

# Jean-Pierre Morel

---

## "Forma epicka" a transformacja gatunku powieściowego : Dos Passos i Broch

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/2, 279-291

---

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JEAN-PIERRE MOREL

„FORMA EPICKA” A TRANSFORMACJA GATUNKU  
POWIEŚCIOWEGO: DOS PASSOS I BROCH

Zamiarem moim jest zanalizowanie dwu powieści opublikowanych w tym samym czasie (1932): z jednej strony *Rok 1919*, drugi tom trylogii, którą John Dos Passos zatytułował *USA*, z drugiej strony *Huguenau oder die Sachlichkeit* [Huguenau czyli rzeczowość], trzecia część tryptyku, jaki stanowią *Die Schlafwandler* [Somnambulicy] Hermana Brocha, w taki sposób, aby wydobyć kilka cech, które mogłyby pomóc w określeniu przemian gatunku powieściowego, jakich te dwie książki m. in. wydają się zarazem nosicielami i wytworami. Zamiar ten napotyka trzy wstępne trudności, które jedynie zasygnalizuję, nie mając pretensji do rozwiązania którejkolwiek z nich.

Na wstępie uwzględniam pojęcia ukute przez krytykę bądź samych pisarzy w momencie ukazania się obu powieści: w odniesieniu do trylogii *USA* mówiono o „powieści-montażu”, a Broch, aby określić swoją twórczość, sprecyzował pojęcie „powieści wielofabularnej”. Skądinąd znane jest zastosowanie przez Döblina, Brechta czy W. Benjamina kategorii „formy epickiej” do oznaczenia niektórych utworów powieściowych współczesności<sup>1</sup>. Te pojęcia mogą nam dziś wydawać się niejasne

---

[Jean-Pierre Morel, teoretyk literatury i komparatysta młodszej generacji, wykłada na uniwersytecie w Tours, jest sekretarzem redakcji czasopisma „Revue de Littérature Comparée”; autor wielu prac (zwłaszcza dotyczących powieści) ogłaszanych w czasopismach naukowych i literackich.

Tytuł oryg.: „*Formes épiques*” et transformations du genre romanesque: Dos Passos et Broch. W artykule autor opierał się na wydaniach: J. Dos Passos, *Nineteen Nineteen*. W: *USA*. London 1976 (wyd. polskie: *Rok 1919*, 1970); H. Broch, *Die Schlafwandler*. Frankfurt 1978.]

<sup>1</sup> Na temat pojęcia „wielofabularności” zob. H. Broch, *Über die Grundlagen des Romans „Die Schlafwandler”* (Wiedeń, 6 lutego 1931). W: *Die Schlafwandler*, s. 732. Na temat innych pojęć ówczesnie używanych pozwalam sobie odesłać do J.-P. Morel, *Montage, collage et discours romanesque*. W: *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne 1978, s. 38—39.

lub niekompletne i nie chodzi tu o ich uzasadnienie czy powtórne definiowanie: świadczą one jednak, że dokonują się w tej epoce ważne przemyslenia zmierzające do włączenia poszczególnych dzieł w tok przemian, jakim ulega powieść jako gatunek. Jest oczywiste, wbrew niektórym sformułowaniom, że nawet dla współczesnych problem nie ogranicza się do wpływów, jakie powieściopisarze mogli nawzajem na siebie wywierać (np. Dos Passos na Brocha, a jeszcze bardziej *Ulisses* Joyce'a na obydwu)<sup>2</sup>. W odczycie wygłoszonym w lutym 1931 r. Broch określa „powieść fabularną”, z którą wiąże nazwiska Joyce'a, Gide'a i Musila, jako charakteryzującą się zarazem zainteresowaniami etycznymi i filozoficznymi wspólnymi tym autorom oraz pewnym podobieństwem zastosowania różnorodnych i licznych form, co nazywa „wielofabularnością metod”. Zresztą dokładnie w tym samym czasie oficjalni rzecznicy literatury „proletariacko-rewolucyjnej” czy też pierwsi teoretycy „realizmu”, którzy niebawem stanie się socjalistyczny, utożsamiają pewne współczesne przemiany powieści z oznakami „dekadencji” i odrzucają je jako zgubne wzorce. Ze względu na to, co nas tu interesuje, taka diagnoza potwierdza w sposób negatywny (ale dosyć systematyczny, by zwrócić na siebie uwagę), że wybór czy odrzucenie pewnych nowości pisarskich są głęboko związane z pragnieniem (lub odmową) szczególnego zakwestionowania społeczeństwa, historii i polityki współczesnej, a z drugiej strony, że innowacje nie ograniczają się do pojedynczych dzieł, lecz dotyczą gatunku jako całości<sup>3</sup>.

