

Michał Głowiński

"Nouveau roman" - problemy teoretyczne

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/3, 285-312

1964

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

przekształcenia. Autobiografia jest narzędziem pozwalającym pisarzowi poznać jego najwewnętrzniejszą jaźń. Jest to czynność odkrywczą i równocześnie przetwarzającą, ponieważ dopiero w trakcie pisania autor wydobywa niekiedy i nadaje sens swemu życiu. Ów sens realizowany bywa przez tę stronę osobowości, która się kryje pod osłoną racjonalnej i społecznej roli, jaką pełni na co dzień. Utajony rdzeń osobowości ma charakter metafizyczny, nie podlega determinantom czasu, miejsca i środowiska — przynajmniej nie bezpośrednio. O tyle jednak nosi piętno okoliczności zewnętrznych, że te stwarzają system bodźców, na które trzeba znaleźć odpowiedź. Pascal mocno podkreśla w swojej książce, iż najcenniejsze autobiografie biorą pod uwagę oba człony procesu: stronę wewnętrzną i zewnętrzną, jednostkę i napór sytuacji. Jeżeli harmonia zostanie naruszona na korzyść tej pierwszej, to otrzymamy zbyt wnikliwy i mało realny wizerunek, jeżeli szala przeważy ku drugiej, wówczas powstanie obraz rozległy, lecz powierzchowny, właściwy raczej wspomnieniom i pamiętnikom.

Zasługą Pascala jest ujęcie autobiografii jako gatunku literackiego rządzącego się własnymi prawami, oparcie się w swoich rozważaniach na podstawowej zasadzie strukturalnej tego gatunku — na osobowości narratora. Ona mu posłużyła do głównych rozróżnień i podziałów. Ale rzecz nie została doprowadzona do końca. Intuicyjnie przystajemy na niektóre koncepcje Pascala, jednak trzeba powiedzieć, że nie są one zupełnie jednoznaczne. Funkcja literatury, pojęcie prawdy, fikcja artystyczna — domagają się gruntowniejszego rozświetlenia. Przed Pascalem stały dwie drogi. Gdyby się zdecydował pozostać w kręgu zagadnień ściśle literackich, wówczas winien opracować siatkę pojęciową, przy pomocy której dałoby się opisać i sklasyfikować nieco dokładniej poszczególne typy autobiografii, związek różnorodnych czynników strukturalnych itp. Tymczasem Pascal przechodzi do porządku dziennego nad tak zasadniczymi odrębnościami, jak ta między poezją a prozą (kiedy omawia *Preludium* Wordswortha). Zajmuje postawę — nazwijmy to tak — merytoryczną. To dobrze. Ale to nie wystarcza.

Była też inna jeszcze droga, także owocna, choć na odmienny sposób. Ponieważ pojęcie osobowości przyjęte zostało przez Pascala nie tylko jako wewnętrzny element dzieła literackiego, ale również jako pomost przerzucony między sztuką a światem empirycznym, jako ten składnik utworu, który jest probierzem prawdy, wskazane byłoby skonfrontowanie tej książki z tym, co ma do powiedzenia na ten temat nauka: psychologia i psychiatria, antropologia kulturalna i psychologia społeczna. Pascal opiera się na pewnej, całkiem zdecydowanej, interpretacji osobowości ludzi. Traktuje tę interpretację jako coś oczywistego, jako dedukcję z przesłanek zawartych we współczesnej autobiografii, a równocześnie jako obowiązującą i poza literaturą. Tymczasem nie jest ona neutralną, jest tylko jednym z wielu poglądów. I warto ją było zestawić z konkurencyjnymi poglądami.

Zdzisław Łapiński

„NOUVEAU ROMAN” — PROBLEMY TEORETYCZNE

1. WSTĘP

Sprawy powieści francuskiej, jej awangardowego skrzydła, nie są publiczności polskiej obce. Ukazały się przekłady książek kilku jej najwybitniejszych przedstawicieli, pisma literackie — zwłaszcza „*Twórczość*” — informują o różnych zjawiskach, które w tej dziedzinie we Francji zachodzą, kilku krytyków — trzeba

