

ARTUR REJTER

KOMPONENT STRUKTURALNY
WZORCA TEKSTOWEGO NOWELI
WOBEC PRZEMIAN GATUNKU

Genologia lingwistyczna obejmuje refleksją wszelkie formy komunikacji, zarówno użytkowe, jak i artystyczne, choć w ostatnich latach zainteresowanie genologów-lingwistów tymi drugimi wydaje się niewielkie. Wydaje się, że obserwacja gatunków literackich, zwłaszcza w perspektywie historycznej, z wykorzystaniem instrumentarium genologiczno-lingwistycznym może dać interesujące efekty, stąd propozycja zawarta w niniejszym studium. Rozważania tu pomieszczone dotyczą komponentu strukturalnego wzorca tekstowego noweli w ujęciu ewolucyjnym. Obserwacją objęto nowelę staropolską, pozytywistyczną oraz – sygmalnie – współczesną, co może w pewnym stopniu oddać obraz dynamiki gatunku.

Szeroko pojęta struktura gatunku, obejmująca wszelkie elementy składające się na jego kompozycję, jest swoistym ich zbiorem, możliwym do zaobserwowania na poziomie tekstu jako realizacji modelu danej formy generycznej. Przynależy zatem do materii wypowiedzi jako takiej, do samej tkanki tekstu, którą można sprowadzić do poziomu formalnojęzykowego, czyli – rzecz by można – do interioru gatunku. Nie oznacza to jednak, że należy ją separować od pozostałych, także tych eksterytorialnych, aspektów wzorca, przeciwnie – trzeba włączać do refleksji nad wymiarem genologicznym wypowiedzi opierającej się na założeniach holistycznych, w tym pragmatycznych, uwypuklających sferę kontekstu, gdyż to właśnie on decyduje o wymiarze – również

Dr hab. ARTUR REJTER, prof. UŚ – profesor nadzwyczajny Zakładu Historii Języka Polskiego UŚ; adres do korespondencji: plac Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice; e-mail: artur.rejter@op.pl

kompozycyjnym – wypowiedzi¹. Rola, jaką odgrywają poszczególne pierwiastki struktury, ale także stopień ich rozpoznawalności i petryfikacji, zależy od gatunku: inaczej jest w wypadku form zwięzłych, o stabilnej strukturze, opierających się próbie czasu, inaczej – gdy mamy do czynienia z gatunkami rozbudowanymi, pogranicznymi, polifonicznymi, o dużej dopuszczalności czynnika kreacyjnego na poziomie aktualizacji wzorca oraz podatnymi na zmiany w czasie.

TYTUŁ

Ważnym składnikiem kompozycji tekstu, a także struktury wzorca gatunkowego jest tytuł, pełni on bowiem funkcję swoistego metatekstowego pierwiastka stanowiącego wprowadzenie do tekstu właściwego. Uwidacznia się zatem w tytule jego wymiar delimitacyjny, umacniający szeroko pojętą spójność tekstu². Nagłówek dzieła literackiego może być także inspirującym problemem badawczym³ ze względu na proces jego powstawania (konteksty nominacji utworu), związki tytułu z dziełem jako jego rozwinięciem, inspiracje samego autora, jak również wpływ na odbiór dzieła. Celnie ujął niektóre aspekty problemu Teodor W. Adorno: „Tytuł jest chlubą dzieła, ponieważ dzieła same w sobie muszą coś znaczyć, niepowstrzymanie więc przeciwdziałają temu, co się sławie sprzeciwia i co ją przekształca”⁴.

Urszula Żydek-Bednarczuk, analizując tytuły prac naukowych z dziedziny lingwistyki, akcentuje ważki wymiar tytułu w odniesieniu do makrostruktury komunikatu: „Przestrzeń tekstu traktujemy jako makrostrukturę, w której obowiązuje organizacja. Każdy tekst ma swoje pozycje strategiczne, to znaczy takie, na których zwiększa się uwaga odbiorcy, jednocześnie pozycje te są celowo konstruowane przez nadawców. Do pozycji strategicznych, które są wyspecjalizowane w sygnalizowaniu treści w dyskursie naukowym zaliczamy tytuły, śródtytuły, akapity, pozycje inicjalne tekstu i zamknięcia tekstu. Pozycje te przyciągają uwagę odbiorcy i pozwalają lepiej przygotować i przetwa-

¹ Por. np. B. Witosz, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005, s. 161-170.

² Por. np.: T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974; D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980; *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ocieczek, Katowice 1990.

³ M. Piechota, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992.

⁴ *Titel. Paraphrasenzu Lessing. Notenzur Literatur*, Frankfurt am Mein 1981, s. 334 – cyt. za: Piechota, *O tytułach dzieł literackich*, s. 11.

rzać informacje. Są jednocześnie najbardziej predysponowane do działań strategicznych. Pełnią one funkcję nośników treści kontekstualizujących i antycypujących przebieg dyskursu”⁵. Wszystkie powyższe spostrzeżenia można by odnieść również do innych niż naukowy dyskursów, choć zapewne rozłożenie ich funkcjonalnych akcentów będzie uwarunkowane kontekstem – także kulturowym – danego dyskursu właśnie. Warto przyjrzeć się temu zagadnieniu w związku z nowelą, będącą przedmiotem obserwacji w niniejszej pracy.

Na początek kilka przykładów tytułów nowel staropolskich: *O dowcipnej przewrotności białogłowskiej*; *O złośliwej świegotliwości białogłowskiej*; *O szkodliwej niewierności białogłowskiej*; *O pierzchliwej ciekawości białogłowskiej*; *O dochowaniu czystej wierności małżeńskiej*; *O niewdzięczności synowskiej przeciw ojcu*. Teksty, co sygnalizują ich tytuły, dotyczą stereotypowych, opartych na potocznym doświadczeniu cech i elementów życia przeciętnego człowieka. Wiele miejsca poświęca się np. przywarom kobiecym, takim jak: przewrotność, świegotliwość (‘gadatliwość, plotkarstwo’), niewierność, bycie ciekawską. Ale nie tylko; sięga się także do innych, uniwersalnych wyznaczników porządku świata opartego na podstawach zdroworozsądkowych, są nimi: wierność małżeńska, szacunek dziecka względem rodzica oraz – z tytułów nieprzywołanych – uczciwość, wdzięczność, szacunek dla zmarłych i in. Opatrzanie tekstu takim nagłówkiem jest zabiegiem zarówno informującym o tematyce utworu, jak i naprowadzającym odbiorcę na zastosowane strategie dyskursywne, wyzyskujące wyznaczniki potocznej kategoryzacji świata. Tytuł bowiem, jako kluczowa pozycja każdego tekstu, „aktualizuje tekst, bo zakotwicza go w kontekście i w świecie relewantnym dla odbiorcy, odgrywa również rolę prognostyku znaczeń globalnych w tekście, a tym samym sygnalizuje «czym tekst może być»”⁶. Przywołane tytuły nowel stanowią przykłady nagłówków deskryptywnych, a więc łatwych do zinterpretowania, bo zapowiadających w sposób eksplicytny treść utworu. Owa eksplicytność i łatwość interpretacji intencji nadawcy również łączy badane teksty z potoczną kategoryzacją świata.

Inaczej jest w wypadku noweli pozytywistycznej, której przykłady nie są już w tak przejrzysty sposób tytułowane. Zdarzają się nagłówki zapowiadające treść utworu, niemniej są już one pozbawione pierwiastka deskryptywnego, stanowią raczej ogólną zapowiedź zawartości utworu, np.: *Z pamiętnika polskiego nauczyciela* (H. Sienkiewicz), *Z legend dawnego Egiptu*; *Na wa-*

⁵ *Wprowadzenie do lingwistycznej analizy tekstu*, Kraków 2005, s. 171.

⁶ Tamże, s. 172.

kacjach (B. Prus), *W winiarskim forcie* (M. Konopnicka), *Janko Muzykant* (H. Sienkiewicz), *Bartłomiejka* (A. Świętochowski), *Psia dola* (A. Dygasiński), *Srul z Lubartowa* (A. Szymański). Czasem tytuł bywa dopełniony informacją o charakterze genologicznym, zawiera bowiem etykietę gatunkową: *Tadeusz. Obrazek wiejski* (E. Orzeszkowa), *Jamioł. Obrazek wiejski* (H. Sienkiewicz), *Mendel Gdański. Obrazek* (M. Konopnicka), *Wywłaszczona. Obrazek z zamierzającej terazniejszości* (A. Sygietyński), *Dola. Nowela; Wiosna. Obrazki malowane w słońcu* (I. Maciejowski-Sewer). Powyższe przykłady można zaliczyć do grupy tytułów o charakterze nominatywnym⁷, a zatem takich, które pełnią funkcję prymarną związaną z ich naturą onimiczną. Podobne tytuły w pewnym sensie jednak opisują (zapowiadają) zawartość tekstu, trudno im więc odmówić także funkcji deskryptywnej, nie jest ona jednak tak wyraźna i eksplicytna jak we wcześniej przywołanych egzemplifikacjach staropolskich nagłówków. W materiale dziewiętnastowiecznym łatwo jednak napotkać tytuły o dużym stopniu ogólności, które zwłaszcza w zestawieniu z tekstem podstawowym mogą zyskiwać wymiar metaforyczny. Często są to pojedyncze leksemy, najczęściej rzeczowniki pospolite o dużym zakresie semantycznym i tym samym ograniczonej treści, np.: *Katarynka; Kamizelka; Cienie* (B. Prus), *Dym* (M. Konopnicka), *Złodzieje* (A. Świętochowski), *Kukulczę* (A. Dygasiński). Do tego typu nagłówków należy zaliczyć również struktury bardziej rozbudowane, w postaci wyrażen przyimkowych, struktur dwuargumentowych oraz innych konstrukcji syntaktycznych: *Na wakacjach; Milknące głosy* (B. Prus), *Nasza szkap* (M. Konopnicka), *Miłość bez gniazda* (A. Dygasiński), *A...B...C...* (E. Orzeszkowa).