Czyż jednak samo pojęcie gatunku nie stało się dzięki nim kalekie? W końcu nie tylko marksiści odmówili takim powieściom jakiegokolwiek przyszłości. Takie zdanie wyrażało od początku wielu krytyków i czytelników. Stanowi ono również część historii recepcji tych dzieł. Powieści Joyce'a i Wirginii Woolf, Brocha, Musila i częściowo Tomasza Manna zdawały się tak głęboko „odkształcać” gatunek, że unieruchomiły go niejako na marginesie historii: jak zauważył Blanchot, według powszechnego przekonania niemożliwe było cofnięcie się ani „pójście dalej w tej zboczonej formie”, ani jej powtórzenie<sup>4</sup>. Dlatego też, by przywrócić tym dziełom pełną godność bytów historycznych, należało ukazać nie ich związki, mimo pozorów, z klasyfikacją gatunkową czy z periodyzacją według prądów, ale właśnie coś przeciwnego: to, czym przerastają wszel-

<sup>2</sup> Na temat problemu wpływów zob. J. Duytschaever, *Joyce — Dos Passos — Döblin: Einfluss oder Analogie?* W: *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Frankfurt 1975, s. 136—149. — B. Mitchel, *James Joyce and the German Novel 1922—1938*. Ohio University Press, Athens 1976, rozdz. 8.

<sup>3</sup> Zob. J.-P. Morel: *Littérature prolétarienne et transformations du genre romanesque*. „Europe”, marzec—kwiecień 1977, s. 15—23; *Roman de montage et poétique historique*. „Revue de Littérature Comparée”, nr 2, kwiecień—czerwiec 1977, s. 241—248; *Brecht et le roman moderne*. W: *Bertolt Brecht*. Paris 1979, s. 116—132.

<sup>4</sup> M. Blanchot, *Le livre à venir* (1959). Paris 1971, s. 159.

kie znaki i wykraczają poza nie, znaki po których rozpoznawano powieści (i z którymi chciano je związać na stałe) i wszelką literaturę. Nowoczesność tych dzieł polega w istocie na dążeniu do wykraczania poza utarte kodyfikacje; w ten sposób „dewiacje” i „zakłócenia” „reguły” (czy „prawa”) nie tylko jej nie zagrażają, lecz stają się nieodłączne od samego jej istnienia. Dlatego analiza gatunkowa narażona jest na ryzyko podwójnego ograniczenia: jednocześnie dlatego, że pozwala wymknąć się filozoficznym i politycznym przesłankom stylu powieściowego (ale to jest raczej przedmiotem interpretacji dzieł, a nie analizy typów wypowiedzi), i dlatego, że wiąże współczesną literaturę z systemem odniesień, który ta literatura otwarcie zamierza zrujnować. Wydaje się jednak, że trudno uniknąć tej dwuznaczności i teoria Blanchota też jej nie unika: związek między wyjątkiem a regułą, który wykrywa w każdym wielkim dziele, jest zawsze podwójny. Z jednej strony dotyczy on istoty literatury i z tego względu dyskurs literacki zdaje się ulegać przemianie podobnej do tej, jakiej zaznał dyskurs filozoficzny po Heglu<sup>5</sup>, z drugiej strony nie zabrania ponownego sformułowania tego związku w terminach analizy gatunkowej. Gdy Blanchot mówi np. o *Schlafwandler* Brocha, to widzi w nich „tę gwałtowną presję literatury, która nie może już ścierpieć podziału na gatunki”, ale dalej pisze o autorze, że „jak wielu współczesnych mu powieściopisarzy, czuje się zobowiązany do zakwestionowania gatunku powieściowego i do jego powtórnego wynalezienia”<sup>6</sup>. W każdym razie uciekanie się do pojęcia gatunku stawia nas wobec pewnej nieokreśloności.

W końcu samo pojęcie gatunku jest z historycznego punktu widzenia o wiele bardziej problematyczne, niżby się zdawało, i z tego powodu zwykle techniczne posługiwanie się nim jest sprawą delikatną. Z krótkiego eseju, który poświęcił mu niedawno Gérard Genette, można zapamiętać ważną zasadę metodologiczną: mimo pragnienia klasyfikacji całościowej, pragnienia, które kierowało badaniami nad gatunkami, niemożliwe jest łączenie lub hierarchizowanie kategorii używanych do definiowania rodzaju czy gatunku, ponieważ są one zasadniczo różne: jedne są właściwościami językowymi, które literatura dzieli z innymi wypowiedziami, inne właściwościami estetycznymi, wspólnymi dla literatury i innych

---

<sup>5</sup> „Co dzieje się z filozofią, gdy język systemu staje się dla niej obcy, kiedy w świecie spójnej wypowiedzi przestaje się ona czuć u siebie, gdy okazuje się — jak pisze Merleau-Ponty — »że już nigdy nie odzyska przekonania, jakoby jej pojęcia stanowiły klucze do natury i historii«? Ale być może nie chodzi tu o system sam w sobie. Co dzieje się z filozofią, gdy zdobywa ona przeświadczenie, że jest skazana na pytanie?” (C. Lefort, *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*. Paris 1978, s. 14.

<sup>6</sup> Blanchot, *op. cit.*, s. 164 i 169. Na temat pojęcia gatunku u Blanchota zob. T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 307—309.

sztuk. Trzeba więc zdaniem autora wyrzec się ustalania „schematu jednoznacznych i zhierarchizowanych inkluzji (dzieł do gatunków, gatunków do rodzajów, rodzajów do typów)” i wydobyć „pewną liczbę uwarunkowań tematycznych, modalnych i formalnych względnie stałych i ponadhistorycznych”<sup>7</sup>. Poniższa typologia jest właśnie skonstruowana według tej zasady.

\*

Weźmy za punkt wyjścia cechy charakterystyczne wspólne obu powieściom.

