

Powieść nowelowa – przypadek Elizabeth Strout

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2024.003>

Streszczenie: Termin „powieść nowelowa” (przyjęty za Krystyną Jakowską, a definiowany za Elke D’hoker) odnosi się do dzieł literackich, które genologicznie lokują się pomiędzy bardzo spójnie skomponowanym zbiorem opowiadań a luźną konstrukcją powieściową. W tym tekście rozważam sensowność posługiwania się tym terminem i cechy konwencji, do której odsyła. Powołuję się na rozliczne przykłady dzieł dających się klasyfikować jako powieści nowelowe właśnie. Odsyłam zatem czytelnika, na przykład, do dwu tekstów Alice Munro – *Dziewczęta i kobiety* oraz *Za kogo ty się uważasz?* – polskich dzieł Magdaleny Tulli (*Włoskie szpilki i Szum*) i Wioletty Grzegorzewskiej *Gugudy i Stancje*. Zasadniczym przedmiotem tego tekstu jest jednak analiza dwóch powieści Elizabeth Strout jako modelowych przykładów omawianej formy narracyjnej. Pierwszy z tekstów to *Olive Kitteridge*, następny to kontynuacja fabularna pierwszej opowieści, zatytułowana *Olive powraca*. W artykule pokazane są mechanizmy uspojujące oba teksty składające się z samodzielnych opowiadań oraz funkcja, jaką pełni forma powieści nowelowej w specyficznie przez Strout skonstruowanej wersji powieści inicjacyjnej, a nawet przewrotnie użytej konwencji *Bildungsroman*. Przedstawiona też jest wymuszana konstrukcją powieści nowelowej strategia lektury obu tekstów.

Słowa kluczowe: powieść nowelowa, Elizabeth Strout, opowiadanie, powieść inicjacyjna

* Dr hab., profesor Uniwersytetu Łódzkiego w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej. Zajmuje się teorią powieści, badaniami genderowymi i ewolucją konwencji gotyckiej. Interesuje się też kulturą popularną, szczególnie różnymi odmianami powieści historycznej i kryminalnej.

E-mail: agnieszka.izdebska@uni.lodz.pl | ORCID: 0000-0002-6253-8397.

Composite Novel: The Case of Elizabeth Strout

Abstract: The term “composite novel” (adapted from Krystyna Jakowska and defined after Elke D’hoker) refers to literary works that, in terms of genre, are located between a very coherently composed collection of short stories and a loose novel structure. In this text, I consider the rationale for using this term and the features of the convention to which it refers. I discuss numerous examples of works classified as short stories, including two texts by Alice Munro – *Lives of Girls and Women* and *Who Do You Think You Are?* and Polish works by Magdalena Tulli (*Włoskie szpilki* and *Szum*) and Wioletta Grzegorzewska’s *Guguly* and *Stancje*. However, the essential goal/part of the article is the analysis of two novels by Elizabeth Strout as model examples of the convention in question – *Olive Kitteridge* and the sequel, *Olive Again*. The article shows the mechanisms that make coherent both texts consisting of independent stories and demonstrates the function of the composite novel in Strout’s version of the initiation novel, or even the perverted *Bildungsroman* convention. The article presents the strategy of reading both texts, reinforced by the structure of the novels.

Keywords: composite novel, Elizabeth Strout, story, initiation novel

Tematem tego tekstu jest konwencja powieści nowelowej. Termin ten został użyty przez Krystynę Jakowską w odniesieniu do międzywojennej powieści środowiskowej (Jakowska 1992: 25), ja zaś chcę nieco zmodyfikować jego rozumienie. Badaczka określa tę konwencję jako „fuzję powieści i zbioru opowiadań” (Jakowska 1992: 25), a w późniejszym swoim artykule dodaje, że „[t]ekst taki da się czytać i jako powieść, i jako podwójny, potrójny lub poczwórny zbiór opowiadań” (Jakowska 2011: 148).

Zjawisko, o którym pisze Jakowska, w anglojęzycznych tekstach literaturoznawczych nazywane jest *composite novel* (Dunn i in. 1995; D’hoker 2018). Formę tę definiuje się jako tekst fikcyjny składający się z kilku odrębnych tekstów narracyjnych – opowieści, które są połączone za pomocą wzajemnych odwołań, tematycznych powiązań i wspólnego świata przedstawionego. Tak skonstruowane utwory charakteryzuje dynamiczne napięcie między całością a ich częściami, które czyni z nich teksty otwarte, wymagające aktywności czytelnika w konstytuowaniu estetycznej i narracyjnej spójności (D’hoker 2018: 28; Izdebska 2021: 138). W swojej rozprawie doktorskiej zatytułowanej „*Wool Spin Burn*”: *The role of the reader in determining a composite novel’s whole text coherence* Kate Elkington wymienia rozmaite inne terminy pojawiające się w anglojęzycznych pracach literaturoznawczych na określenie tej i zbliżonych konwencji¹. Przytaczam je tylko w przypisie, bez analizowania ich wzajemnych powiązań i konotacji, jakie niosą, dla pokazania, że ekspansja tej formy zrodziła potrzebę poddania jej refleksji teoretycznej (D’hoker 2018: 17). Przywołana powyżej Elke D’hoker zwraca również uwagę na to, że wiele tekstów, które w paratekstach określane są jako powieści, budzi frustrację krytyków związaną z taką kwalifikacją. Autorka przytacza opinie, w których pisze się o: „frustrującej powieści”, „sieczone”, „chybotliwej konstrukcji”