Tendencje w etykietowaniu krótkich form prozatorskich charakterystyczne dla epoki pozytywistycznej pozostają aktualne w XX wieku. Nowele i opowiadanie przynależne do szeroko pojmowanej literatury współczesnej opatrywane są tytułami o funkcji nominatywnej, ale także nierzadko bywają metaforyczne, np.: *Bomba* (M. Promiński), *Agonia Mokotowa* (J. Dobraczyński), *Przy torze kolejowym* (Z. Nałkowska), *Egzekucja w zoo* (K. Filipowicz), *Złoty lis* (J. Andrzejewski), *Smok* (A. Bursa), *Pierwszy krok w chmurach* (M. Hłasko), *Rogata dusza* (S. Zieliński), *Martwa fala* (J. Strykowski), *Szubienicznik* (M. Pilot), *Brzozy* (E. Redliński)⁸.

Na przykładzie przytoczonych tytułów widać, że są one wprawdzie integralnym składnikiem tekstu, ale jednak podlegają konwencjonalizacji zgodnie

⁷ S. Gajda, *Spoleczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka” 1987, nr 6, s. 79-89; Żydek-Bednarczyk, *Wprowadzenie do lingwistycznej...*, s. 172-173.

⁸ Przykłady dwudziestowieczne pochodzą z antologii Pnw – por. Źródła.

z poetyką epoki, a także – jak należy przypuszczać – związane są z przeobrażeniami gatunku. Jak słusznie zauważył przed laty Mieczysław Wallis: „Tytuły dzieł sztuki służyły pierwotnie do łatwego zidentyfikowania tych dzieł. Do tej funkcji głównej przyłączyły się jednak z czasem różne inne”⁹. Tytuł zatem pozostaje delimitatorem komunikatu, swoistym metatekstem odnoszącym się do tekstu podstawowego, a także pewną odmianą nazwy własnej¹⁰. Poza tym należy go również rozpatrywać jako sygnał przemian natury genologicznej i dyskursologicznej, co w wypadku noweli można sprowadzić do zjawiska i procesu emancypacji formy gatunkowej, prowadzących do zajęcia zauważalnego miejsca w obszarze literatury wysokoartystycznej. Odnosi się to przynajmniej do tej części piśmiennictwa pozytywistycznego, która oparła się próbie czasu, trafiając nierzadko do kanonu lektur szkolnych. I tu właśnie pojawia się kolejny problem – interpretacji tytułu. Jeśli utwór, nazwany nawet w sposób metaforyczny, funkcjonuje w powszechnej świadomości wspólnoty komunikatywnej, bywa często nośnikiem wielu dodatkowych informacji. Nagłówki takie, jak: *Kamizelka*, *A...B...C...*, *Dym*, *Przy torze kolejowym* czy *Pierwszy krok w chmurach*, przez silne zakorzenienie w tradycji czytelniczej Polaków, sygnalizują zarówno związek z danym, konkretnym, tekstem, jak i autorką lub autorem, a nadto: gatunkiem, konwencją, prądem literackim, epoką. Oczywiście, dotyczy to tylko utworów bardziej znanych, obecnych w świadomości kilku pokoleń członków wspólnoty na skutek obecności ich w licznych antologiach czy spisach lektur. Jednocześnie tytuły nowel staropolskich niewiele mówią – nawet niejednemu poloniście, nowelistyka staropolska wszak nie należy dziś do popularnych wśród odbiorców tekstów kultury form literackich. Jedynie archaiczne dla współczesnego użytkownika polszczyzny formy językowe zawarte w nagłówkach mogą sygnalizować przynależność dzieła do piśmiennictwa epok dawnych, nie można natomiast na podstawie tytułów z punktu widzenia współczesnego odbiorcy wyrokować o przynależności gatunkowej opatrzonych nimi utworów.

⁹ *O tytułach dzieł sztuki*, w: t e n ż e, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 227.

¹⁰ Por. M. U ź d z i c k a, *Tytuł utworu literackiego. Studium lingwistyczne*, Zielona Góra 2007, s. 21-62.

STRUKTURA TEKSTU PODSTAWOWEGO

Poza tytułem należy zwrócić uwagę na pozostałe składniki struktury wzorca gatunkowego noweli. Ważne w wypadku analiz kompozycji są zarówno sygnały i symptomy delimitacyjne tekstu, jak również wzajemna relacja pomiędzy poszczególnymi jego ogniwami, zaświadczająca o spójności komunikatu. Z uwagi na fakt, iż badane formy nie są przykładem gatunków użytkowych, trudno mówić o jednoznacznie spetryfikowanych składnikach wzorca czy łatwo rozpoznawalnych wyznacznikach kohezji tekstu. Należałoby raczej przyrzeć się poszczególnym ogniwom komunikatu w związku z ich funkcją w obszarze makrostruktury tekstu oraz rolę, jaką pełnią w procesie komunikacji, zaznaczając odrębność generyczną w uniwersum mowy.

Zanim przejdziemy do analiz materiału polskiego, zwróćmy uwagę na europejski kontekst gatunku. Najpierw przypatrzymy się warstwie strukturalnej noweli *Sokół* z cyklu *Dekameron* Giovanniego Boccaccia, uznawanej powszechnie za wzorzec gatunku. Prócz cech artyzmu polegających m.in. na przerzuceniu mostu między romańskim średniowieczem a epokami nowożytnymi¹¹ akcentuje się także mistrzowską kompozycję całego Boccacciowego cyklu, którego architekturę porównano „do romańskiego krużganka: równych wymiarów są jego łuki i kolumny, ale gdy przyjrzeć się bliżej, każdy kapitel okazuje się odmienny i różnym jest ornament poszczególnych, smukłych kolumn”¹². W samym *Sokole* literaturoznawcy wyodrębniają sześć ogniw kompozycyjnych tekstu, które czasem składają się z dwu składników:

I Ekspozycja – 1.-2. „Federigo popada w ubóstwo i osiada w swojej posiadłości na prowincji z walecznym sokołem” (1); „Przyjaźń Federiga z synem Giovanni. Miłość chłopca do sokoła” (2);

II Rozwój akcji – 3.-4. „Chory syn Giovanni wysyła matkę po sokoła do Federiga” (3); „Przybycie wdowy do posiadłości ubogiego szlachcica. Obiad z sokoła” (4);

III Perypetia – 5. „Prośba Giovanni o podarowanie sokoła”;

IV Rozpoznanie – 6. „Wyjaśnienie tajemnicy sokoła przez Federiga. Zmiana uczuć Giovanni do bohatera”;

¹¹ J. Heinstein, *Historia literatury włoskiej*, Wrocław 1987, s. 59-60.

¹² M. Brahmaer, *Przedmowa* do: G. Boccaccio, *Dekameron*, t. I, przeł. E. Boyé, oprac., przedmowa M. Brahmaer, Warszawa 1983, s. 15; por. J. Adamski, *Modele miłości i wzory człowieczeństwa. Szkice o literaturze włoskiej*, Kraków 1974.

V Punkt kulminacyjny – „Śmierć syna Giovanny m.in. z powodu nieotrzymania sokoła”;

VI Rozwiązanie akcji – „Małżeństwo Giovanny i Federiga”¹³.

Skoncentrowanie akcji wokół jednego centralnego motywu (sokoła) poświadcza mistrzostwo kompozycyjne utworu: jego zwartość i doskonałość strukturalną¹⁴. Warto jednak zwrócić uwagę na elementy metatekstowe, charakterystyczne zarówno dla całego *Dekameronu*, jak i dla poszczególnych utworów cyklu. Nowele Boccaccia poprzedzone są tytułem i argumentem wprowadzającym stanowiącym streszczenie utworu:

SOKÓŁ

FEDERIGO DEGLI ALBERIGHI MIŁUJE BEZ WZAJEMNOŚCI; PO STRACIE CAŁEGO MIENIA POZOSTAJE MU JEDYNIIE SOKÓŁ, KTÓREGO, NIC INNEGO NIE MAJĄC, POŚWIĘCA NA POTRAWĘ UMIŁOWANEJ BIAŁOGŁOWY, GDY TA DOŃ W GOŚCINĘ PRZYBYWA. UZNAWSZY O TYM DAMA ZMIENIA POSTĘPOWANIE, WYCHODZI ZA MĄŻ I BOGATYM CZŁOWIEKIEM GO CZYNI.