I. Jeśli przyjrzeć się najpierw używanemu w nich trybowi wypowiedzenia, stwierdza się, że obie posługują się:

a) kilkoma podtrybami (albo stronami, albo sytuacjami narracyjnymi), które zwykle wzajemnie się wykluczają; o ile opowiadanie późniejsze (w czasie przeszłym) w trzeciej osobie, przez narratora nie uczestniczącego w akcji, pozostaje dominujące, to w niektórych wyraźnie odgraniczonych sekwencjach jest ono zastąpione opowiadaniem późniejszym (w czasie przeszłym) lub równoczesnym (w czasie teraźniejszym), ale w pierwszej osobie: opowiadaniem „autobiograficznym” narratora uczestniczącego w opowiadanej w książce akcji. W *Huguenau* (odtąd w skrócie *Hg*), *Historia młodej członkini Armii Zbawienia z Berlina*, opowiadana przez kogoś, kto był jej świadkiem, składa się z epizodów; w *Roku 1919* mamy sekwencje zatytułowane *Oko kamery* (które relacjonują na żywo wrażenia odczuwane przez osobę mówiącą „ja” w różnych momentach jej życia). Trzeba zauważyć, że postacie tych sekwencji tylko w nich się zjawiają: są więc one postaciami o tyle, o ile są narratorami, gdy tymczasem postacie innych sekwencji są opowiadane (prezentowane przez mówiącego stojącego na zewnątrz akcji);

b) wtrąceniami sporadycznymi lub, przeciwnie, regularnymi wypowiedzi, które z punktu widzenia modalności nie mogą być uważane za ściśle narracyjne:

sporadycznie: *Hg* używa raz trybu dramatycznego (rozdz. 59), raz trybu aforystycznego (rozdz. 65) i dwa razy trybu lirycznego (rozdz. 53 i 77);

regularnie: obok opowiadań w pierwszej lub w trzeciej osobie znajdujemy w tej samej powieści serię zatytułowaną *Degradacja wartości*, która polega nie na „zbiorach działań”, lecz na refleksjach filozoficznych czasem nazywanych „dygresjami”. W *Roku 1919* seria krótkich rozdziałów ponumerowanych i zatytułowanych *Aktualności* stanowi zbiór, za każdym razem inny, fragmentów różnorodnych wypowiedzi, ale wziętych zawsze z takich samych podzbiorów: nagłówków gazetowych, wyjątków

<sup>7</sup> G. Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris 1979, s. 79—80 i 83.

z artykułów prasowych, kupletów lub refrenów pieśni patriotycznych, ludowych lub sentymentalnych. Z modalnego punktu widzenia te różne elementy już uprzednio ukształtowane są mniej lub bardziej narracyjne; ale to, co kieruje ich układem, ma raczej charakter kombinatoryczny niż narracyjny. Można by dla oznaczenia tej pierwszej kategorii zjawisk zaryzykować termin „polimodalność”.

II. Te wspólne cechy charakterystyczne dotyczą stosunku opowiadania do narracji; gdy chodzi o relacje między opowiadaniem a opowiadaną historią, to wychodzimy w zasadzie z dziedziny kategorii modalnych, by wejść w dziedzinę kategorii tematycznych. Gdyby wziąć pod uwagę tylko najbardziej widoczną „treść” *Roku 1919* i *Huguenuau*, to trzeba by je zaliczyć do podgatunku „powieści wojennych”; dodać należałoby jednak, że opowieść o militarnych operacjach zajmuje w nich bardzo mało miejsca i że są to raczej, o ile taka kategoria istnieje, powieści „o tyłach”: małe niemieckie miasteczko w *Hg*, a w *Roku 1919* coś o wiele szerszego, a jednocześnie nieokreślonego, ponieważ „*Hinterland*” obejmuje tu Stany Zjednoczone, Argentynę, Trynidad, Hiszpanię, Włochy i Francję. Gdyby nie wątek tematyczny, trudno byłoby zaszeregować te dwie powieści do tej samej grupy co *Czas odnaleziony* czy *Opętanie*; tak samo jak *Nadzieja*, choć ukazuje operacje militarne, niełatwo daje się postawić obok *Ognia* lub *Na Zachodzie bez zmian*.

Wiadomo skądinąd, że niektóre etykiety „tematyczne” odnoszą się co najmniej w równym stopniu do charakteru intrygi czy sposobu kompozycji (powieść pikarejska, powieść przygodowa, powieść edukacyjna lub powieść próby), jak do społecznego pochodzenia bohatera albo do ram społeczno-historycznych akcji. Badając tematycznie zdefiniowany podgatunek powieściowy, jakim jest powieść kryminalna, Todorov wykazał, że cechy ściśle tematyczne pełniły rolę wyróżniającą (i to jeszcze nie wyłącznie) jedynie w przypadku „powieści czarnej”; dwa inne analizowane przez niego gatunki, powieść „z zagadką” i powieść „z zawieszaniem”, charakteryzują się przede wszystkim stopniem złożoności intrygi. Nie można przy tym pominąć całkowicie tego aspektu, gdy się mówi o powieści „czarnej”<sup>8</sup>. W rzeczywistości rozróżnienia „tematyczne” często odwołują się do różnych kryteriów i biorą pod uwagę mniej lub bardziej otwarcie to, co Bachtin nazwał „chronotopem powieści”, tzn. według jego definicji: „Istotne współpowiązanie relacji czasowych i przestrzennych, przyswojonych w literaturze artystycznie”<sup>9</sup>.