¹ To między innymi: *multi-faceted novel*, *story novel*, *paranovel*, *loose-leaved novel*, *short story composite*, *anthology novel*, *hybrid novel*, *story chronicle* itd. (Elkington 2015: 8).

czy „serii niepowiązanych ze sobą narracji” (D’hoker 2018: 18). Ujawnia to brak poręcznego terminu, narzędzia do opisu takich konstruktów, a co za tym idzie czytelniczej strategii lektury. Ten niedostatek ma swoje konsekwencje w postaci nieco dziwnych kwalifikacji genologicznych traktujących wyraźnie powieściowe konstrukty jako cykle opowiadań: *Most San Luis Rey* Thortona Wildera (Jakowska 1993: 97), *Kiedy umieram* Williama Faulknera (D’hoker 2018: 26) tegoż dwupowieść *Dzikie palmy* i *Stary* (Dunn [&] Morris 1995: xxiv)² oraz *Jeśli zimową nocą podróżny* Italo Calvino (Dunn [&] Morris 1995: xxviii). Takie rozpoznania są wyraźnie sprzeczne z intencjami autorskimi i z wpisanymi w te teksty strategiami lektury. Innymi słowy, czytanie ich jako cykli nie pozwala rozpoznać konstrukcji całości – w każdym z tych przypadków znaczącej i decydującej o ich interpretacji.

W tekstach opisujących powieść nowelową analizie zostały poddane przede wszystkim jej relacje z cyklem opowiadań, nie zaś z formą powieściową. Przywoływana tu już wielokrotnie Elke D’hoker stwierdza, że ten rodzaj powieści łączy ze zbiorem opowiadań to, że oba gatunki są układem tekstów oferujących kompilację osobnych i różnych fragmentów, w których całość oferuje więcej niż poszczególne części. Zarówno powieść nowelowa, jak i cykl opowiadań, eksponują napięcie między „pojedynczym a wielością”. A zatem, z jednej strony uruchamiają mechanizmy spajające pojedyncze teksty poprzez: powtórzenia, wewnętrzne odwołania, podobieństwa, wspólny świat przedstawiony, z drugiej zaś pojawiają się wyraźne tekstowe różnice: odmienny styl fragmentów, inne perspektywy narracyjne czy różni bohaterowie (D’hoker 2018: 23). O odmienności powieści nowelowej w stosunku do cyklu opowiadań decyduje, zdaniem cytowanej autorki, przede wszystkim brak tytułów poszczególnych części i spisu treści oraz struktura poszczególnych fragmentów, która nie przybiera formy opowiadania, tj. brak jej zwięzłości i swoistego domknięcia (D’hoker 2018: 24).

Z kolei Bogusława Kaniewska, również pisząca o relacjach między powieścią a cyklem, bardzo sceptycznie wypowiada się na temat możliwości dokonania ścisłych genologicznych rozpoznań w tym obszarze, głównie z powodu enigmatyczności poetyki obu tych konwencji (Kaniewska 2001: 23–24). Uważa, że „relacja między powieścią a cyklem nie sprowadza się do wpływu jednej formy na drugą” i „należałoby tu mówić o pewnym obszarze wspólnym, o sferze wspólnych możliwości, z których oba gatunki korzystają w równym stopniu” (Kaniewska 2001: 35). Autorka podkreśla zarazem, iż obie konwencje łączy wiele: „obydwa gatunki wyrastają z potrzeby w miarę całościowego opisu świata, wykorzystują rozmaite formy podawcze i wprowadzają stosunkowo szeroką galerię postaci. Operują wieloma wątkami i zazwyczaj obejmują dość rozległy wycinek czasu lub przestrzeni” (Kaniewska 2001: 25). Autorka opisuje również różnice pomiędzy obiema formami, które widzi w trzech obszarach: kompozycyjnym, odbiorczym, tekstologicznym. Na pierwszej płaszczyźnie owe odmienności sprowadzają się, zdaniem Kaniewskiej, do tego, że „[k]ompozycją powieściową rządzi [...] dominacja całości nad fragmentem”, zaś „[c]ykliczność konstituowana jest przez zasadę przeciwną: dominacji fragmentu nad całością” (Kaniewska 2001: 25). Na poziomie czytelniczych strategii lektury autorka dostrzega podstawową różnicę: w przypadku powieści istnieje założenie ciągłego, linearnego tekstu, zaś cykl składa się z samodzielnych

² We wstępie do jednego z wydań *Dzikich palm* Lech Budrecki opisuje perypetie wydawnicze powieści – praktykę ich rozdzielania, protest samego autora przeciw takim praktykom, podkreślającego kontrapunktowość jako zasadę zestawienia *Dzikich palm* i *Starego* (zob. Budrecki 1987: 6).