(G. Boccaccio, *Sokół*, Dnw, 79)

Po tym ogniwie następują nawiązania metatekstowe do poprzedniej opowieści oraz wprowadzenie w tekst właściwy noweli, której treść została przedstawiona w skondensowanej formie po tytule:

Gdy Filomena skończyła opowieść swoją, królowa, widząc, że krom Dionea, który miał osobny przywilej, ona tylko nie opowiadała jeszcze, z wesołą twarzą w te słowa zaczęła:

– Na mnie tedy kolej przychodzi i dlatego też chcę wywiązać się z mojego obowiązku powieścią, która wiele z poprzednią ma podobieństwa. Dowiedcie się z niej nie tylko o tym, jaką władzę wdzięki wasze nad szlachetnymi sercami sprawują, ale także nauczycie się nagrody stosownej z własnej woli udzielać, nie czekając na los, który dary swoje nieraz w dziwaczny i niesprawiedliwy sposób rozdziela.

Wiedźcie tedy, że niedawnymi czasy w mieście naszym [...].

(G. Boccaccio: *Sokół*, Dnw, 79)

Za sprawą takich zabiegów kompozycyjnych cykl Boccaccia zyskuje na spójności i przyjmuje formę niezwykle konsekwentną. Oczywiście, sytuacja noweli włoskiej jest specyficzna, ponieważ kultura ta pozostawiła niezliczoną ilość form nowelistycznych właściwych dla piśmiennictwa dawnej Italii: „Nowela w dawnej literaturze włoskiej zajęła miejsce bardzo poczesne i tradycyjnie uważana jest za gatunek szczególnie dla niej znamieny, urodzajny

¹³ A. Krawczyk, *Świat nowel Giovanni Boccaccia; Sokół, Trzy pierścienie*, w: *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*, red. S. Żak, Kielce 1994, s. 29.

¹⁴ Tamże, s. 28.

i w szerokim świecie chętnych znajdujący odbiorców”¹⁵. Włoska nowela wywodzi się od form nieskodyfikowanych w retorykach czy poetykach, u swych początków nie jest w ogóle utożsamiana z gatunkiem literackim: „Gdy zaś określenie «nowela» pojawia się w północnych Włoszech, po raz pierwszy bodaj w połowie XIII wieku, to nie oznacza wówczas literackiego gatunku, ale równoznaczne jest z nowiną, relacją o czymś niezwykłym”¹⁶. Pierwsze utwory uznane za włoskie nowe to anonimowe *Novellino*¹⁷, pochodzące z romańskiego średniowiecza, stanowiące swoiste *silva rerum*: zbiór opowieści o różnej proveniencji i rozmaitych inspiracjach (mitologią starożytną, Biblią, literaturą łacińską i prowansalską itp.), krążących w różnych wersjach, po raz pierwszy wydane dopiero w 1525 r.¹⁸ Oto jeden z utworów tego zbioru:

O BAJARZU MESSER AZZOLINA

Messer Azzolino miał swojego bazarza, któremu przykazywał prawić sobie w czas długich wieczorów zimowych. Jednego razu bazarzowi wielce spać się chciało, a zaś Azzolino prosił go, żeby dalej snuł gawędę. Zaczął tedy opowiadać, jak to chłop jeden miał sto bizantów i jak poszedł na jarmark owce kupować – po dwie za jednego bizanta. Kiedy wracał ze stadem, musiał przepłynąć przez rzekę, która wezbrała po wielkim deszczu. Stojąc nad brzegiem ujrzał biednego rybaka i jego łódkę, tak małą, że ledwie pomieścić mogła na raz przewoźnika i jedną owcę. Zaczął tedy chłop przewozić po jednej owcy pływając po rzece, która szeroka była, tam i z powrotem. I tak pływał i pływał... A bazarz prawił, prawił i prawił. Azzolino rzekł mu:

– Możesz to opuścić!

A bazarz na to:

– Dozwólcie, panie miłoścy, niech przewiezie owce, a potem bając będę dalej...

A że i rok byłoby mało na przewiezienie owiec, bazarz mógł tego wieczora spokojnie zasnąć.

(*Novellino*, Dnw, 21)

Zwraca tutaj uwagę podobieństwo do sytuacji piśmiennictwa staropolskiego w tym zakresie, kiedy to coś, co dziś nazwano nowelą, mogło być w istocie facecją, nowiną czy romansem. W literaturze włoskiej można jednak mówić o pewnym porządku diachronicznym: teksty w rodzaju *Novellino* najprawdopodobniej dały początek noweli *sensu stricto*, charakteryzowały się już bowiem takimi cechami, jak: zwartość konstrukcyjna fabuły, przejrzysta i zwięzła struktura tekstu, jednowątkowość akcji skupionej na jednym wybra-

¹⁵ M. Brahm er, *Wstęp do: Dawna nowela włoska*, wybrał J. Gałuszka, przełożył J. Gałuszka i in., Warszawa 1978, s. 5.

¹⁶ Tamże, s. 6.

¹⁷ Sufiks *-ino* służy w języku włoskim do tworzenia form deminutywnych i hipokorystycznych, *novellino* zatem to ‘nowelka’.

¹⁸ Brahm er, *Wstęp*, s. 6-7.

nym motywie, nawiązanie konfliktu oraz zręczna puenta, a także pozycja narratora mówiącego do audytorium (oralne źródła noweli). Cechy te we Włoszech z czasem zostaną dopracowane i doprowadzone do kształtu mistrzowskiego w *Dekameronie*, podczas gdy nowela polska epok dawnych pozostanie swoistym kotłem form i gatunków, wzajemnie z siebie czerpiących i nawiązujących, zarówno do tradycji i wzorców obcych, jak i do twórczości rodzimej, przede wszystkim zaś dowodzących na różnych poziomach komunikatu związków z kulturą oralną¹⁹.

Staropolska nowelistyka – jak wspomniano powyżej – jest tworem złożonym, pozostającym na etapie kształtowania się i emancypacji poszczególnych gatunków. Można zatem wskazać jedynie pewne tendencje w strukturze wzorca tekstowego. Zwraca uwagę specyficzny model strukturalny tekstu, właściwy wielu z poddanych obserwacji przykładów nowel staropolskich. Jest to dosyć prosty schemat konstrukcji tekstu, który można by zawrzeć w trzech punktach:

[1] segment inicjalny → prezentacja bohaterów i zawiązanie intrygi;

[2] segment centralny → opis oraz relacja z głównych wydarzeń i perypetii bohaterów;

[3] segment finalny → zamknięcie intrygi || konkluzja || morał.

Powyższy model można zastosować do opisu różnych, także współczesnych gatunków fabularnych o stosunkowo małej objętości, niemniej w wypadku noweli staropolskiej jest on często maksymalnie uproszczony. Cała akcja, zazwyczaj niezwykle żywa i wartka, jest przedstawiona najczęściej na kilku (nierzadko jednej – dwu) stronach, co powoduje, że sama intryga zostaje niezwykle skondensowana, choć obejmuje czasami rozległy, nawet wieloletni okres. Świadczy to znowu o nadrzędnym celu ludyicznym bądź dydaktycznym analizowanych utworów. To wnioski i płynąca z nich nauka są często najważniejsze, a nie opisane perypetie bohaterów²⁰.

Za przykład niech posłuży nowela poświęcona kobiecej przewrotności i niewierności:

[1] segment inicjalny:

Za panowania króla Gordyjana we Włoszech był rycerz jeden cnotliwy i pobożny, na imię Tarentinus, ale żonę wielce miał niezbożną, a przy tym cudzołożną [...]. A że to takie damy, co z wielu zabawy swe mają, tedy dla tych zabaw nawet i czasu do poro-

¹⁹ Por. A. Rejter, *Oralne źródła noweli. Studium ze stylistyki historycznej*, w: *Odmiany stylowe polszczyzny – dawniej i dziś*, red. U. Sokólska, Białystok 2011, s. 233-253.

²⁰ Por. A. Rejter, *Semantyczne i stylistyczne uwikłania gatunku. Z rozważań nad staropolską nowelistiką*, w: *Styl a semantyka*, red. I. Szczepankowska, Białystok 2008, s. 44-60.

dzenia nie mają, tak też i owej się trafiało, że lat kilka z mężem swoim żyjąc, potomstwa nie miała.

(Odpb, 47²¹).

[2] segment centralny:

(Tu następuje opis niewierności żony, która wplątała w swe nieczne postęпки pannę służącą. Służąca ta miała tłumaczyć swej pani, co mówią znajdujące się w sypialni kapłony będące świadkami nocnych przygód kochanków. Dwa ptaki, które krytykowały postępowanie pani, zostały przez nią skazane na śmierć, trzeci zaś, który wyraził wolę niewtrącania się w sprawy chlebowawczynie, został za swą postawę sownie wynagrodzony).

[3] segment finalny:

Lecz kiedy przyjechał pan, lepiej mu to wszystko panna, niż kapłun wyszczebiotała, a on też wiedząc o takiej sprawie, zażył takiego fortelu, że tych wszystkich kogutów pokapłunił, a którymi się pani w niebytności jego zabawiała, a ich pokapłuniwszy, dopiero kwoczką panią swą uczynił i mieli potomstwo przystojne, ale panią od tego czasu nie jako kokoszkę, ale jako srokę, w ciasnej klatce, za trzema kluczami z osobliwą ostrożnością chował.