Na podstawie tych uwag możliwe jest zestawienie dwu badanych powieści, dzięki następującym cechom wspólnym:

a) Są to zarazem opowiadania wielolinearne i nieciągłe: główne postacie (albo grupy postaci), miejsca i chwile (a czasami okre-

<sup>8</sup> T. Todorov, *Poétique de la prose*. Paris 1971, s. 55—65.

<sup>9</sup> M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*. Przełożył J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 273.

sy) są rozdzielone według różnych i względnie autonomicznych linii akcji: stosunek między nimi oscyluje między dwoma biegunami organizacji, jakie stanowią „równoległe prowadzenie pojedynczych akcji” (*Parallelführung von Einzelhandlungen*) (P. Szondi) i „pomieszanie intryg” (*intermingling of plots*) (M. Landsberg). Opowiadanie jest więc r o z c z ł o n k o w a n e, aby umożliwić zestawienie sekwencji zapożyczonych z każdej akcji: linearnemu następstwu epizodów opowiadania odpowiada mniej lub bardziej złożone włączanie epizodów fabuły. W *Roku 1919* piętnaście głównych sekwencji „oszacowuje” kolejne pojawianie się pięciu postaci fikcyjnych (od dwu do pięciu sekwencji na każdą); piętnaście sekwencji pobocznych poświęconych jest fikcyjnej postaci mówiącej w pierwszej osobie (*Oko kamery*); do tego układu dochodzi dziewięć biografii postaci historycznych, z których każda jest wtrącona w określonym momencie akcji. Akcja *Hg* zestawia cztery linie akcji odpowiadające bądź grupie postaci głównych (Pasenow — Esch — Huguenau), bądź jakiejś postaci drugoplanowej (Jaretzki, Gödicke, Hannah), plus piątą dotyczącą postaci, która pisze w pierwszej osobie (*Historia młodej członkini Armii Zbawienia z Berlina*). Badanie rękopisów ukazuje, w jaki sposób Broch włączył „równoległe historie” w opowiadanie pierwotnie o wiele prostsze<sup>10</sup>.

b) W obu książkach nie ma żadnego spotkania między fikcyjnymi postaciami sekwencji opowiadanych w trzeciej osobie a fikcyjną postacią, która opowiada w pierwszej osobie.

c) W obu książkach seria sekwencji wchodzi w kompozycję całości, nie stanowiąc jednak prawdziwej „linii akcji”, ponieważ jak widzieliśmy wyżej, te sekwencje nie są ściśle narracyjne: dziesięć sekwencji zatytułowanych *Degradacja wartości* w *Hg* i dwadzieścia cztery sekwencje *Aktualności* (montaż fragmentarycznych dokumentów) w *Roku 1919*.

W obrębie układu całości postacie wyróżniają się nie tylko częstotliwością ukazywania się: używanie nazwisk, imion, przydomków lub zdrobnień; występowanie komentarzy lub ocen narratorskich; ogniskowanie subiektywne lub obiektywne; używanie (lub nie) wypowiedzi bezpośredniej (czyli „monologu wewnętrznego”) lub mowy pozornie zależnej, oto środki, które pozwalają „zbliżyć” postać do czytelnika lub, przeciwnie, trzymać ją w pewnym od niego dystansie.

Te cechy szczególne obydwu tekstów są dość dobrze określone terminem „powieść wielofabularna”: trzeba też zauważyć, że zachodzą w nich na siebie „polimodalność” i wielofabularność. A nie zawsze tak się dzieje: w niektórych przypadkach kompozycji o wielu liniach akcji towarzyszy jedna sytuacja narracyjna (*Manhattan Transfer* Dos Passosa), a gdzie indziej „polimodalności” nie towarzyszy wieloliniowość (*Berlin Alexanderplatz* Döblina).

<sup>10</sup> Na ten temat zob. uwagi wydawcy na końcu *Schlafwandler*, s. 745—746.

III. Ostatnią serię cech wspólnych można odnaleźć na płaszczyźnie „formalnej”: chodzi o dwie powieści prozą, w których wielką wagę przywiązano do „układu graficznego” (Greimas): objawia się to szczególnie w obfitości i różnorodności znaków demarkacyjnych i segmentacyjnych (odstęp, numeracja, tytuły i podtytuły), troskliwej kompozycji strony (marginesy, akapity), w różnorodności typograficznej i nowości pewnych form organizacji (słowa zlepione lub złożone wykonane różnym drukiem, zdania przerywane, układ w formie „schodów”, zniesienie znaków przestankowych itd.)<sup>11</sup>.

a) Zróznicowania formalne służą do uwypuklenia szkieletu modalnego i tematycznego: w *Roku 1919* każdemu typowi sekwencji odpowiada różny typ narracji i odmienny układ graficzny: postacie fikcyjne nazwane / narracja w trzeciej osobie / opowiadanie ciągłe; postacie historyczne / narracja w trzeciej osobie / opowiadanie ciągłe z osobliwościami graficznymi; postać fikcyjna anonimowa / narracja w pierwszej osobie / opowiadanie nieciągłe z osobliwościami graficznymi (które odnajdujemy w ostatnim rodzaju sekwencji *Aktualności*, który nie jest ani narracyjny, ani skoncentrowany wokół jakiegoś szczególnego typu postaci). W *Hg*, gdzie oddzielenie podtrybów narracyjnych i ich naprzemienne używanie nie jest tak dokładne jak u Dos Passosa, zasygnalizowany jest przede wszystkim podział fabuły: stąd waga numeracji i tytułów, które co jakiś czas zapowiadają zwroty lub punkty kulminacyjne akcji.