całości, zatem można je czytać w dowolnej kolejności (Kaniewska 2001: 26). Autorka zwraca też uwagę na dokonujące się w przypadku cyklu swoiste „upowieściowienie” poprzez rozmaite sygnały delimitacyjne (Jakowska 1993: 104) oraz chronologiczny porządek przedstawianego świata (Kaniewska 2001: 26). Wreszcie, na poziomie konstrukcji tekstu, jak zauważa Kaniewska, powieść, bez względu na stopień fragmentaryzacji, wielokształtność i hybrydyczność, zawsze traktowana jest jako jeden tekst, zaś „każdy, nawet najbardziej precyzyjnie i pieczołowicie zestawiony cykl pozostaje zbiorem autonomicznych tekstów: każdy z nich zamknięty jest ramą początku i końca, obdarzony tytułem”, zaś traktowanie go jako całości dokonuje się dopiero w akcie interpretacji (Kaniewska 2001: 28).

Zatem, dzieła literackie tak skonstruowane, że genologicznie lokują się pomiędzy bardzo spójnie skomponowanym zbiorem opowiadań a luźną konstrukcją powieściową, znajdowałyby się gdzieś pośrodku skali, na której Dorota Korwin-Piotrowska umieszcza współczesną formę powieściową: może nieco bliżej „sumy zapisków”, ale bynajmniej nie w dużym oddaleniu od „misternie zbudowanej całości o wyrazistej strukturze” (Korwin-Piotrowska 2019: 13). Forma ta nieuchronnie eksponuje kwestię spójności tekstów, które określamy jako powieści nowelowe, skoro interpretacyjnie mają stanowić one całość.

Kolejna interesująca z punktu widzenia podjętej tu tematyki kwestia to zagadnienie dotyczące funkcjonalności tej konwencji. Mam na myśli podejmowanie w jej ramach pewnych tematów częściej niż innych. D’hoker, na przykład, uznaje tę formę za wariant „opowieści o wspólnocie” w nowej odsłonie, bowiem eksponuje ona napięcie między tym, co indywidualne, a tym co, zbiorowe – często poprzez konstruowanie wspólnego miejsca (ulicy, przedmieść, wioski, miasta), w którym toczą się powieściowe zdarzenia (D’hoker 2018: 23–24). Kaniewska zaś podkreśla podatność biografii i całej prozy inicjacyjnej na fragmentaryzację (Kaniewska 2001: 27), co czyni powieść nowelową konstrukcją nader przydatną jako narzędzie do konstruowania tego typu narracji.

Podążając za tymi rozpoznaniem zamierzam rozważyć hipotezę, że analizowana przeze mnie forma występuje w co najmniej dwóch wariantach: takim, w którym o jej spójności decyduje przestrzeń przedstawiona, i takim, gdzie porządek nadaje jej biografia głównego bohatera/ bohaterki. Do tej pierwszej kategorii należą na przykład *Arlington Park* Rachel Cusk czy *Hotel Świat* Ali Smith. Lista tekstów skonstruowanych wedle drugiej zasady jest o wiele dłuższa, co świadczyłoby o tym, że jest częściej wykorzystywana jako swoista odmiana *Bildungsroman*. Taką formę przyjęły, by wyliczyć tylko kilka, opowieści: *Dziewczęta i kobiety* (tu raczej w wersji *Künstlerroman*, czyli historii dojrzewania artysty/artystki) i *Za kogo ty się uważasz* Alice Munro, *Włoskie szpilki* i *Szum* Magdaleny Tulli oraz *Wiolety* Grzegorzewskiej *Guguley* i *Stancje*. Moim zdaniem wszystkie one powinny być czytane jako powieści. Za modelowy przykład tego typu konstrukcji uznaję tu dwa teksty Elizabeth Strout, dlatego poddam je analizie, wskazując na ich „powieściowość”³.

³ Nie przekonuje mnie zatem kwalifikacja genologiczna Katherine Montwieler, autorki przewodnika po twórczości pisarki, zatytułowanego *A Companion to the Works of Elizabeth Strout*, w którym konsekwentnie pisze ona o obu analizowanych przeze mnie tekstach jako o cyklach opowiadań. Dodaje, że ta konwencja stanowi alternatywę dla „tyranii powieści” (Montwieler 2022: 85). Moim zdaniem ta teza zbyt upraszcza konstrukcję obu tekstów.

Pierwszy z nich, *Olive Kitteridge*, ukazał się w 2008⁴, a jedenaście lat później wydano drugi, *Olive powraca*, będący jego kontynuacją. Na oba teksty składają się opowiadania posiadające odrębne tytuły i zamkniętą kompozycję, a jednocześnie powiązane ze sobą na różnych poziomach, głównie świata przedstawionego. Przede wszystkim zaś stanowią historię życia tytułowej bohaterki, emerytowanej nauczycielki matematyki. W związku z tym, choć akcja wielu opowiadań tworzących oba dzieła toczy się w Crosby, małym nadmorskim miasteczku w Nowej Anglii, całość wiąże raczej biograficzny porządek fabularny, nie zaś miejsce, w którym rozgrywają się powieściowe zdarzenia. Łączy je też wspólny tryb narracji – melanz auktoralności i personalności.