(Odpb, 48).

Przywołany przykład odzwierciedla tendencje kompozycyjne wielu z analizowanych nowel. Segment inicjalny zawiera wstępną, najczęściej bezpośrednią charakterystykę bohaterów, niepozbawioną elementów jednoznacznie wartościujących (*rycerz jeden cnotliwy i pobożny; żonę wielce miał niezbożną, a przy tym cudzołożną*; z innych utworów: *szlachetni panowie; człowiek zacny i bogaty* – OG, 29; *Niektóry król luzytański miał starostę jednego, wielce zuchwalego, surowego i niewdzięcznego* – Owbinl, 57; *Schadzali się do niego często nieznanymi ludźmi, surowi, posępni, brudni, zarośli, szpetni tak, że rozumiała być ich straszdyłami piekielnymi [...]* – SAMf, 115; *Jeden tameczny mieszczanin miał parobka swojego, grubijanina, niezgrabnego, leniwego, na pozór głupiego, z którego nie trzeba było nigdy kija składać* – Kzp, 129; *Maccocha nie lubiła owego swego niedonoszonego pasierba* – NpKR, 138). Zabicie ten służy zapoznaniu odbiorcy z intencjami nadawcy zawartymi w dalszych segmentach tekstu, w których zazwyczaj wstępnie scharakteryzowany bohater zyska dodatkową, potwierdzającą – ale już pośrednią – ocenę. Segment centralny (najbardziej rozbudowany) stanowi prezentację intrygi, która, poza dodatkową charakterystyką postaci, jest trzonem fabularnym utworu, głównym źródłem „pozyskania” odbiorcy, ale i ilustracją tezy autora, a tym samym pretekstem do sformułowanych później wniosków. Wnioski owe

²¹ Po skrócie źródła podano numer strony, z której pochodzi cytat.

i morał (przedstawiony eksplicytnie lub zawarty implicite w zakończeniu noweli) zawiera segment finalny. Jest to kluczowa pozycja strategiczna tekstu, tu bowiem spotykają się konkluzje konkretnego utworu, jak i prawdy uniwersalne, których dany tekst jest jedynie egzemplifikacją. W tym miejscu autorzy sięgają często do rozwiązań w pewnym stopniu kreatywnych, nawiązujących do wcześniejszych segmentów utworu, uciekają się więc do dowcipu, kalamburu, obrazowej metafory itp. Są to jednak rozwiązania nieskomplikowane, łatwe do zinterpretowania, opierające się na potocznych asocjacjach i konotacjach semantycznych. W zacytowanym powyżej przykładzie widać proste nawiązania do potocznych skojarzeń: *kogut* = ‘mężczyzna o udanym i bujnym życiu erotycznym’; *kapłun (kapłon)* = ‘mężczyzna wykastrowany, niezdolny do podejmowania współżycia’; *kwoczka* = ‘kobieta-matka, opiekująca się rodziną’; *srocza* = ‘kobieta płoża, lubiąca beztroskie życie’. Zastosowane skojarzenia z zoomorficznymi, a więc stereotypowymi, zakrzepłymi od dawna w języku wyobrażeniami o świecie, bazującymi często na ludowych, potocznych podstawach percepcji rzeczywistości, stanowią udane, acz niezbyt oryginalnie artystycznie zabieg semantycznej i po części stylistycznej konstrukcji tekstu; odsyłają zatem odbiorcę do obszaru literatury popularnej o funkcji ludycznej i/lub dydaktycznej²².

Warto przyjrzeć się wybranemu całemu tekstowi noweli staropolskiej, aby zweryfikować powyższe spostrzeżenia. Za przykład posłuży nam jeden z utworów Michała Jurkowskiego z jego zbioru pt. *Historyje świeże i niezwyčajne*:

[1] We Włoszech dwóch książąt na siebie tak się zawzięli, że o tym kontynualniemyśli, jakoby się jeden nad drugim mógł zemścić. Jednemu tedy przyszedł taki sposób, aby się kominem spuścił do gabinetu, w którym książę, adwersarz jego, sypiał. Co żeby wykonał, dał się na naukę kuglarzom, którzy na linach z najwyższych miejsc spuszczać się zwykli, i nauczył się prędko, tak że odważył się wysokim kominem spuścić na zabicie nieprzyjaciela swego.[2a] Spuściwszy się tedy, stanął nad śpiącym książęciem z dobytym pugińcem i zawołał: „Nędzny człowieku, życie twoje w ręka<ch> moich, ale jeżeli to uczynisz, co rozkażę, przy życiu cię swoim zostawię”. Chcąc albowiem nieszczęśliwego książęcia nie tylko na ciele, ale i na duszy zabić, na to go na<ma>wiał, żeby, jeżeliby chciał żyć, zaparł się Boga, wyprzysiągł się jego miłosierdzia.

[2b] Nieszczęśliwy człowiek dla doczesnego życia uczynił to, co najzłośliwszy rozkazał nieprzyjaciel jego, ale jak prędko zaparł się Boga, tak go prędko, niesłychaną złością pchnąwszy pugińcem w piersi, zabił, co zrobiwszy, owym kominem po sznurach znowu się wywindował. Dworzanie zaś książęcia zabitego, długo na dzień nie widząc pana, wnudą do gabinetu, najdują we krwi pływające książę, pytają o zabójcę, ale

²² Piszę o tym również w innym miejscu; por. Rejter, *Semantyczne i stylistyczne uwikłania gatunku*.

trudno było dość tak tajemnej złości. Z wielkim tedy żalem pogrzebli nieszczęsnego trupa, to po wszystkim państwie obwoławszy, że kto by zabójcę wydał, że miał mieć w nadgrodzie połowicę księstwa. Co żywo o tym gadało, żałując w młodym wieku zamordowanego książećcia.

[2c] Tym czasem morderca książeć tak był ściśniony sumnieniem, że mu do ostatniej rozpacz przychodziło. Będąc jednak raz na kazaniu, gdy usłyszał, że spowiedź dokładnie uczyniona miłą wesołość zawiedzionym, zgryźliwym sumnieniom powraca, wpadło w serce książećciu – umyślił się spowiedać, ale bał się rozumnego spowiednika. Szukał tedy prostaka jakiego i znalazł, nieszczęśliwy, przed którym wyznał szkaradną złość swoją. Będąc tedy już nieco weselszym, od głupiego spowiednika takim jest wydany sposobem. Ksiądz ten, będąc podłego bardzo urodzenia, miał ubogiego brata, z którym raz zapijając, powiedział mu, że: „Ja, gdybym chciał, to bym cię wielkim uczynił panem. Tobie by obiecana nadgroda dostała się, którą deklarowano temu wypełnić, który by wydał zabójcę książećcia zabitego. Ja go wiem i wiem, jakim sposobem, i jak okrutnie zamordowali i na duszy, i na ciele tak dobrego pana”. Chłop, usłyszawszy to od brata swego księdza, tak go długo prosił, że się dowiedział najsekretniejszej tajemnicy.

[3] Poszedł do sądu, wydał mordercę, którego, gdy niczego się nie obawiał, złapano, do wieży wtrącono, potym osądzono, aby go żywo wpleciono w koło. Gdy wyprowadzono na plac, dysponować się i spowiedać kazano, on nie tylko się nie chciał spowiedać, ale bluźnić Kościół Chrystusów, przeklinać spowiedź świętą, mówiąc: „Gdybym się był nie spowiedał tego zabójstwa mego, nigdy bym był na tak haniebną śmierć nie przychodził. Bo o tym zabójstwie Bóg tylko i ja, a trzeci spowiednik wiedział, który wydał mnie na tak straszną katownię”. To gdy usłyszeli sędziowie, książećcia z placu sprowadzili, znać dali do biskupa, który kapłana stawić przed sobą kazał i doszedłszy, że głupi spowiednik tej tragedii, przez straszną wiolacją najściślejszego sekretu, był okazyją, tak długo pracował, aby książeć był wolnym od śmierci i do większego honoru przywrócony, a złośliwy, łakomy, szalony i głupi ksiądz, aby po nieznośnych katowniach, żywo na stosie był spalony, co po degradacyi sąd egzekwować kazał.

(M. Jurkowski, *Historyje świeże i niezwykłe*, 254-255)

Zgodnie z wcześniejszymi spostrzeżeniami w segmencie inicjalnym [1] następuje prezentacja bohaterów i tła związanej intrygi, ogniwo centralne [2], dla przejrzystości rozbite na podogniwa (2a-2c), zawiera poszczególne etapy fabuły i perypetii bohaterów, całość zamyka segment finałny [3], w którym następuje zamknięcie intrygi oraz konkluzja. Morał nie zostaje zwerbalizowany wprost, należy do etapu interpretacji, leży zatem po stronie działań odbiorcy. Model strukturalny tekstu jest łatwy do odtworzenia, oparty na sekwencji ogniwi powiązanych ze sobą logiką fabuły oraz związkami przyczynowo-skutkowymi. Tak przejrzysta struktura widoczna jest tylko w wypadku tekstów o stosunkowo małej objętości, utwory dłuższe zawierają bardziej rozbudowane ogniwa (zwłaszcza segment centralny), niemniej trójdzielna budowa wciąż bywa zauważalna.

