, Epopee eroi-comica*, București 1903; I. Slavici, *Povești*, București 1908; F. I. Becescu, *Poveste grozava, Poem alegoric*, Constanța 1909; I. Agârbiceanu, *Povestea unei vieți*, Roman, *Luceafărul*, XI (1912); I. Dragoslav, *Povești de Crăciun*, București 1914; M. Eminescu, *Povești și nuvele*, București, Biblioteca Pentru Toți; R. Rosetti, *Povești moldovenești*, Iași 1920; R. Rosetti, *Alte Povești Moldovenești*, Iași 1921; I. Gane, *Povestea Românu-lui*, Sibiu 1925; I. Pas, *Povestea unei fete*, (Nuvelă), București 1927; V. Demetrius, *Povestiri și povești*, București 1922; A. Macedoński, *Povestiri de calatorie, Literatorul*, t. I (1880), t. II (1882), t. III (1884); N. N. Beldiceanu, *Povestiri marunte*, București 1909; M. Sadoveanu, *Povestiri de seara*, București 1910; M. Sadoveanu, *Povestiri de petrecere și de folos*, Valenii de munte 1911; M. Sadoveanu, *Po-*

vestiri din războiu, București 1916; M. Sadoveanu, *Povestiri pentru Moldoveni*, Chișinău 1920; V. Eftimiu, *Povestiri din Orient*, București 1922; V. Eftimiu, *Povestiri alese*, București 1922; I. Creangă, *Czarodziejskie opowieści (Povestiri)* z przedmową M. Jorgi przełożyła z rumuńskiego K. Mayzlówna, Warszawa 1933; J. Boutière, *La Vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris 1930; S. Łukasik, *Pologne et Roumanie. Aux confins des deux peuples et des deux langues*, Paris 1938; P. V. Haneș, *Povești din diferite ținuturi românești*, București; Ch. Adamescu, *Istoria literaturii Romane*, București, Biblioteca Pentru Toți; N. Iorga, *Istoria literaturii Românești*, t. I. București 1925; B. Lazareanu, *Ion Creangă și Basmul Ruses*, 1949.

Stanisław Łukasik

SNOAVĂ: nazwą *snoavă* lub *znoavă* (= *iznoavă* — odnowienie, rzecz nowa $\leq$ st.bulg. *izъ*, nova — od nowa, znowu) określa się w rumuńskiej literaturze krótkie nowele, satyryczne anegdoty, żartobliwe powiastki prozą, nazywane w niektórych stronach także i *povești* (zob. *poveste*). *Snoave*, nastawione satyrycznie do życia i obiekujące w literacko-gawędziarską formę drobne wydarzenia, komiczne przygody i różne epizody życia obyczajowego nie zawsze zgodne ze zdrowym rozsądkiem, odbiegają daleko od dłuższych *povești* nie tylko rozmiarami i formą, ale również odmiennymi nastrojami i dobozem innych motywów. Lekka, żywa i barwna treść tych utworów, opowiadanych podczas wieczornic lub po ułożeniu się do spania na piecu, na pryczy lub łóżku, ma nie tylko zaspokajać ciekawość słuchaczy, ale również budzić śmiech i wesołość. Niewymuszona forma opowiadania przemycą przy tym przepojoną humorem i komizmem satyrę, która chłopszczyźnie stosunki rodzinne i społeczne: rozwiązłość i lenistwo kobiet, pijaństwo i brutalność chłopów, głupotę popów,

skapstwo bogaczy itd. Pogodnie nastroszony chłop śmieje się w kuliak z kobiet, które malują się, i z takich, które nie mogą żyć bez klótni; lubi przy tym także opowiadać anegdoty o starych babach i czarownicach. Najwięcej złośliwych docinków pada tam pod adresem kobiet niechlujnych i lubiących zabawy.