Oba tomy skonstruowane są wedle tych samych zasad budujących spójność całości. Przede wszystkim sama Olive pojawia się we wszystkich opowiadaniach obu powieści: albo jako postać główna, albo poboczna, często zaś jako ktoś, kogo wypowiedzi (najczęściej padające od tablicy, bez związku z matematycznym zadaniem na niej widocznym) są cytowane jako istotne dla centralnych protagonistów kolejnych opowiadań. Pani Kitteridge jako protagonistka wyłania się zatem z fragmentarycznych opowieści o mniej lub bardziej znaczących epizodach z jej własnego życia, z opinii innych, przewija się na marginesie zdarzeń z cudzych życiorysów jako postać z tła, ale zawsze obecna⁵.

Elementami łączącymi poszczególne opowieści w obu tomach są też, co oczywiste, postaci pojawiające się raz jako ich główni bohaterowie, by potem przewijać się na marginesie zdarzeń kolejnych opowiadań, lub wspomniani tylko w rozmowach innych. I tak na przykład opowiadanie *Pianistka* z tomu *Olive Kitteridge* jest historią Angeli O'Meara grającej co wieczór na fortepianie w Magazynowym Barze z Grillem. Poznajemy zarysowo jej dzieje i śledzimy zakończenie romansu z żonatą mężczyzną. Do baru czasami przychodzą państwo Kitteridge, witając pianistkę już od progu. Ta zaś, wiedząc, że: „[u]lubioną piosenką Henry'ego było *Dobranoc, Irene* [...] starała się pamiętać, by zagrać ją później, kiedy Kitteridge'owie będą wychodzili z baru” (Strout 2010: 66). Choć znała gusta i innych klientów, uznawała Henry'ego za wyjątkowego: „[z]awsze grała jego piosenkę, ponieważ ilekroć go zobaczyła, czuła się tak, jakby wkroczyła w strefę ciepłego powietrza” (Strout 2010: 67). Tym samym, jak widać na przykładzie *Pianistki*, w kolejnych opowiadaniach, poprzez pojawiające się opinie innych, obie główne postaci tomu – Olive i Henry – konstruowane są, niejako, patchworkowo. Sama Angela zostanie wspomniana w tekście *Przestępczyni*, gdy jego bohaterka wstąpi do baru, „gdzie lekko stuknięta Angela O'Meara wciąż przygrywała na pianinie”. Narzeczony protagonistki, usłyszawszy, jak gra barowa pianistka, wykrzyknie „Rany, ona jest świetna” (Strout 2010: 308).

Identyczny chwyt pojawia się w *Olive powraca*. Oto Fergusa McPhersona poznamy – w opowiadaniu *Wygnańcy* – gdy przyciąga uwagę spacerujących po Crosby żon braci Burgessów: „Obok nich przeszedł jakiś mężczyzna: miał siwą brodę i Helen zauważyła,

⁴ W polskim tłumaczeniu książka wydana po raz pierwszy w 2010 roku nosiła początkowo tytuł *Okruchy codzienności* (tytuł oryginału to *Olive Kitteridge*). Być może o zmianie tytułu w kolejnym wydaniu zdecydowało pojawienie się filmowej adaptacji, miniseriale HBO z Frances McDormand w głównej roli.

⁵ Chloe Harrison i Marcello Giovanelli, w swoim artykule „«Traits Don't Change, Stands of Mind Do»: Tracking Olive in *Olive Kitteridge* by Elizabeth Strout”, zauważają, na przykład, że spójność temu dziełu, które kwalifikują jako cykl opowiadań (nawiasem, definiując tę formę w sposób, w jaki D'Hoker opisuje *composite novel*, czyli jako „a literary work with stories, that might appear both independent and interrelated”: Harrison [&] Giovanelli 2022: 17) nadaje przede wszystkim postaci Olive i jej funkcja fokalizacyjna (Harrison [&] Giovanelli 2022: 17). Teza ta jest o tyle dyskusyjna, że w niektórych opowiadaniach tomu narracja jest wyraźnie auktoralna.