tu na pierwszym miejscu wymienić Zbigniewa Bieńkowskiego¹, najkompetentniejszego w Polsce znawcę tej problematyki — opublikowało na interesujący tu nas temat wnikliwe eseje. Mimo tej niewątpliwie zaawansowanej znajomości niniejszy szkic sprawozdawczy wydaje się potrzebny, gdyż będzie usiłował zrelacjonować to, co jest najmniej stosunkowo dostępne, a mianowicie bardzo bogatą i zróżnicowaną myśl teoretyczną związaną z awangardowym ruchem powieściowym, tę myśl, która nadaje mu właściwe znaczenie, która czyni z niego zjawisko o określonym kierunku i celu². Teoria ta wypracowana została tak przez samych pisarzy, którzy stosunkowo dość często występują z artykułami programowymi i analitycznymi, jak przez krytyków, którzy towarzyszą nowemu ruchowi literackiemu nie tylko przez opis jego rezultatów, ale także przez problematyzację zjawisk, dążenie do ich teoretycznego ujęcia czy uzasadnienia. Wydaje się, że prace powieściopisarzy i prace krytyków składają się na pewną całość teoretyczną i powinny być omawiane łącznie.

Do tej pory mówimy o „nowej powieści” czy „powieści awangardowej”, nie padł termin niezwykle u nas spopularyzowany, znany i tym, którzy nigdy nie zetknęli się z samym zjawiskiem — „antypowieść” (*anti-roman*). Jego kariera w Polsce znajduje się w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do znikomego użycia we Francji. Zawążył tu, być może, autorytet posługującego się tym terminem Sartre'a³, którego wypowiedź jest jednym z nielicznych tekstów krytycznych podejmujących problemy nowej powieści, a przetłumaczonych na język polski. Termin to jednak mylący, nie tylko dlatego, że tym wszystkim, których przerażają wszelkie nowe propozycje literackie, daje możliwość łatwych dowcipów. Mylący przede wszystkim z tej racji, że w tak złożonym zjawisku jak aktualna francuska powieść awangardowa wydobywa jedną tylko stronę, to prawda, że niezwykle istotną, ale dopiero w powiązaniu z innymi zjawiskami, oraz że zakłada istnienie jedynego i na zawsze ustalonego wzorca powieści, wobec którego książki Nathalie Sarraute, Butora czy Robbe-Grilleta miałyby być protestem czy też stanowić jego odwrócenie. W krytyce francuskiej przyjął się neutralny termin *nouveau roman* — toteż w niniejszym sprawozdaniu mowa będzie o „nowej powieści”⁴.

¹ Por. Z. Bieńkowskiego *Piekła i Orfeusza* (Warszawa 1960) oraz liczne szkice, omówienia i notki informacyjne drukowane w kilku ostatnich rocznikach „Twórczości”.

² Pewne wątki teoretyczne były omawiane w przywołanych wyżej sprawozdaniach. Z teoretycznych prac pisarzy francuskich były przełożone następujące: J. P. Sartre, Przedmowa do: N. Sarraute, *Portret nieznanego* (przekład Z. Jaremko-Pytowskiej. Warszawa 1959, s. 5—11); tytułowy esej z tomu N. Sarraute, *L'ère du soupçon (Era podejrzliwości)*. Przekład W. Bieńkowskiej. „Twórczość”, 1959, nr 5, s. 93—100 oraz podstawowa wypowiedź A. Robbe-Grilleta, *Natura, humanizm, tragedia* (przekład skrócony J. Błońskiego w: „Życie Literackie”, 1959, nr 10).

³ Por. Sartre, *op. cit.*

⁴ Sprawozdanie to ogranicza się wyłącznie do głosów francuskich na temat „nowej powieści”, nie uwzględnia licznych wypowiedzi amerykańskich, włoskich, hiszpańskich itp. Inne ograniczenie: będzie w nim mowa wyłącznie o pracach teoretycznych, niezależnie od praktyki powieściopisarskiej. Analiza stosunku teorii do samych dzieł wykracza poza poetykę sprawozdania, wymaga zajęcia pozycji interpretatora.

2. PIERWSZA MONOGRAFIA

Pisarze, których wypowiedzi teoretyczne są tu przedmiotem zainteresowania, nie respektują zazwyczaj w swych powieściach porządku chronologicznego. Niech będzie to usprawiedliwieniem tego, że to sprawozdanie zaczyna się „od końca”, tzn. od omówienia pozycji najnowszej, a mianowicie książki Bruce Morrissette'a o Robbe-Grillecie, pierwszej monografii, jakiej się doczekali reprezentanci „nowej powieści”⁵. Monografia ta jest bowiem zjawiskiem charakterystycznym, jeśli się zważy, że dotyczy pisarza, który debiutował równo dziesięć lat temu i przekroczył ledwo czterdziesty rok życia. Nie jest to esej krytyczny, jaki zwykle poświęca się pisarzom współczesnym, zwłaszcza tym, których książki są ciągłym przedmiotem polemik i kontrowersji, ale monografia, spełniająca wszystkie wymagania uniwersyteckiej historii literatury. Świadczy to niewątpliwie o potrzebie społecznej tego rodzaju komentarzy do twórczości autorów, których propozycje artystyczne znajdują się w centrum uwagi, jak też o wadze samego ruchu, który — choć całkowicie aktualny i znajdujący się w pełnym rozwoju — otwiera przed historykami literatury szeroką problematykę.