b) Układ graficzny pozwala również uwidocznic różnorodność i różnorodność „zapożyczeń” z typów wypowiedzi uznawanych za neliterackie. Chodzi często o wzmocnienie „realizmu tekstowego” przez włączenie do tekstu informacji (dat, nazw miejscowości lub osób) niefikcyjnych lub przez naśladowanie nie tylko stylu, lecz również zewnętrznej faktury kopiowanych wypowiedzi; przykłady: nagłówki dzienników, telegramy, listy w *Roku 1919*; a w *Hg* kontrakt, pisma służbowe (rozdz. 30 i 88), ocen-zurowany artykuł prasowy (rozdz. 33), wersety biblijne (rozdz. 70). Jak to zauważył F. Stanzel w odniesieniu do części *Ulissesa*, *Eol*, powieść odwraca się od modelu narracji ustnej i akcentuje wszystkie możliwości, które zawiera jako tekst drukowany; w latach trzydziestych Walter Benjamin jest jednym z pierwszych, którzy badali tę „literalizację” powieści i rozpoznali w niej sygnał przeciwstawienia powieściopisarza (który jest już dla niego wyraźnie różny od „narratora”) i dziennikarza-informato-ra<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Zob. Morel, *Montage, collage...*, s. 40—51 (z przykładami wziętymi z 42 *Równoleżnika*, pierwszej części trylogii *USA*).

<sup>12</sup> F. Stanzel, *Die Erzählsituationen im „Ulisses”* (1955), przedrukowane w James Joyce *„Ulisses”*. *Neuere deutsche Aufsätze*. Frankfurt 1977, s. 255—256. — W. Benjamin, *Le narrateur* (1936), przekład francuski w: *Poésie et révolution*. Paris 1971, s. 144—148.



c) W niektórych wypadkach chodzi rzeczywiście o „przeciwstawienie”, a nie tylko o zapożyczenie: wewnątrz powieści pojawiają się inne formy (również wizualne) ułożenia „materiału”:

w *Hg* opowiadanie wierszem (rozd. 16, 37, 67) albo zbiór aforyzmów (rozd. 65), albo tezy filozoficzne (rozd. 73);

w *Roku 1919* chodzi nie tylko o włączenie do powieści wypowiedzi uprzednio uformowanych czy też form kanonicznych (jak oda czy sonet w *Hg*), lecz o wynalezienie typu pisania, który by się sytuował na marginesie normalnego opowiadania (sekwencje *Aktualności*), a jednocześnie byłby zdolny do wywierania nań wpływu; dlatego też pewna ilość identycznych chwytów (odstępy, akapity, zniesienie znaków przestankowych, zdania urwane lub, przeciwnie, złożone z syntagm różnego pochodzenia) zastosowana jest w działach *Aktualności* i w *Czarnym pokoju* (*Oko kamery*) z bardzo różnymi skutkami: z jednej strony montaż, z drugiej opowiadanie „postrzępione”. Te chwytły przenikają również i przekształcają niektóre biografie poświęcone postaciom historycznym.

Widoczne spojenie prozy powieściowej z innymi formami organizacji graficznej, tradycyjnymi (poezja, teatr) lub nowymi (języki masowe) zbiega się z modalnym przeciwstawieniem opowiadania nienarracyjnym trybom wyrażania: w obu wypadkach zdaje się chodzić o tę „samokrytykę gatunku”, w której Bachtin dopatruje się specyficznej cechy powieści.

\*  
\*       \*  
\*

Przyjąwszy te trzy podobieństwa („polimodalność”, konstrukcja „wielofabularna”, ważność przypisywana układowi graficznemu) należałoby odnotować najważniejsze różnice między obiema powieściami.

IV. Podczas gdy *Rok 1919* opiera się na zasadzie ścisłej i prawie regularnej alternacji typów sekwencji (niezależnie od rzeczywistego porządku ich następowania), a także, jak widzieliśmy, każdy rodzaj sekwencji określa się za pomocą specyficznej relacji między naturą przedstawianej postaci, wybranym podtrybem wypowiedzania i osobliwościami układu graficznego, powieść Brocha realizuje raczej progresywne zanikanie rozdziału między typami sekwencji.

Początkowo opowiadanie w trzeciej osobie (najczęstsze), opowiadanie w pierwszej osobie (*Historia młodej członkini Armii Zbawienia z Berlina*) i fragmenty nie w pełni narracyjne (*Degradacja wartości*) są wyraźnie rozgraniczone i zdają się pochodzić od różnych osób wypowiadających. Jednakże w rozdz. 41 fikcyjna postać nazwana Bertrandem Müllerem, który jest narratorem fragmentów w pierwszej osobie, przedstawiona jest również jako autor dyskusji filozoficznych (gdy tymczasem u Dos Passosa narrator, postać występująca w częściach zatytułowanych *Czar-*

ny *pokój*, nigdy nie jest utożsamiany z żadną osobą wypowiadającą w innych sekwencjach).