że jest w spódnicy. [...] Zdała sobie sprawę, że to kilt, choć zazwyczaj kilty były dłuższe” (Strout 2019: 215). Natomiast tematem opowiadania *Ostatnie dni wojny domowej* jest historia małżeństwa Fergusa i jego relacje z córkami: „McPhersonowie [...] byli małżeństwem od czterdziestu lat, a przez ostatnie trzydzieści pięć rzadko odzywali się do siebie” (Strout 2019: 262). W kolejnych akapitach dowiadujemy się o konsekwencjach niefortunnego romansu mężczyzny z sąsiadką, w rezultacie którego dokonał się podział domu między małżonkami, uwięzionymi w tym związku, albowiem „w tamtych czasach nie było mowy ani o przebaczeniu, ani o rozwodzie” (Strout 2019: 262). Oboje mieszkają zatem w przestrzeni podzielonej żółtymi taśmami „rozdzielającymi salon na pół – taśma przecinała drewnianą podłogę, tuż koło dywanu, który Ethel McPherson umieściła po swojej stronie pokoju. W jadalni również była taśma – przebiegała dokładnie przez środek stołu, a potem, opadając, przez podłogę” (Strout 2019: 262). Poznajemy rytuał kolacji, talerze stawiane po obu stronach, które potem łądzą na kawałku stołu Fergusa, który je zmywa po posiłku w kuchni. I ona „była oklejona taśmą, już od lat, ale ponieważ obydwójce potrzebowali dostępu do zlewu i szafek, [...], taśma została w kilku miejscach zerwana i przeważnie ją ignorowali. Tak jak i siebie nawzajem” (Strout 2019: 263). Do tak funkcjonującego domu rodziców przyjeżdża jedna z ich córek, która wyznaje, że jest dominą i zamierza im pokazać film dokumentalny o BDSM, w którym się pojawia, bo „ludzi należy uświadamiać” (Strout 2019: 285). Dzień, w którym Lisa postanawia skonfrontować rodziców ze swoim stylem życia, jest dla Fergusa ważny, bo, jak co roku, ma wystąpić w historycznej rekonstrukcji epizodu z wojny domowej. Pod wpływem rodzinnych rewelacji bohater traci serce dla swych teatralno-historycznych pasji, a jego mundur żołnierza Unii łąduje w koszu na śmieci. Po drodze do domu pomaga sąsiadce, która ma kłopoty z samochodem i mówi do niej: „Anito [...], świat, w którym żyjemy to koszmar. – Och, wiem, rzuciła niedbale [...] Podejrzewam, że zawsze taki był” (Strout 2019: 282). W nocy Fergusa budzi czyjeś dotknięcie i stwierdza, że to żona go głaszcze: „Ethel – odezwał się – Co myśmy zrobili? / – Z czym – spytała cicho. / – Masz na myśli nasze życie, czy nasze córki? / – Sam nie wiem, co mam na myśli – odparł” (Strout 2019: 286–287). I dodaje, że żona musi mu opowiedzieć o dzieciach Anity, na co Ethel odpowiada: „Och... [...] Są kompletnie zwariowane. / – Nie tak, jak nasze – zauważył. / Nie tak, jak nasze – przyznała Ethel. A on wskazał ruchem głowy swoje ramię, lekkim ruchem, ale ponieważ byli starym małżeństwem, zrozumiała. Ponownie zaczęła go głaszczyć” (Strout 2019: 287). Kolejny raz o Fergusie usłyszymy, gdy Olive spotka wdowę po nim w domu opieki i zapyta Ethel: „Czy to nie on miał zwyczaj spacerować po Crosby w kilcie?” (Strout 2019: 326). Zatem Fergusa poznajemy jako „mężczyznę w kilcie” i rozstajemy się z nim określonym w ten sam sposób.

W *Ostatnich dniach wojny domowej* pojawia się też Olive, w roli, o jakiej już wspomniałam: nauczycielki, która głosi swoje życiowe przemyślenia niezwiązane z wzorami matematycznymi. Jej uczniowie, choć trafność jej uwag docenią dopiero po latach, zapamiętują je znakomicie. Tak jest i w przypadku Lisy – dominicy:

Wiecie [...] przypominało mi się, co pani Kitteridge nam powiedziała lata temu, na lekcji matematyki... nigdy tego nie zapomnę. Któregoś dnia przerwała rozwiązywanie zadania na tablicy, odwróciła się i powiedziała do całej klasy: „Wszyscy wiecie, kim jesteście. Jeśli przyjrzyście się sobie i posłuchacie siebie, będziecie dokładnie wiedzieć, kim jesteście. Nie zapominajcie

o tym”. I ja nigdy nie zapominałam. Dodawało mi to odwagi przez lata, ponieważ ona miała rację: wiedziałam, kim jestem (Strout 2019: 278–279).

Nieco konserwatywna Olive zdziwiłaby się zapewne zdając sobie sprawę, dokąd zawiodło jej uczennicę uświadomienie sobie, kim jest. Niemniej Strout konstruuje swoją bohaterkę jako postać, która wywiera nieuchronnie wpływ na innych, w mniejszym lub większym stopniu przekształcając świat wokół siebie.

Cytat z dziwnych wypowiedzi ekscentrycznej matematyczki pojawi się też w opowiadaniu *Okręt w butelce* z tomu *Olive Kitteridge*. To opowieść o rodzinie, w której ojciec buduje łódź w piwnicy, zastanawiając się, jak, gotowa, opuści dom i czy w nim nie pozostanie. Jego starsza córka odwołuje niespodziewanie ślub i wyjeżdża nagle z miasteczka do Bostonu, bez wiedzy rodziców. Przed ucieczką rozmawia z młodszą siostrą, świadomą jej planów. Mówi jej o Olive:

Wciąż pamiętam, że kiedyś powiedziała: „nie bój się własnego głodu. Jeśli się boisz własnego głodu, jesteś po prostu jeszcze jedną niedojdą na tym świecie” [...] Nikt nie wiedział, co ona właściwie miała na myśli. [...] Na początku chyba większość myślała, że ona mówi o jedzeniu. To znaczy, byliśmy dopiero smarkatymi siódmoklasistami... [...] ale z biegiem czasu chyba lepiej to rozumiałam. [...] mówiła te dziwaczne rzeczy z silnym przekonaniem. Między innymi dlatego dzieciaki się jej bały. Nie musisz się jej bać, jeśli będzie jeszcze uczyła w przyszłym roku. [...] O wiele straszniejsze rzeczy dzieją się tutaj, w tym domu (Strout 2010: 247–248).