Ostrze satyry kieruje się przede wszystkim w stronę obcych plemion i narodów. Najwięcej szturchańców dostaje się tam przewrotnemu i podstępniemu Cyganowi, który udaje często głupiego, ażeby móc najlepiej wykorzystać daną sytuację. Cygan, pędzący wśród marzeń i iluzji nierówny i niepewny tryb życia, jest najczęściej złodziejem pyszniącym się honorem, jest leniwym tchórzem chełpiącym się swoją odwagą. Jeden z najciekawszych motywów opowiada, jak to Cyganie zjedli cerkiew. „Myśleli, radzili, by wystawić sobie święty klasztor. Zbudować go z drzewa? Zbutwieje. Zbudować go z żelaza? Rdzą się pokryje. Zbudować go ze stali? Popęka. Zbudować go z muru? Spleśnieje. I zbudowali go z sera! Gdy wiatr nań zawieje, mało popłynie“. I tak zbudowali Cyganie kościół. Jednak podczas jednej Wielkanocy pokłócili się z popem i sprawiwszy mu lanie, zjedli Cyganie swój kościół. Po Cyganach drugie miejsce zajmują tam Żydzi, którym satyra wytyka tchórzostwo, spryt handlowy i dziwactwa religijne. Serbowie, Bułgarzy i siedmiogrodzcy Sasi są przedstawiani jako okazy tępoty i głupoty. Greków uważa się wszędzie za zdrajców i intrygantów. Niemcy wiodą prym w pijaństwie. Ze szczególną złośliwością traktują autorzy *snoave* napuszonych, dumnych i podszytych tchórzem Węgrów.

Bibliografia: A. Pann, *Culegere de povești și anecdote*, București 1854; A. Pann, *Povești și anecdote*, București 1854; P. Ispirescu, *Snoave sau povești populare*, București 1873; P. Ispirescu, *Basme, snoave și glume*, Craiova 1885; P. Ispirescu, *Snoave*,

„Revista literară“, 1885; T. Sperantia, *Anecdote populare*, București 1889; T. Sperantia, *Anecdote populare*, București 1892; T. Sperantia, *Tot anecdote populare*, București 1893; G. Tautu, *Fabule, glume și anecdote*, Iași 1873; S. F. Marian, *Satire poporane române*, București 1893; D. Stancescu, *Snoave sau glume populare asupra țiganilor, ovreilor, etc.*, București 1892; I. C. Fundescu, *Anecdote, păcalituri, basme și ghicitori*, București b. r.; E. Sevastos, *Anecdote poporane*, Iași b. r.; V. Bilciurescu, *Snoave versificate*, București, Biblioteca Pentru Toți; V. Caraivan, *Snoave*, București, Biblioteca Pentru Toți; V. Caraivan, *La gura Sobei, povești și snoave*, București 1924; G. G. Tocilescu, *Materialuri Folkloristice*, t. I—II, București 1900; Gh. Adamescu, *Istoria literaturii Române*, București, Biblioteca Pentru Toți; N. Iorga, *Istoria literaturii Românești*, t. I, Editia a II-a, București 1925.

Stanisław Łukasik

UPĀKHYĀNA zob. ĀKHYĀNA

SPROSTOWANIE: w haśle **BUKOLIKA** („Zagadnienia rodzajów literackich“, t. III, z. 2 (5), s. 193—197) znalazły się dwie omyłki druku:

• s. 197 szpalta prawa — przez podobne zakończenie dwu poz. bibliograficznych opuszczona została druga z nich, a pierwszej przypisano niewłaściwy numer w serii BN. Ma być: „*Sielanka grecka...*“, Wrocław (1953), Bibl. Nar., S. II, nr 80; Wergiliusz, *Bukoliki i Georgiki* (wybór). Przeł. i opr. Z. Abramowiczówna, Wrocław (1953), Bibl. Nar., S. II, nr 83“;

s. 197 szpalta lewa w. 3 od dołu — w tytule pracy Merkelbacha ma być Βουκολιστάι, a nie Βουκολιστά.

Jerzy Łanowski, Wrocław