Nowela staropolska, o czym już wspomiano, wykazuje wyraźne pokrewieństwo z ówczesną facecją, co jest widoczne m.in. na poziomie struktury wzorca gatunkowego. Spójrzmy na przykład pochodzący z cyklu *Facecje polskie*, datowanego według Juliana Krzyżanowskiego i Kazimiery Żukowskiej-Billip na ok. 1572 r.:

[1] Wieśniak miał syna, którego chciał dać do miasta na naukę, i nakładł wóz dREW i kazał synowi wsieść na nie, powiadając, „Że cię, synu, na naukę dam”. [2] Do miasta przyjachawszy, odszedł wozu z końmi na rynku, a sam z synem do szkoły szedł. Ujrzał bakałarza, a on dzieci uczy. Rzecz mu: „Księżę kałamarzu, chciałbym, abyś mi z tego syna uczynił, co by mu się kłaniano, jako i drugim”. Bakałarz jego prostotę bacząc spyta go, rychło li by to chciał mieć. „Nim oto drwa – chłop rzecz – na rynku przedam”. Nauczyciel się rozśmieje i rzecz: „Nie może to tak prędko być, bracie; ale jeśli chcesz rok abosiedm, niechaj się uczy, tedy wždy co z niego być może”. A chłop: „Jako rok abosiedm, a mnie kto by dREW abo gnoju na wóz kłaść pomagał? Niechajże będzie taki jaki i ja”.

[3] Przyda się ta przypowieść na owego, co prędko mądrym chce być abo zaraz bogatym; ono wszystko za czasem idzie. Nadobnie Polacy; i k rzeczy mówią:

Co się prędko wznieci,
To niedługo świeci.

(*O chłopie, co syna do szkoły wiozł*, Dfp, 125)

Tekst dzieli się wyraźnie na trzy segmenty o podobnych funkcjach do tych omówionych przy okazji analiz noweli. Należy wprowadzić pamiętać, iż różnorodność formalna i stylistyczna facecji staropolskiej była ogromna²³, jednak można wskazać ich odmiankę charakteryzującą się klarownymi związkami z nowelą tamtych czasów. Warto uwypuklić także różnice występujące między nowelą staropolską i facecją. Przede wszystkim, co widać w powyższym przykładzie, facecja częściej posiłkuje się strukturami dialogowymi czy szerzej: przytoczeniem, co z jednej strony wpływa na mimetyzm i wiarygodność przekazu, z drugiej – jednoznacznie zbliża gatunek do kultury oralnej.

Duża część dawnej facecjonistyki nosi znamiona form anegdotycznych, zbliżając się przez to do popularnego dziś kawału czy dowcipu o bardzo skondensowanej strukturze, np.:

Kto winnym będąc śpi na to bezpiecznie,
Niech wie, że złego dośpi się koniecznie.

Burmistrz w Lublinie idąc na ratusz powiedział żenie, że dziś ma być jedna sprawa wielka: „Idzie o gardło jednemu człowiekowi młodemu i grzec[z]nemu, a zda mi się,

²³ Por. A. Rejter, *Polska facecja prozatorska XVI-XVIII w. Styl – gatunek – komizm*, „Stylistyka” 2001, nr 10: *Styl i humor*, s. 383-401.

mało winien i rad bym go wyzwolił”. Ona go pocznie pytać, co uczynił. Odpowie burmistrz, że z cudzą żoną spał.

Ona mu rzecze: „Cóż to, miły panie, mówicie, że mało winien i że nie godzien gardła? Ba, godzien i barzo godzien, że z cudzą żoną spał, jeśli młody a grzeczny, będąc u cudzej żony, nie spać, ale to czynić miał, po co przyszedł, a zbroiwszy wędrować. Ale z cudzą żoną spać, wielka to ospałość i nikiemność”.

(*[Cudza żona]*, Dfp, 216)

Facecja ogranicza się do przytoczenia krótkiej wymiany zdań między interlokutorami, okraszanej jedynie minimalną informacją przedstawiającą kontekst dialogu oraz wprowadzającą *quasi*-sentencją, będącą jednocześnie puentą utworu zamieszczoną w ogniwie, które można by nazwać przedinicjalnym, stanowiącym przykład metatekstu. Przywołany przykład ilustruje ponadto tezę, iż najczęstszym zabiegiem stylistycznym wykorzystywanym w staropolskiej facecji, będącym środkiem komizmu, jest gra słów (kalambur). Występuje ona najczęściej właśnie w facecjach krótkich, błyskotliwych, skondensowanych treściowo²⁴. Tradycja tak konstruowanych form anegdotycznych jest bardzo długa, sięga bowiem czasów starożytnych. Spójrzmy na jeden z utworów Ezopa, klasyfikowany przez uczonych jako nowela²⁵:

[1] Raz pewien młody człowiek maszerował drogą w czasie wielkiej spiekoty. Na swej drodze spotkał starszą już niewiastę, która podążała w tym samym kierunku. Tak była wyczerpana upałem i trudami podróży, że już ledwie mogła iść dalej. [2] Żał mu się zrobiło biedaczki, wziął więc ją na ramiona i poniósł. Gdy tak szedł i niósł kobietę, nagle obudziła się w nim chęć. Postawił ją na ziemi i bez żadnych ceregieli dobrawszy się do niej zaczął ją tarmosić. „Co ty ze mną wyprawiasz?” – zapytała go z głupia niewiasta. On na to: „Jesteś zbyt ciężka, chcę ci więc zetrzeć trochę ciała: dlatego tak się pocieram”. Gdy już dopełnił rzeczy, znowu ją dźwignął z ziemi i poniósł w ramionach. [3] Gdy uszli kawałek drogi, zagadnęła go kobieta: „Chyba ci jeszcze zanadto ciężę; możesz mi więc spokojnie znowu zatrzeć trochę mego ciała”.

(Ezop, *Dziarski młodzieniec i stara kobieta*, NaW, 69)

Ponownie kośćcem strukturalnym i semantycznym przytoczonego tekstu okazuje się kalambur z częstym w takim wypadku zabiegiem nałożenia znaczenia literalnego leksemu lub struktury nieciągłej oraz metaforycznej semantyki tychże. Można spróbować wydzielić poszczególne ogniwa kompozycji tekstu ([1]-[3]), trzeba jednak zdawać sobie sprawę z umowności tego zabiegu oraz płynności granic pomiędzy poszczególnymi segmentami. Przedstawiona historia jest tak skondensowana, iż niełatwo orzec, które zdanie

²⁴ Tamże.

²⁵ Został włączony do: *Nowela antyczna. Wybór*, oprac. R. Turasiewicz, S. Stabryła, Wrocław 1986.

można uznać za graniczne między jednym ogniwem a kolejnym. Owa umowność i płynność dotyczy również klasyfikacji genologicznej poszczególnych tekstów – zwłaszcza antycznych²⁶. Wtedy nowelistyka była pewnym zbiorem tekstów o rozmaitej formie i proveniencji, co potem znalazło kontynuację w epokach staropolskich, a i później nie znalazło ostatecznego wyjaśnienia. Znowu należy podkreślić niepełność wszelkich kategoryzacji genologicznych, ich skłonność do upraszczania uniwersum mowy, włączania form komunikowania w sztywne ramy, co nierzadko skutkuje ujęciami zbyt rygorystycznymi bądź zanadto rozwarstwionymi.

We współczesnych kompendiach literaturoznawczych – przypomnijmy – nowela jest charakteryzowana jako gatunek o przejrzystej strukturze, wyraźnie zakreślonej liczbie wyznaczników. Teresa Cieślukowska wymienia 11 cech morfologii noweli (4 podstawowe i 5 dodatkowych, będących konsekwencją czterech głównych): „(1) Konstrukcja fabuły oparta na rozwoju linii akcji i kontrakcji [...]. (2) Dramatyczna konstrukcja [...] wymaga ograniczonego czasu relacji wydarzeń [...]. (3) [...] silna intensyfikacja czasu fabuły [...]. (4) Akcja [...] objęta relacją narratora [...]. (5) Jednotorowość akcji (jednowątkowość) [...]. (6) [...] przydatność stosowania inwersji różnego typu [...]. (7) Katastrofa bywa poprzedzana punktami zwrotnymi [...]. (8) Punktem szczytowym [...] jest tzw. punkt kulminacyjny, poprzedzający katastrofę. (9) Suspensja (zawieszenie) oraz punkty zwrotne [...]. (10) Pointa [...]. (11) [...] przestrzeganie zasady implikacji związków fabularnych [...]”²⁷. Podobnie nowelę charakteryzuje Janusz Sławiński: „[...] prozaiczny utwór epicki niewielkich rozmiarów o skondensowanej i wyraziście zarysowanej akcji. Zasadnicze cechy morfologiczne noweli to: zwięzłość wynikająca z eliminacji czy daleko posuniętego ograniczenia motywów luźnych, epizodów, postaci dalszoplanowych, elementów opisowych, bezpośrednich charakterystyk, komentarzy, dygresji itp.; prostota i przejrzystość fabuły będącej zwykle jednowątkowym przebiegiem zdarzeń; dramatyczny charakter fabuły: wysoki stopień zagęszczenia doniosłych dla bohatera zdarzeń i towarzysząca temu silna intensyfikacja czasu przedstawionego, dominująca rola motywów spoistych i dynamicznych, rozwijanie się akcji w kierunku mocno zaznaczonego punktu kulminacyjnego, w którym decyduje się los bohatera, dobitność rozwiązania akcji i pointy; zrygoryzowana i zwarta kompozycja o wyraźnie określonym

²⁶ Szerzej na ten temat por.: S. Stabryła, R. Turasiewicz, *Wstęp do: Nowele antyczne. Wybór*, przeł. i oprac. R. Turasiewicz, S. Stabryła, Wrocław 1986, s. III-XCV.