Olive zatem, komentując grozę codzienności w Crosby, daje, sama chyba tego nie bardzo świadoma, odwagę i wsparcie tym, którzy stamtąd się wyrывают, ale i tym, którzy zostają. W swój szorstki, czasami nieprzyjemny i sarkastyczny sposób usiłuje wesprzeć choćby młodą anorektyczkę, Ninę, z opowiadania *Wyglodzenie* (*Olive Kitteridge*) i zmagającą się z nowotworem Cindy, bohaterkę *Światła* (*Olive powraca*). Ta ostatnia to kolejna postać poruszona słowami Olive: „Ale oto co nastąpiło dalej. Coś, czego Cindy miała nie zapomnieć nigdy, do końca życia. Olive Kitteridge powiedziała: – Mój Boże, zawsze kochałam lutowe światło. [...] Mój Boże – powtórzyła z zachwytem – Spójrz na to lutowe światło” (Strout 2019: 170). Przy całym niechętnym dystansie do świata i ludzi go zapelniających bohaterka Strout potrafi przeżywać zachwyty jego zmysłowym pięknem i dzielić się nim z innymi. Przy czym autorka konsekwentnie buduje wszystkie fragmenty składające się na obie opowieści z niedomówień i przemilczeń – nie dowiemy się, jak długo Cindy jeszcze miała się cieszyć tym wyznaniem Olive.

Epizody tworzące opowieść o Olive i ludziach ją otaczających pojawiają się w dużej mierze chronologicznie, choć niektóre z nich trudno uporządkować czasowo. To przede wszystkim biografia Olive układa się w epizodach, których kolejność da się, mniej więcej, ustalić. W perspektywie auktoralnej poznajemy też znaczenie poszczególnych zdarzeń w życiu bohaterki. Tak jest między innymi w przypadku opowieści o zdarzeniu w szpitalu, kiedy w trakcie przypadkowej wizyty ona i jej mąż zostają zakładnikami grupy narkomanów szukających leków. Wydarzenie to odciska piętno na wzajemnej relacji Kitteridge’ów: „Wydawało się, że nigdy nie dojdą do siebie po tamtej nocy. I nie dlatego, że trzymano ich uwięzionych w łazience [...]. Nie, nie mogli dojść do siebie po tamtej nocy, ponieważ oboje

wypowiedzieli słowa, które zmieniły ich sposób postrzegania siebie nawzajem” (Strout 2008: 158). Złożone relacje Olive z jej obu mężami to element „oliveności” określającej wszelkie jej związki ze światem zewnętrznym. Rozpoznanie, czym owa przypadłość jest, bohaterka dokona w zakończeniu drugiej powieści.

Niektóre opowiadania *Olive Kitteridge* kończą się wyrazistą klamrą pełniącą rolę zarówno zamknięcia fabuły, jak i rodzaju werbalnej pointy. Taką funkcję pełni, na przykład, ostatek zdanie *Koszyka z podróżami*, rozmyślania Olive, brzmią następująco: „Przypomina jej się Eddie junior ciskający kamieniami i myśli o sobie [...], o tym, kiedy była dostatecznie młoda, by podnieść kamień i rzucić go z mocą prosto w morze, dostatecznie młoda, żeby to zrobić, żeby rzucić ten cholerny kamień” (Strout 2010: 228–229).

Tak samo wyraziste jest zakończenie całej powieści. Oto Olive, po śmierci męża, w dramatycznych okolicznościach poznaje swojego rówieśnika, świeżego wdowca. Po kilku spotkaniach i rozmowach, niespodziewanie dla siebie samej, leży przytulona do niego w jego sypialni:

No więc, jeżeli nawet ten mężczyzna obok niej nie był tym, kogo by wybrała, zanim nadeszła obecna chwila, cóż z tego, jakie to miało znaczenie? [...] Ale teraz znaleźli się tu razem i Olive wyobraziła sobie dwa przyciśnięte do siebie plasterki szwajcarskiego sera: takie dziury wnosili obydwójce do tego związku – dziury wydlubało w nich życie [...] Ujrzała w duchu słoneczny pokój, skąpaną w blasku słońca ścianę, krzew woskownicy na zewnątrz. Frapował ją ten świat. Nie chciała go jeszcze opuszczać” (Strout 2008: 341).

Te zdania są tyleż zamknięciem opowieści o życiu Olive po śmierci Henry’ego, co otwarciem nowego rozdziału jej historii: budowaniem nowej relacji, w którą oboje bohaterów wnosi cały bagaż dotychczasowych doświadczeń.

Podobnie wyraźne pointy kończą opowiadania z tomu *Olive powraca*. W jednym z nich Olive uświadamia sobie, czym było dorastanie jej syna w ich domu (wątek tej relacji bohaterki jest bardzo rozbudowany w obu powieściach). Zażenowana zachowaniem synowej wobec Christophera zdaje sobie sprawę, jak sama się do niego odnosiła, besztając go w obecności innych: „Zobaczyła jednak ten dom, mimo zamkniętych oczu, i dreszcz przeszył ją aż do kości. Miejsce, w którym wychowywała syna – nigdy, przenigdy nie zdając sobie sprawy, że sama wychowywała osierocone dziecko, znajdujące się teraz bardzo, bardzo daleko od domu” (Strout 2010: 114). Takie momenty iluminacji podsumowują poszczególne etapy drogi Olive do wiedzy o samej sobie.