Książka Morrissette'a jest pracą opisową. Mimo wyraźnego zafascynowania twórczością Robbe-Grilleta autor nie traktuje jej jako bezpośredniego głosu w dyskusji o kształtach powieści współczesnej. Jego zadaniem jest wyjaśnienie tego jak ona się przedstawia, jak funkcjonuje pod piórem jednego z jej najradykałniejszych przedstawicieli. Właśnie wyjaśnienie — to słowo najlepiej określa charakter i cel tego studium. Wyjaśnienie poprzez odwołanie do tego, co już znane i literacko zatwierdzone, w tym wypadku odwołanie do klasycznego modelu powieści. Nie chodzi tu o porównanie podobieństw i rozbieżności, chodzi o to, jak awangardowa powieść Robbe-Grilleta funkcjonuje w porównaniu z funkcjonowaniem dzieł o strukturze klasycznej, chodzi o to, że nie stanowi jej zasadniczego zaprzeczenia. „Metoda Bruce Morrissette'a — powiada Roland Barthes we wstępie — tworzy w istocie »zintegrowany« obraz Robbe-Grilleta, albo lepiej jeszcze — pogodzony z tradycyjnymi celami powieści; umniejsza ona niewątpliwie rewolucyjną część dzieła [...]”⁶. Dzięki temu autor monografii uzyskuje niezwykłą przejrzystość wyjaśnienia.

Jego książka jest komentarzem; może być także przewodnikiem czytelnika zagubionego w powieściowym labiryncie Robbe-Grilleta, ale to przeznaczenie praktyczne stanowi bez wątpienia jej cel uboczny. Toteż zasadniczą część pracy tworzą analizy kolejnych dzieł pisarza w porządku ich publikowania⁷. Warsztat analityczny Morrissette'a jest bardzo solidny. Solidny — chciałoby się powiedzieć — nieco w sensie XIX-wiecznym, kiedy aktem wstępnym wszelkiej analizy utworu fabularnego było jego streszczenie. Morrissette streszcza wszystkie utwory, streszcza

⁵ Por. B. Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*. Préface de R. Barthes. Paris 1963. Morrissette jest romanistą amerykańskim, piszącym po francusku, znanym badaczem literatury drugiej poł. XIX wieku. Najważniejsze jego prace: *Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste* (Clermond-Ferrand 1933) i *La bataille Rimbaud* (Paris 1959).

⁶ Barthes, *op. cit.*, s. 11.

⁷ Morrissette nie zajmuje się dwoma ostatnimi dziełami Robbe-Grilleta, tomem drobnych utworów o charakterze przede wszystkim opisowym pt. *Instantanés* (Paris 1962) oraz *L'immortelle*, znaną w dwu wersjach — jako film, którego Robbe-Grillet był nie tylko scenarzystą, ale i reżyserem, oraz jako książka (Paris 1963), opatrzona podtytułem „ciné-roman”.