²⁷ *Nowela*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 464-465.

ośrodka, organizującym całość materiału tematycznego”²⁸. Niektóre z tych cech dotyczą także noweli staropolskiej, zwłaszcza tej jej odmianki, która charakteryzowała się bardzo krótkimi rozmiarami. W opracowaniach o charakterze słownikowym pojawiające się definicje wyraźnie uwypuklają zwięzłą i przejrzystą kompozycję gatunku, co być może m.in. legło u podstaw względnej stabilności wymiaru strukturalnego wzorca tekstowego.

Mimo jednak pewnych zauważalnych zmian w zakresie struktury wzorca w okresie realizmu, przede wszystkim w związku ze zwiększeniem objętości oraz stopnia komplikacji poziomu stylistycznego, nowela pozostawała nadal w wielu aspektach kompozycji dość rozpoznawalną formą, choć założenia jej struktury uległy modyfikacji. Przede wszystkim w okresie kulminacyjnego rozwoju, czyli w epoce pozytywizmu, zwiększają się rozmiary noweli, niemniej założenia kompozycyjne gatunku pozostają nadal dosyć przejrzyste. Współcześnie właściwie nowela ustąpiła miejsca opowiadaniu, a jeśli nawet zachowuje założenia gatunku, jest to zjawisko rzadkie i w literaturze – zwłaszcza najnowszej – raczej marginalne, właściwie zachowujące – przynajmniej w ogólnych zarysach – założenia strukturalne gatunku etapu pozytywistycznego.

Warto przyjrzeć się przykładowi, powszechnie znanej noweli Bolesława Prusa *Kamizelka*. Oto poszczególne segmenty struktury tekstu:

[1] Niektórzy ludzie mają pociąg do zbierania osobliwości kosztowniejszych lub mniej kosztownych, na jakie kogo stać. Ja także posiadam zbiorek, lecz skromny, jak zwykle w początkach.

Jest tam mój dramat, który pisałem jeszcze w gimnazjum na lekcjach języka łacińskiego... Jest kilka zasuszonych kwiatów, które trzeba będzie zastąpić nowymi, jest...

Zdaje się, że nie ma nic więcej oprócz pewnej bardzo starej i zniszczonej kamizelki.

Oto ona. Przód spłowiały, a tył przetarty. Dużo plam, brak guzików, na brzegu dziurka, wypalona zapewne papierosem. Ale najciekawsze w niej są ściągacze. Ten, na którym znajduje się sprzączka, jest skrócony i przyszyty do kamizelki wcale nie po krawiecku, a ten drugi, prawie na całej długości, jest pokłuty zębami sprzączki.

Patrząc na to od razu domyślasz się, że właściciel odzienia zapewne co dzień chudnął i wreszcie dosięgnął tego stopnia, na którym kamizelka przestaje być niezbędną, ale natomiast okazuje się bardzo potrzebnym zapięty pod szyję frak z magazynu pogrzebowego.

Wyznaję, że dziś chętnie odstąpiłbym komu ten szmat sukna, który mi robi trochę kłopotu. Szaf na zbiory jeszcze nie mam, a nie chciałbym znowu trzymać chorej kamizelczyny między własnymi rzeczami. Był jednak czas, żem ją kupił za cenę znakomicie wyższą od wartości, a dałbym nawet i drożej, gdyby umiano się targować. Człowiek

²⁸ Nowela, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1989, s. 316.

miewa w życiu takie chwile, że lubi otaczać się przedmiotami, które przypominają smutek.

Smutek ten nie gnieździł się u mnie, ale w mieszkaniu bliskich sąsiadów. Z okna mogłem co dzień spoglądać do wnętrza ich pokoiku.

(B. Prus, *Kamizelka*, Anp, 193)

[2] (Tu zawiera się historia kupna kamizelki przez narratora, następnie relacja losów ubogiego małżeństwa, które mógł obserwować przez okno, codziennych trosk pary, wreszcie choroby mężczyzny i presuptionowanej jego śmierci, a przede wszystkim rozpaczliwych zabiegów żony mających na celu ochronić ukochanego od złych wiadomości o jego zdrowiu i nieuchronnej śmierci oraz podobnych działań męża zmierzających do ukrycia postępującej choroby).

[3] Dziś patrząc na starą kamizelkę widzę, że nad jej ściągaczami pracowały dwie osoby. Pan – co dzień posuwał sprzączkę, ażeby uspokoić żonę, a pani co dzień – skracała pasek, aby mężowi dodać otuchy.

„Czy znowu zejdą się kiedy oboje, ażeby powiedzieć sobie cały sekret o kamizelce?...” – myślałem patrząc w niebo.

Nieba prawie już nie było nad ziemią. Padał tylko śnieg taki gęsty i zimny, że nawet w grobach marzły ludzkie popioły.

Któż jednak powie, że za tymi chmurami nie ma słońca?...

(B. Prus, *Kamizelka*, Anp, 201)

Mimo podobieństwa kompozycyjnego do noweli staropolskiej w tekście reprezentującym szczytowy okres w ewolucji gatunku widać pewne różnice w stosunku do utworów etapu wcześniejszego. Trójdzielna kompozycja właściwie zostaje zachowana, choć należy odnotować wyraźne zwiększenie objętości całego tekstu, a także poszczególnych ogniw, zwłaszcza centralnego. Ponadto pojawiają się wyraźne elementy uobecnienia postaci narratora, przede wszystkim w segmentach ramowych, tutaj o charakterze klamry, co wpływa na swoiste usamodzielnienie się fragmentów inicjalnego i finalnego. Delimitacja tekstu opiera się zatem także na różnicy występującej w obszarze retoryki tekstu. Należy jednak zaznaczyć, iż nie jest to reguła w wypadku nowelistyki pozytywistycznej, wiele z analizowanych utworów pozostaje jednolitych na płaszczyźnie narracji i retoryki tekstu. Z innych zjawisk różniących nowelę drugiej połowy XIX w. trzeba odnotować fakt, iż zwiększa się także liczba zastosowanych zabiegów fabularnych, np. pojawia się retrospekcja, a także formalnych, przede wszystkim można by odnotować rozbudowane partie dialogowe właściwe całej, wyraźnie mimetycznej, literaturze realizmu. Warto także zaznaczyć – o czym już wspomiano – iż świadomość genologiczna autorów pozytywistycznych była różna, ponadto granice gatunkowe często zacierały się z powodu indywidualnej ingerencji twórczej pisarzy, ale także nierzadko

dość powierzchownej znajomości reguł gatunkowych²⁹. Jednym z twórców, którzy w sposób niezwykle autorski podchodzili do uprawianych gatunków był właśnie Bolesław Prus³⁰.

Oczywiście, wśród nowel dziewiętnastowiecznych występują także utwory o innych założeniach strukturalnych, których kompozycja nie jest w tak wyraźnym stopniu przejrzysta i zretoryzowana. Jako egzemplifikacja niech posłuży nowela Aleksandra Świętochowskiego pt. *Bartłomiejka*:

[1] Edward Storch był od dawna oswojony z poczuciem i prawami własności: miał udziały w fabryce kafli swego brata i browarze szwagra, posiadał dom w Wilnie i poważną sumę akcyj tamtejszego banku, a jednakże gdy kupił folwark, Kąty, doznał głębokiego wzruszenia. Tyle ludzi, budynków, bydła, koni, a nade wszystko ziemi nie należało jeszcze nigdy do niego.

(A. Świętochowski, *Bartłomiejka*, Anp, 319)

W dalszych partiach segment inicjalny obejmuje m.in.: prezentację małżeństwa Storchów, którzy nabyli folwark Kąty – miejsce akcji noweli; dalszy drobiazgowy opis majątku Edwarda Storch; jego relacje z małżonką, które zostały odmalowane jako wzorcowe.

[2] (Opis spotkania Storchów z Bartłomiejką, od dziecka zamieszkującą Kąty, ubogą, ale zasłużoną dla folwarku, chłopką, pracowitą, acz pokrzywdzoną przez los i sytuację społeczną; rozmowa Storchów z rządcą folwarku i Bartłomiejką zmierzająca do wyrzucenia jej z Kątów jako osoby nieprzydatnej, pasożyta; propozycja przygarnięcia chłopki przez miejscowego parobka i zgoda Bartłomiejki na nią).