Jednak stwierdzenie, że obie powieści organizuje konwencja *Bildungsroman* byłoby nieprecyzyjne: Olive Kitteridge u początków tej historii jest kobietą dojrzałą, więc trudno w jej przypadku mówić o dosłownym „budowaniu siebie”. Niemniej, dałoby się uznać obie opowieści za inicjacyjne w tym sensie, że w zakończeniu *Olive powraca* bohaterka dochodzi do wiedzy o sobie samej, a właściwie do całkowitego braku pewności co do tego, kim jest. Oto przebywająca w domu opieki Olive znajduje ukojenie w sporządzaniu zapisków na maszynie do pisania (do komputera, po awarii drukarki, straciła bowiem zaufanie). Po powrocie z pogrzebu jednej z pensjonariuszek, którą kiedyś potraktowała obcesowo i nie była dla niej miła (czyli dała wyraz czemuś, co jej pierwszy mąż, Henry, określał „olivenością”), siedzi w fotelu i dociera do niej, że „[o]na również umrze. Wydawało jej się to niezwykle, zdumiewające. Tak naprawdę, nigdy wcześniej w to nie wierzyła” (Strout 2019: 346). Pod wpływem

tej myśli i emocji z nią związanych wstaje i notuje: „«Nie mam pojęcia, kim byłam i jestem. Naprawdę nic nie rozumiem»”. Potem wstaje z trudem z krzesła, bowiem „[n]adeszła pora, by wstąpić po Isabelle i pójść na kolację” (Strout 2019: 348). Te zdania kończą powieść, a tym samym podsumowują historię Olive. Zatem główna bohaterka od pewności – wszak jest nauczycielką i wielokrotnie wyraża czasem autorytatywne, choć częściej enigmatyczne sądy o tym, jak powinno się żyć – dochodzi do całkowitego jej braku. Można powiedzieć, że to *Bildungsroman à rebours*: fragmentaryczna historia o rozbijaniu wiedzy o sobie samej, dekonstrukcji obrazu wytworzonego przez samą Olive i ludzi ją otaczających. Niemniej ostatnie zdanie sugeruje, że to, co pewne, jest troska o innych. To w niej i w zachwycie nad zmysłową urodą świata Olive znajdzie coś, co pozwoli jej pomyśleć, „że nie jest nieszczęśliwa” (Strout 2019: 338).

Zatem, oba teksty Strout to opowieści o życiu protagonistki skonstruowane ze skończonych i domkniętych, a jednak uzupełniających się wzajemnie opowieści. Konwencja nazwana tu powieścią nowelową staje się dla autorki poręcznym narzędziem do pokazania takiej właśnie drogi bohaterki, postaci umykającej jednoznacznym domknięciom, niespójnej i spójnej zarazem (jak my wszyscy), budzącej i czytelnicy dystans, i wyzwalającej odbiorczą empatię.

Jednocześnie jednak mamy tu też do czynienia z czymś, co D’hoker nazwała „opowieścią o wspólnotcie”, choć w tym wypadku słowo „wspólnota” jest nieco nadmiarowe. Los Olive jest po prostu wpisany w historię innych ludzi, z którymi się styka – wywiera na nich jakichś wpływ, lub po prostu się mijają. Gdyby chcieć komentować powieści Strout w wysokiej, nieco patetycznej dykcji, należałoby uznać, że stanowią one rodzaj komentarza czy ilustrację myśli wyrażonej w znanym aforyzmie Kazimierza Przerwy-Tetmajera: „Krążenie ludzi wokół siebie jest podobne do krążenia koło siebie gwiazd – jest równie samotne i równie związane”⁶. Olive wydaje się odkształcać czasami trajektorie cudzych dróg, co nie zmienia faktu, że wszyscy podążają nimi samotnie, choć przez chwilę, być może, owo osamotnienie bywa mniej dotkliwe.

Reasumując: moim zamiarem nie było tu uprawianie nieco anachronicznej ortodoksji genologicznej. Zależało mi na pokazaniu, że „powieściowy” tryb lektury w przypadku tekstów realizujących konwencję, którą nazywam tu powieścią nowelową, jest wskazany i odpowiada autorskim intencjom. Jak bowiem pisała Bogusławy Kaniewska, kompozycją powieści rządzi dominacja całości nad fragmentem (Kaniewska 2001: 25). Tak jest w przypadku obu analizowanych tu powieści, choć poszczególne jej części mają tytuły i związłą strukturę opowiadań. Czytelnik sprowokowany zostaje do poszukiwania scalających całość powiązań między wątkami, postaciami, zdarzeniami. Taki tryb lektury jest wpisany, moim zdaniem, w porządek tych tekstów. Rozpoznanie go, rozmaitych uwikłań, które niesie, pozwala uwolnić tak skonstruowane dzieła od krytycznych oczekiwań wpisywania się w konwencje, których respektować nigdy nie miały (D’hoker 2018: 26). Ponadto powinno zapobiec niezręcznościom tłumaczy – takim, jaka przydarzyła się Pawłowi Lipszycowi przy przekładzie innej powieści Strout, *To, co możliwe*, również wpisanej w konwencję, o której piszę. Tłumacz zdecydował się na inną wersję tytułu niż oryginalny – *Anything is possible* – choć ostatnie zdanie tekstu brzmi tak właśnie: „otworzył oczy i tak, teraz to zrozumiał, pojął tę mądrość: wszystko jest możliwe” (Strout 2017: 282). Przypuszczam, że gdyby myślał