Ponieważ w *Hg* nie ma ani rozróżnień tematyczno-formalnych między dwiema seriami postaci (fikcyjnych i historycznych), ani montażu (w przeciwieństwie do *Roku 1919*), można sądzić, że narracja ma tu tylko dwa źródła: narratora „autorskiego” i postać B. Müllera, a nie trzy (lub nawet cztery), jak u Dos Passosa. Ponadto ci dwaj narratorzy są do siebie podobni: niejednokrotnie narrator „autorski” opatruje filozoficznym komentarzem relacjonowane epizody lub przedstawiane postacie (rozdz. 12, 20, 24, 65 czy 71) i wtedy trudno odróżnić jego styl od stylu, jakim posługuje się B. Müller w swych „dygresjach”. Z drugiej strony mimo ogólnie abstrakcyjnego charakteru tych „dygresji” ich przedmiotem są często inne fikcyjne postacie powieści, chociaż równie fikcyjna postać B. Müllera nigdy nie jest z nimi skonfrontowana (por. wyżej II, b): ta ostatnia cecha zbliża go do postaci-narratora *Czarnego pokoju* w *Roku 1919*, a oddala od postaci pisarzy zjawiających się w powieściach tej samej epoki: Edward w *Falszerych* i Filip Quarles w *Kontrapunkcie* Huxleya.

Ta dwuogniskowa narracja krystalizuje się wyraźnie w końcowym rozdziale: przedstawiony jako epilog filozoficznych refleksji jest on jednocześnie epilogiem książki: komentujący narrator „autorski” i postać, która analizowała degradację wartości, stają się, jeżeli nie identyczni, to przynajmniej nierozłączni.

V. Konsekwencje sztywności lub luźności układu są ważne dla wzajemnego stosunku narracji i postaci:

a) Funkcja komentatora, którą kolejno przyjmują na siebie narrator „autorski” i narrator w pierwszej osobie w *Hg*, nie ma absolutnie żadnego odpowiednika w *Roku 1919*, gdzie narrator ogranicza się ściśle do funkcji opowiadania: tylko od czasu do czasu posługuje się ironią lub parodystycznym cytatem sugerując, że narrator przyjmuje pewien dystans wobec swej wypowiedzi i swoich postaci (*nb.*: ironia i parodia istnieją również w innych fragmentach, gdzie nie obciążają narratora: montaż dokumentów czy zestawienie cytatów może również pełnić funkcję „tworzenia dystansu”).

b) Niezbyt skłonni do komentarzy narratorzy u Dos Passosa pełnią jedynie bardzo ograniczoną funkcję reżyserowania; w odróżnieniu od narratora „autorskiego” czy B. Müllera w *Hg*, nie zaznaczają oni jasno artykulacji opowiadania, ani nie uzgadniają różnych epizodów poświęconych tej samej postaci, niezależnie od dystansu, jaki ich dzieli, tak więc spotkania między różnymi fikcyjnymi postaciami są traktowane ze szczególną dyskrecją i łatwo mogą umknąć czytelnikowi. W końcu podział modalny zabrania jakiegokolwiek uzgodnienia między sekwencjami różnych gatunków: czytelnik postawiony jest wobec systematycznego rozproszenia wydarzeń.

c) „Nie-interwencjonizm” narratora wobec postaci fikcyjnych w *Roku 1919* jest jednocześnie zagwarantowany i udowodniony faktem, że każda z nich, od swego wejścia na scenę aż do wyjścia, przedstawiona jest za pomocą stałego zogniskowania subiektywnego: akcja widziana jest tylko jego oczami i tylko dla niego. Tymczasem u Brocha zogniskowanie jest zmienne (subiektywne w jednych sekwencjach, obiektywne w innych), czasem nawet w obrębie tej samej sekwencji: np. w rozdz. 46 i 60 zogniskowanie subiektywne przechodzi od jednej postaci do drugiej, co na innej płaszczyźnie odpowiada interwencji narratora; Broch posługuje się tym chwytem tak, by dać kolejno punkty widzenia różnych postaci: rozdz. 60 (bal), rozdz. 85 (wydarzenia z listopada 1918).

W końcu same postacie są u Brocha bardziej „ruchome” niż u Dos Passosa; powieściopisarz austriacki posługuje się dwoma sposobami ich zbliżenia: akcja (która rozgrywa się w dość ograniczonych ramach czasowo-przestrzennych) poprowadzona jest w taki sposób, że jej linie kilkakrotnie się przecinają (mianowicie w rozdz. 60 i 85); a z drugiej strony komentarz narratora, który będąc poza akcją, może porównać dwie lub więcej postaci (np. rozdz. 32 i 65).

Wziąwszy pod uwagę kompozycję, jak również posługiwanie się perspektywą i doniosłość komentarza, opowiadanie Brocha świadczy o większej chęci interwencji wobec postaci, niż to ma miejsce u powieściopisarza amerykańskiego.