[3] Szła wolno, jak gdyby musiała odrywać nogi przyrośnięte do ziemi. Nagle zatrzymała się i rzekła tonem przysięgi:

– Ale jak śmierć da mi znak, przywlokę się tu i umrę w tym ogrodzie.

Oddaliła się. Storchowie odetchnęli.

– A to specjał wiejski! – zawołał mąż.

– Będzie nas czernić – wtrąciła żona. – Może by dla uniknięcia skandalu wywieźć ją do jakiego przytułku w mieście!

– Jej ziemia! – powtarzał Storch. – Unglaublich! Co za dzikie wyobrażenie ma ten ciemny lud! Żadnego poczucia prawa, zamiłowania do uporządkowanych stosunków. Panie Rychliński, proszę tę bandę zza płota rozegnać.

Jeszcze raz przez gąszcz parku przedarł się głos Bartłomiejki:

–Ja tutejsza!... Tu się urodziłam, tu umrę – na mojej ziemi!

(A. Świętochowski: *Bartłomiejka*, Anp, 321)

²⁹ Por. S. Ż a k, *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*, w: *Nowela – opowiadanie*, s. 5-22.

³⁰ Por. T. Ż a b s k i, *Wstęp* do: B. P r u s, *Opowiadania i nowele. Wybór*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. III-LXVII.

Kompozycja tekstu opiera się na kontraście, widocznym m.in. w zestawieniu ramowych fragmentów delimitacyjnych, tu warto odnotować m.in. bogactwo Edwarda Storcha ([1]) *versus* niedola chłopska Bartłomiejki ([3]). Fragment inicjalny ponadto zapowiada, jakoby głównym bohaterem utworu miał być Storch, podczas, gdy sytuacja ulega komplikacji w segmencie [2], by ostatecznie przenieść środek ciężkości na Bartłomiejkę. Kontrast służy również wyakcentowaniu głównych problemów utworu, takich, jak: nierówność społeczna, niesprawiedliwość stosunków społecznych, wyzysk Polaków ze strony obcych bogaczy (Storch jest wszak Niemcem), nędza chłopstwa jako niezauważany problem. Dysonans dotyczy także języka bohaterów wywodzących się z różnych klas społecznych: Storchowie posługują się literacką polszczyzną okraszana germanizmami, Bartłomiejka zaś używa języka potocznego z licznymi dialektyzmami. Segment centralny zawiera w większości rozbudowane partie dialogowe bohaterów, co znów podkreśla realizm przedstawianej sytuacji i wpływa na mimetyzm komunikatu.

Uogólniając, można stwierdzić, iż kształt strukturalny noweli pozytywistycznej jest właściwie kontynuacją założeń staropolskich. Jest to jednak kontynuacja na wskroś twórcza, odzwierciedlająca przemiany gatunku, polegające przede wszystkim na emancypacji formy, jej nobilitacji i zajęcia poczesnego miejsca wśród innych genre'ów współtworzących coraz bogatsze uniwersum mowy.

Na dalszym etapie rozwoju mamy do czynienia z przekształceniem noweli w opowiadanie. Tutaj trudno mówić o jednoznacznie uchwytnej strukturze tekstu, dowolność, kreatywność i wielość podejmowanych wątków, co implikuje różnorodność rozwiązań formalnych, uniemożliwia wszelkie generalizacje. Teoretycy gatunku często prezentują odmienne stanowiska wobec opisu tego samego zjawiska. Przywołajmy dla przykładu dwie skrajne opinie dotyczące noweli pochodzące z tego samego okresu. Eugeniusz Kucharski uważa, iż można opisać morfologię noweli, wskazać składniki jej struktury, ponieważ jest ona gatunkiem ukształtowanym zgodnie z normami poetyki, niepodlegającymi zmianom³¹. Inaczej sądzi Jan Trzynadłowski, stwierdzając, że „definicja noweli, pomimo bardzo długiego trwania tego gatunku w tradycji i świadomości literackiej, nie jest bynajmniej sprawą prostą”³². Badacz analizuje formę z uwzględnieniem kilku kontekstów: genetycznego, strukturalnego, stylistycz-

³¹ *Poetyka noweli*, w: *Między teorią a historią literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1986, s. 131-155.

³² *Nowela – opowiadanie w polskiej tradycji literackiej. Problem struktury*, w: tenże, *Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie*, Wrocław 1982, s. 173.

nego i funkcjonalnego i dochodzi do wniosku, iż forma noweli jest częściowo możliwa do uchwycenia dzięki uwidacznianej strategii narratora³³.

Mimo różnych stanowisk badawczych wydaje się, iż pewne – jednak bardzo ogólne – tendencje w przeobrażeniach aspektu strukturalnego gatunku można by wskazać. Rozluźnienie rygorów formalnych wiąże się m.in. ze stosunkiem do przedstawianej problematyki: „W obu formach narracyjnych – opowiadaniu i noweli – obowiązuje ta sama zasada selekcji materiałowej, jeżeli chodzi o jej «pojemność». Kiedy jednak nowelista eliminuje materiał do momentów ważnych, węzłowych, rewelacyjnych ze względu na całościową organizację konstrukcyjną, to twórca opowiadania jest z takich obowiązków zwolniony. I w jego decyzjach zawarta być musi «pamięć» o finalnym porządku strukturalnym literackiego przekazu, dysponuje on jednak większą swobodą w doborze materiału, nie musi dbać – i z reguły nie dba – o harmonijne, symetryczne rozłożenie jednostek w przebiegu narracyjnym, nie musi dbać w takim stopniu o porządek konstrukcyjny, w jakim obowiązuje to noweliste³⁴. Jeszcze bardziej pogłębiają się różnice między nowelą i powieścią – w konstrukcji noweli uwagę przykuwa „wspólne z dramatem dążenie do dynamicznego skoncentrowania akcji i charakterystyki w ognisku jakiegoś jednego zdarzenia lub przełomowego zwrotu w życiu człowieka. Przez to różni się od powieści, ogarniającej szerszy wycinek rzeczywistości w jej dziejowym rozwoju, a mającej na celu opisowe przedstawienie możliwie pełnego obrazu w jego złożonym i powikłanym przebiegu³⁵. Są to jednak spostrzeżenia ogólnikowe, jednoznaczne konkluzje blokuje złożoność sytuacji artystycznej pogłębiająca się począwszy od epoki *fin-de-siècle*’u: „Chaotyczny rozwój kierunków w prozie artystycznej końca XIX i początku XX wieku, kulminujący kolejno w impresjonizmie, ekspresjonizmie, powieści psychoanalitycznej i wreszcie tak zwanej rzeczowości, zaznacza się nieprzerwanym postępem anarchii estetycznej³⁶. Są to, oczywiście, zbyt radykalne stwierdzenia, wynikające z kontekstu metodologicznego przywołanej pracy, dziś raczej sytuację tę określilibyśmy mianem pluralizmu estetycznego, ewokującego nowe

³³ Tamże. Inne spostrzeżenia na ten temat por.: Ż a k, *Nowela – opowiadanie*.

³⁴ B. Pięćczka, *Teoria i typologia opowiadania (1945-1963). Z zagadnień struktury i narracji*, Wrocław 1975, s. 157.

³⁵ K. Czachowski, *Między romantyzmem a realizmem*, t. I, Warszawa 1967, s. 45.

³⁶ L. Fryde, *Problem noweli*, w: t e n ż e, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 58.

sensy, a także niezliczone, polifoniczne i zmacone formy piśmiennictwa szeroko pojętego³⁷.

Nie ulega wątpliwości, że pewne podobieństwo kompozycyjne noweli i opowiadania przy jednoczesnym znaczącym udziale pierwiastka kreacyjnego powoduje, iż gatunki te bywają często odróżniane (bądź nieodróżniane!) na zasadach powierzchownego oglądu i komparacji. O trudnościach z rozpoznaniem noweli i opowiadania wiedzą autorzy opracowań syntetycznych o charakterze podręczników akademickich, co zostaje wyrażone na kartach ich prac³⁸. Wobec wielości wątków i trudności w jednoznacznym określeniu wzorca strukturalnego opowiadania należy przywołać konkluzję Stanisława Żaka, który na temat ewolucji noweli w opowiadanie pisze w następujący sposób: „Reasumując przedstawione rozważania na temat podobieństw i różnic gatunkowych między nowelą a opowiadaniem dochodzimy do wniosku, że – mimo kłopotów a nawet trudności w przeprowadzeniu klasyfikacji – przyjmujemy podstawowy fakt: nowela straciła rygor swojej poetyki i nie prezentuje już czystej formy gatunku. Ewolucja – zmierzająca wyraźnie ku rozluźnieniu struktury – powoli, ale systematycznie, prowadzi do wykształcenia się nowej formy narracji krótkiej, o swoistych walorach strukturalno-artystycznych. Tę nową formę krótkiej narracji określamy mianem: opowiadanie”³⁹. Kluczowym zagadnieniem wartym dyskusji jest dążność w pracach literaturoznawczych, zwłaszcza starszych, do klasyfikacji form piśmiennictwa. Wiąże się to z tradycją opisu gatunków sięgającą czasów Arystotelesa, a w XX w. umocnioną przez założenia scjentyistycznej metodologii strukturalistycznej. Dziś rezygnuje się z klasyfikacji na rzecz typologii, która nie zakłada ostrych granic między opisywanymi fenomenami, a ponadto zakłada otwartość zbioru oraz jego podzbiorów. Łączy się to, oczywiście, z przewartościowaniem pojęcia kategoryzacji, zredefiniowanej na gruncie kognitywizmu (zwłaszcza w teorii prototypów) jako metodologii interdyscyplinarnej, powstałej w obszarze psychologii, wykorzystywanej zaś w wielu dziedzinach, także lingwistyce i literaturoznawstwie⁴⁰.