⁶ Zob. Przerwa-Tetmajer 1918: 389.

o tekście w kategoriach „powieściowych”, być może rozpoznałby intencję autorki stojącą za powtórzeniem tytułowego: *Anything is possible* jako frazy zamykającej tom jako całość właśnie.

Pojawienie się dużej liczby tekstów wpisujących się w konwencję powieści nowelowej, jak mi się wydaje, dowodzi tego, co oczywiste: żywotności formy powieściowej, od zawsze zdolnej do wchodzenia w alianse z innymi formami gatunkowymi, a zatem posiadającej zdolność do przewyżniania wiecznie ogłaszanych kryzysów (Bartoszyński 2004). Ta odmiana powieści stała się poręcznym narzędziem prezentacji ludzkich doświadczeń w narracjach tyleż fragmentarycznych, co dążących do ujawnienia się jako całości. Odpowiedź na pytanie, czemu autorki wszystkich przywołanych tu tekstów są kobietami, to temat na kolejny, dużo obszerniejszy artykuł.

Bibliografia

- Bartoszyński, Kazimierz 2004. *Kryzys i trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*. Kraków: Universitas.
- Budrecki, Lech 1987. „Słowo wstępne”. W: William Faulkner. *Dzikie palmy*. Warszawa: „Iskry”.
- D’hoker, Elke 2018. „A Continuum of Fragmentation. Distinguishing the Short Story Cycle from Composite Novel”. W: Patrick Gill [&] Florian Kläger (red.). *Constructing Coherence in the British Short Story Cycle*. London: Routledge.
- Dunn, Maggie [&] Ann Morris 1995. *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne Publishers.
- Elkington, Kate 2015. “Wool Spin Burn: The role of the reader in determining a composite novel’s whole text coherence”. *Semantic Scholar*: [https://www.semanticscholar.org/paper/\[12.05.2021\]](https://www.semanticscholar.org/paper/[12.05.2021]).
- Guignery, Vanessa [&] Wojciech Dąg (red.) 2019. *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. Delaware: Vernon Press.
- Harrison, Chloe [&] Marcello Givaneli 2022. “«Traits Don’t Change, Stands of Mind Do»: Tracking Olive in *Olive Kitteridge* by Elizabeth Strout”. *English Studies* 103/3: 428–446.
- Hunter, Adrian 2007. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Izdebska, Agnieszka 2021. „Rola przestrzeni przedstawionej w powieści nowelowej”. *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 18: 137–148.
- Jakowska, Krystyna 1992. „Międzywojenna powieść nowelowa”. *Pamiętnik Literacki* 83, 1: 25–35.
- 1993. „Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań”. *Pamiętnik Literacki* 84, 2: 94–106.
- 2011. *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.
- Jakowska, Krystyna [&] Barbara Olech [&] Katarzyna Sokołowska (red.) 2001. *Cykl literacki w Polsce*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Kadnos, Helena 2019. „Women’s Relational Autonomy and the Short Story Cycle *Olive Kitteridge* by Elizabeth Strout”. *Short Fiction in Theory and Practise* 9: 39–51.
- Kaniewska, Bogusława 2001. „Między cyklem a powieścią”. W: Krystyna Jakowska [&] Barbara Olech [&] Katarzyna Sokołowska (red.). *Cykl literacki w Polsce*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

- Kaniewska, Bogusława 2010. „Cykliczność w powieści”. W: Anna Kiezuń [&] Dariusz Kulesza (red.). *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Białystok: Trans Humana.
- Kiezuń, Anna [&] Dariusz Kulesza (red.) 2010. *Cykl i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Białystok: Trans Humana.
- Korwin-Piotrowska, Dorota 2019. „Powieść – doświadczenie tekstu: tekstualność, płynna tożsamość, nawigacja”. W: Anna Skubaczewska-Pniewska [&] Justyna Tuszyńska (red.). *Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Malicka, Patrycja 2017. „Badanie nad cyklem literackim w Polsce”. *Forum Poetyki* 10: 140–145.
- Montwieler, Katherine 2022. *A Companion to the Works of Elizabeth Strout*. Ohio: Ohio University Press.
- Przerwa-Tetmajer, Kazimierz 1918. „Z aforyzmów”. *Maski* 20: 389.
- Strout, Elizabeth 2010. *Olive Kitteridge*. Przeł. Ewa Horodyńska. Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”.
- 2017. *To, co możliwe*. Przeł. Paweł Lipszyc. Warszawa: Wydawnictwo Wielka Litera.
- 2019. *Olive powraca*. Przeł. Ewa Hordyńska. Warszawa: Wydawnictwo Wielka Litera.