VI. Ustalenie „chronotopu” wymaga również kilku uwag: akcja obu powieści umieszczona jest w dość dokładnym czasie historycznym (czas Historii panuje w pewnym sensie nad czasem wszystkich indywidualnych postaci, co stanowi, zdaniem Bachtina, jedną z cech szczególnych współczesnej powieści). W *Hg* jednakże, gdzie akcja pierwszego opowiadania zajmuje około sześciu miesięcy (maj—listopad 1918), gdy granice czasowe (często płynne) mają większą rozpiętość w *Roku 1919* i obejmują w niektórych przypadkach ćwierć wieku, różnice są oczywiste.

Z punktu widzenia porządku opowiadania nieciągłość akcji w *Hg* nigdy nie odbiera czytelnikowi wyczucia następstwa zdarzeń: porządek ukazywania się sekwencji jest identyczny z ich następstwem w czasie; „zakotwiczenie w historii” jest proste i zagwarantowane przez opowiadanie (nazwy miesięcy czy pór roku, dokładne daty, tytuły niektórych sekwencji), a także regularne; nawet włączanie epizodów opowiadanych przez B. Müllera (a które rozgrywają się w Berlinie) nie stwarza żadnych problemów.

Co innego z *Rokiem 1919*:

a) Zakotwiczenie historyczne jest nierówne, zależne od typów sekwencji: kilka wskazówek umożliwiających ustalenie dat, a dostarczonych przez *Aktualności*, stanowi pewnego rodzaju ogólny kalendarz (zabieg kadrowania): od Verdun do maja 1919; z drugiej strony sekwencje *Czar-*

*nego pokoju* mają bardzo niewiele wskazówek chronologicznych; sekwencje biograficzne zawierają na ogół dosyć aluzji historycznych, by można je było łatwo datować; sekwencje poświęcone postaciom fikcyjnym, najdłuższe i najliczniejsze, są łatwe do datowania dla okresu wojny, ale mniej dla okresu poprzedzającego (czytelnik musi rekonstruować chronologię na podstawie dostarczonych mu wskazówek).

b) Trwanie różnych sekwencji jest nierówne (nawet, gdy są tego samego typu): *Aktualności* (które nie są opowiadaniem) nie mają właściwie trwania, sekwencje *Czarnego pokoju* są migawkowe, biografie obejmują zazwyczaj całe życie, sekwencje poświęcone postaciom fikcyjnym dzielą się na trwające kilka dni i kilka lat („najdłuższa” dwadzieścia trzy lata).

c) Następstwo sekwencji tego ostatniego typu nie odpowiada następstwu chronologicznemu i nie zapewnia czytelnikowi wrażenia chronologii: chodzi raczej o fragmenty życiorysów, które się krzyżują i przecinają w obrębie szerszych i dość płynnych ram. Pod tym względem dwa chwytły są godne uwagi: za każdym razem, gdy nowa postać fikcyjna zjawia się na scenie dla siebie samej (nawet jeśli była już wspomniana w związku z jakąś inną postacią), rozpoczyna się opowiadanie o jej życiu (lub ponownie się rozpoczyna) od narodzin lub od dzieciństwa: stąd często bardzo znaczne cofnięcia się w przeszłość; z drugiej strony spotkanie dwu postaci A i B jest zawsze okazją do dwu opowiadań, bezpośrednio po sobie następujących lub rozdzielonych, raz z punktu widzenia A, a raz z punktu widzenia B (np. Dick i Joey, *Nineteen Nineteen*, s. 499; Joey i Dick, s. 530). Te systematyczne powroty w przeszłość i posługiwanie się opowiadaniem powtórzeniowym — co jest dość uderzającą innowacją — są na płaszczyźnie czasowej odpowiednikiem wybranego układu narracji, który nie daje narratorowi żadnego przywileju „wszechwiedzy” (tak dla reżyserii, jak dla komentarza) i który wiąże przedstawianie wydarzeń ze stałą wizją subiektywną każdej z prezentowanych postaci: kompozycja całości ukazuje postaci zamknięte w swej subiektywności i w swej osobistej chronologii<sup>13</sup>.

d) Wreszcie porządek, w jakim ustawione są postacie historyczne lub fikcyjne i *Aktualności*, nie zależy tylko od imperatywów chronologicznych: dąży on do zbudowania całej sieci ech, odsyłaczy i aluzji, w płaszczyźnie zarówno literalnej, jak i tematycznej.

<sup>13</sup> Można tu zauważyć, że układ przyjęty w USA, tak jak w nieco inny sposób kompozycja w *Huguenau*, świadczą, że te dwie powieści — tak jak przed nimi *Ulisses* — starają się sprostać dwu przeciwstawnym wymogom transformacji: z jednej strony „personalizacji aktu narracyjnego” (przez posługiwanie się zogniskowaniem subiektywnym, mową pozornie zależną, wypowiedzią bezpośrednią), z drugiej strony „pewnemu ufikcyjnienu ról narracyjnych” (w następstwie nakładania się kilku sytuacji narracyjnych, bardziej zdecydowanego u Dos Passosa niż u Brocha; zob. studia Stanzela poświęcone *Ulissesowi*).

\*

\* . \*

W sumie jasne jest, że powieść Brocha, tak jak Dos Passosa, nie jest prostym opowiadaniem jakiejś historii: stara się ona wokół relacjonowanych faktów stworzyć „ramy” warunkujące ich zrozumiałość. Ale ten system odniesień jest w obydwu tekstach konstruowany w sposób bardzo różny.