³⁷ Por. B. W i t o s z, *Estetyzm, antyestetyzm, anestetyzm – refleksy pluralizmu wartości estetyki w stylu polskiej prozy końca XX wieku*. „Stylistyka” 2002, nr 11: *Stylistyka a poetyka*, s. 47-60.

³⁸ Por.: M. G ł o w i ń s k i, A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, J. S ł a w i ń s k i, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 360; B. C h r z ą s t o w s k a, S. W y s ł o u c h, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 436.

³⁹ *Nowela – opowiadanie*, s. 21.

⁴⁰ Por. np.: J. R. T a y l o r, *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, tłum. A. Skucińska, Kraków 2001; P. S t o c k w e l l, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, red. E. Tabakowska, przekł. A. Skucińska, Kraków 2006; V. E v a n s, *Leksykon językoznawstwa ko-*

WNIOSKI

W świetle poczynionych obserwacji warto sformułować pewne wnioski podsumowujące kwestię dynamiki gatunku w perspektywie przeobrażeń strukturalnego aspektu jego wzorca. Szeroko rozumiana konstelacja noweli wykazuje w tym względzie różny stopień stabilności. W wypadku prototypowej noweli, czyli gatunku prozatorskiego o krótkich bądź stosunkowo krótkich rozmiarach, można mówić o tendencji do zauważalnej stabilności, jako że stan staropolski i dziewiętnastowieczny charakteryzuje się względnym podobieństwem: w obu wypadkach obserwujemy trójdzielny model, choć różna bywa jego aktualizacja. Z czasem rozbudowaniu ulega segment centralny, niemniej wciąż można wskazać trzy podstawowe ogniwa kompozycyjne. Wyraźny jest tu związek z innymi gatunkami spokrewnionymi, przede wszystkim facecją i anegdotą, które – począwszy od czasów antycznych – wykazują silne związki strukturalne z nowelą. Zmianie ulega także rola puenty, która w staropolszczyźnie stanowiła znaczący element struktury gatunku, nawet gdy nie była wyrażona *expressis verbis*. Nowela pozytywistyczna z uwagi na fakt zmiany tematyki, a tym samym funkcji w uniwersum komunikacyjnym, rezygnuje z puenty na rzecz bardziej skomplikowanego przesłania, leżącego prawie zawsze po stronie odbiorcy tekstu, uzależnionego od jednostkowej interpretacji. Przesłanie to musi nierzadko zostać przez niego wyinterpretowane, tekst zawiera najczęściej jedynie pewne sugestie, tropy, które można podjąć.

Kluczem do stabilności strukturalnej noweli wydaje się jej niewielka forma, związana z genetycznym dziedzictwem anegdoty jako krótkiej, zwartej narracji codziennej, oralnej u swej podstawy. Ten czysto zewnętrzny czynnik stanowi o trwałości przejrzystej kompozycji, która zostaje w znaczącym stopniu podtrzymana nawet w wypadku tekstów o większych rozmiarach (zarówno staropolskich, jak i późniejszych) – najczęściej dochodzi wówczas do rozbudowania segmentu centralnego.

WYKAZ ŹRÓDEŁ

- Anp – *Arcydzieła nowelistyki pozytywizmu*, wyb. i posł. E. Pieścikowski, Szczecin 1989.
Dfp – *Dawna facecja polska*, oprac. J. Krzyżanowski, K. Żukowska-Billip, Warszawa 1967.

gnitywnego, przekł. M. Buchta i in., Kraków 2009; S. Kufel, *Wprowadzenie do literaturoznawstwa kognitywnego*, Zielona Góra 2011.

- Dnw – *Dawna nowela włoska*, wyb. J. Gałuszka, przeł. J. Gałuszka i in., wstęp M. Brahmer, Warszawa 1978.
- Jurkowski M.: *Historyje świeże i niezwyčajne*, wyd. M. Kazańczuk, Warszawa 2004.
- NaW – *Nowele antyczne. Wybór*, przeł. i oprac. R. Turasiewicz, S. Stabryła, Wrocław 1985.
- Pnw – *Polska nowela współczesna*, wybór, wstęp i noty T. Bujnicki, J. Kajtoch, t. I-II, Kraków 1987.
- Teksty ze zbioru *Historie świeże i niezwyčajne*, oprac. T. Kruszevska, Warszawa 1961: Kzp – *[Krwawa zemsta parobka]*. NpKR – *[Niezwyczajne przypadki Karola de Rochefort]*. Odpb – *O dowcipnej przewrotności białogłowskiej*. OG – *O Galezyjusie, synu Demokryta, i Filidzie, córce Arystydesa, szlachty Cyprskiego królestwa*. Owbinl – *O wdzięczności bestyjalskiej a niewdzięczności ludzkiej*. Ozśb – *O złośliwej świegotliwości białogłowskiej*. SAmf – *[Skromna Agnieszka między filutami]*.

KOMPONENT STRUKTURALNY WZORCA TEKSTOWEGO NOWELI WOBEC PRZEMIAN GATUNKU

Streszczenie

Praca dotyczy wykładników komponentu strukturalnego noweli w perspektywie ewolucji gatunku pojmowanego jako fenomen nie tylko literacki, ale także jako element komunikacji społecznej, osadzony w kontekście kulturowym i antropologicznym. Forma generyczna rozumiana jest jako składnik konstelacji gatunkowej, w skład której wchodzi np. anegdota, facecja, opowiadanie.

W wypadku prototypowej noweli, czyli gatunku prozatorskiego o krótkich bądź stosunkowo krótkich rozmiarach można mówić o tendencji do zauważalnej stabilności, jako że stan staropolski i dziewiętnastowieczny charakteryzuje się względnym podobieństwem: w obu wypadkach obserwujemy trójdzielny model, choć różna bywa jego aktualizacja. Z czasem rozbudowaniu ulega segment centralny, niemniej wciąż można wskazać trzy podstawowe ogniwa kompozycyjne. Wyraźny jest tu związek z innymi gatunkami spokrewnionymi, przede wszystkim facecją i anegdotą, które – począwszy od czasów antycznych – wykazują silne związki strukturalne z nowelą. Zmianie ulega także rola puenty, która w staropolszczyźnie stanowiła znaczący element struktury gatunku, nawet gdy nie była wyrażona *expressis verbis*. Nowela pozytywistyczna z uwagi na fakt zmiany tematyki, a tym samym funkcji w uniwersum komunikacyjnym, rezygnuje z puenty na rzecz bardziej skomplikowanego przesłania, leżącego prawie zawsze po stronie odbiorcy tekstu. Kluczem do stabilności strukturalnej noweli wydaje się jej krótka forma, związana z genetycznym dziedzictwem anegdoty jako krótkiej, zwartej narracji codziennej, oralnej u swej podstawy.

Słowa kluczowe: genologia lingwistyczna, gatunek, nowela, tytuł, aspekt strukturalny wzorca tekstowego.

THE STRUCTURAL COMPONENT OF THE NOVELLA TEXT TYPE IN THE CONTEXT OF THE CHANGES IN THE GENRE ITSELF

Summary

This article discusses the exponents of the structural component of the novella, as seen from the perspective of the evolution of this genre - understood not only as a literary phe-

nomenon, but also a case of social communication, embedded in its cultural and anthropological environment. The generic form is understood as a component of the genre constellation, comprising such text types as anecdote, joke or story.

In the case of a prototypical novella, that is a genre that relies on the form of a short or relatively short prose text, one can observe a tendency towards its noticeable stability, since the Old Polish and the 19th-century status of this genre is largely comparable. In both époques, one can observe the prevalent tri-partite pattern, yet the way in which it was practically realized could differ at times. With time, the central segment of the novella tended to be expanded, yet the three main structural components were easily recognizable. This structural organization betrays a clear link with other related genres, like the joke and the anecdote. These three text types remained in a close structural correlation since antiquity. The role of the story punch line also changed. In Old Polish, it constituted a vital structural component of the genre, even though it was not always overtly expressed. The Positivist novella resigns from its reliance on the punch line, which is owing to the changes in the subject matter and, hence, its role in the communication universe. The punch line is substituted with a more complex message that is almost always placed on the side of the text recipient. The constrained length of the novella seems to be paramount in ensuring its structural stability. This shortness is anchored genetically in the heritage of the anecdote - short and concise, daily life, oral narrative.

Key words: genre studies, genre, novella, title, the structural aspect of the text type.

Translated by: Konrad Klimkowski