Powieść Brocha jest skomponowana w taki sposób, by nie można było oddzielić fikcyjnej opowieści od postawionego pytania filozoficznego, a ponadto by pytanie to wypływało z samych rzeczy mimo ich codzienności i pozornej zwykłości; postępowanie kupca, który jest jednocześnie dezserterem, lub kobiety, która nudzi się, gdy jej mąż jest na wojnie, pozwala odtworzyć podstawowe aspekty współczesnej cywilizacji. Na wszystkich poziomach opowiadania fikcja i pytanie muszą sobie wzajemnie odpowiadać, zgodnie z właściwym Brochowi przekonaniem, że „pisanie zawsze było niecierpliwością poznania”<sup>14</sup>: stąd dążność do stworzenia opowiadania, które samo się komentuje w miarę swego rozwoju aż do momentu, w którym, jak to się dzieje na końcu, akcja zostaje nieomal wchłonięta przez komentarz.

Inaczej rzecz się ma w USA, gdzie zasadą konstrukcyjną nie jest w sposób oczywisty ani pytanie, ani refleksja: jest ona o wiele bardziej faktualna (wówczas powiedziano by „faktograficzna”) i zdaje się kombinować kilka gatunków reportaży. Nie staje się to oczywiście powodem braku problematyki: ale zamiast uczynić ją widoczną, jak w *Hg*, dzięki współdziałaniu interwencji narratora „autorskiego” i esejów redagowanych przez jedną z postaci, pozostawia się ją w utajeniu; dwa ważne elementy ją sygnalizują: rozszczepianie narracji i opowiadania, a zwłaszcza sieć anaforyczna (echa, powtórzenia, aluzje), która zagęszcza się w miarę, jak czytelnik zagłębia się w tekst; sieć ta skonstruowana jest w taki sposób, że przekracza możliwości refleksji i zapamiętywania nie tylko wszystkich postaci, lecz również dawcy opowiadania, który musiałby być jednostką nieprzeciętną (dlatego to narracja ma „kilka ognisk”), a jej odnalezienie zależy w dużej mierze od czytelnika. Tylko dla niego jasne są pewne podobieństwa sytuacji lub postaci, a jeszcze bardziej pewne więzi, które mogą powstawać między sekwencjami, zwłaszcza wskutek powtarzania pewnych elementów c y t a c y j n y c h: wiernych lub zniekształconych; poważnych, sparodiowanych lub będących pastiszami; jawnych lub implikowanych. Można by z pewnością wykazać, że zależnie od fragmentów, w których zostały użyte, te elementy pełnią funkcję modalną, tematyczną lub formalną, a czasem wszystkie trzy: tak np. wyjątki z *Manifestu komunistycznego* „wmontowane” w sekwencję poświęconą

<sup>14</sup> Broch, *op. cit.*, s. 731.

postaci Ben Comptona tworzą graficzny kontrast z tekstem przewodnim (z powodu ich podziału na strony, wydrukowania ich kursywą i ich charakteru nieciągłego, ponieważ są to fragmenty); są one również tematycznie związane z postacią zbuntowanego proletariusza, którego historię się opowiada, i pełnią również funkcję modalną: jako cytaty nie umotywowane (montaż) zdają się pochodzić od innego narratora niż badana sekwencja. Jednakże najważniejszą rolą, jaką grają te elementy, jest ich uczestnictwo w sieci asocjacyjnej, która nie jest jasno przypisana ani narratorowi, ani postaciom.

W sumie więc *Huguenau* uwypukla aspekt metatekstualny, jaki może przybrać powieść, a *Rok 1919* aspekt intertekstualny; wzięcie pod uwagę tych aspektów „ponadtekstualnych” (G. Genette) jest koniecznością, jeśli chce się określić zmiany, jakie te powieści wprowadzają. Otóż własności dyskursywne i estetyczne, które wiążą dzieło z określonym gatunkiem, są również elementami „ponadtekstualnymi”, przynajmniej według klasyfikacji Genette’a<sup>15</sup>. Wynikałoby stąd, że takie powieści są podwójnie „ponadtekstualne”: raz dzięki właściwościom modalnym, tematycznym lub formalnym, które są im wspólne (a które badaliśmy w pierwszej części), a drugi raz dzięki doniosłej roli, jaką w jednej odgrywa komentarz, a w drugiej sieć cytatów (komentarz i cytaty, od których częściowo zależą różnice zebrane w drugiej części). Być może, ta podwójna ponadtekstualność, a zwłaszcza jej drugi aspekt, sprawiły, że przez dłuższy czas, dzięki takim dziełom, uważano gatunek powieściowy za definitywnie „zakłócony”. Rzeczywiście niektóre formy ponadtekstualności zaczynały po raz pierwszy brać górę nad innymi (które znały przynależność gatunkową) w świadomości czytelnika. Ale wbrew temu, co wtedy sądzono, nie anulowały one poprzednich, które były powszechnie uznane. Można nawet sądzić, z perspektywy, że zwracając uwagę na pewne aspekty ponadtekstualne gatunku powieściowego, dotychczas mało zbadane, ukazały powieść XIX w. i epok wcześniejszych jako formę o wiele mniej „kanoniczną” i o wiele bardziej „problematyczną”, niż myślano.

Przełożyła Krystyna Falicka

---

<sup>15</sup> Genette, *op. cit.*, s. 87–88.