z zasady, nie dlatego że streszczenie wydaje mu się szczególnie płodnym posunięciem poznawczym, ale z tej racji, iż — w stosunku do bardzo pogmatwanych także w warsztacie fabularnej powieści Robbe-Grilleta (choć fabuła jest tu często tylko schematycznym szkieletem albo po prostu pretekstem) — jest to pierwszy i konieczny punkt wyjaśnienia. Dokonawszy streszczenia (a pisać streszczenia tego rodzaju powieści to zadanie wcale niełatwe) przechodzi autor do wszechstronnej analizy, zajmuje wyrazistą pozycję interpretatora. Metoda analityczna monografisty jest bardzo elastyczna i sprawna. Nie zakłada on z góry określonego schematu analizy, który w równym stopniu miałby przylegać do wszystkich, dość przecież zróżnicowanych, utworów Robbe-Grilleta. W każdej analizie wydobywa — zależnie od charakteru przedmiotu — inne aspekty. Sprawy, wokół których koncentruje się na ogół jego uwaga, to pozycja narratora, punkt widzenia, połączony z problemem oddziaływania filmu, system aluzji i nawiązań, jaki w twórczości Robbe-Grilleta odgrywa ogromną rolę. Aluzji i nawiązań do zjawisk bardzo różnych, od powieści kryminalnej do tradycyjnych wątków mitologicznych. Rozważania o nawiązaniu w *Gumach* do mitu Edypa⁸ (nawiązaniu — rzecz charakterystyczna — bez udziału problematyki psychoanalitycznej) są szczególnie interesujące i doskonale przeprowadzone. Szczególnie interesujące także dlatego, że ujmują problem bardzo istotny dla całej prawie „nowej powieści”, w której niezwykle ważny jest system aluzji, czy — jak to określił Gaëtan Picon — „wpisywanie się we współrzędne kultury”⁹, albo (jeszcze inaczej) — według wyrażenia Oliviera de Magny w pracy o Robertcie Pinget — zjawisko palimpsestu, kiedy powieść pisana jest jakby na pergaminie, z którego starty został tekst poprzedni, ale przebija się tak, że wpływa na kształt tekstu nowego¹⁰.

Nawet gdy pewne rozważania Morrissette'a dadzą się odnieść do szeroko rozumianej „nowej powieści”, nie są z myślą o niej pisane, twórczość Robbe-Grilleta interesuje go bowiem jako indywidualne osiągnięcie literackie, nie zaś jako część składowa rozległego już ruchu literackiego. W tym się wyraża zasadnicze ograniczenie monografii; znakomicie zanalizowane utwory autora *Dans le labyrinthe* znajdują się w próżni, choć właściwego sensu nabierają wtedy dopiero, gdy się je rozważa jako element tego ruchu, o którego charakterze decyduje Robbe-Grillet jako teoretyk i praktyk. Z tej właśnie przyczyny praca Morrissette'a, znakomity komentarz do książek jednego pisarza, nie stanowi przewodnika po skomplikowanych problemach całego ruchu. Nie wymagajmy jednak od pierwszej książki historycznoliterackiej na ten temat zbyt wiele. Jest to książka ważna. Ważna choćby dlatego, że pokazuje, iż ten znajdujący się w pełnym toku rozwojowym dynamiczny ruch jest na tyle skryształizowany i wyrazisty, że o jednym z jego czołowych przedstawicieli można już pisać tego rodzaju książki.

3. POWIEŚĆ — DZIEŁO ZŁEJ WIARY

Jednakże nie w tym studium szukać należy teorii „nowej powieści”, mimo że uwydatniło ono pewne nowe jej aspekty. Znaleźć je można w pracach krytyków i samych powieściopisarzy. By zdać sobie sprawę z nowych elementów, jakie ona

⁸ Por. Morrissette, *op. cit.*, zwłaszcza s. 53—66.

⁹ G. Picon, *Le problème du „Voyeur”*. „Mercure de France”, 1955, nr 1106, s. 306.

¹⁰ Por. O. de Magny, *Robert Pinget ou le palimpseste*. Posłowie do: R. Pinget, *Graal Flibuste*. Paris 1963, s. 161—177.

wniosła, i z tego, w jakiej sytuacji się ukształtowała, odwołać się trzeba do tego, w jaki sposób teoretyzowano na temat powieści nieco wcześniej, tzn. przed momentem debiutów Butora i Robbe-Grilleta, przed opublikowaniem tomu programowych esejów Sarraute¹¹, odwołać nie do wszystkiego, a więc nie do silnie oddziaływających esejów Sartre'a o powieści¹², czy znanego fragmentu Camusa o powieści jako harmonii osiągniętej¹³, ale do tych wypowiedzi, w których pojawiają się sprawy — wszystko jedno jeszcze, jak rozwiązywane — podjęte przez teoretyków „nowej powieści”. Odwołać do tych wypowiedzi, które wydają się szczególnie reprezentatywne.

Takim artykułem wydaje się esej Maurice'a Blanchot *Powieść, dzieło złej wiary*¹⁴. Problem owej „złej wiary” to problem konwencji powieściowej, problem umowy zawieranej przez pisarza i czytelnika, że wyobrażony świat powieści będą traktowali jako świat realny, że podczas jej pisania i odbioru czytelniczego zapomną o tym, iż wszystko stanowi fikcję. Powieść jest tu więc swojego rodzaju grą, grą uprawianą przez obydwie strony — to wydaje się krytykowi najbardziej dla niej istotne, to decyduje o jej konwencjonalności. Oparta na tej umowie fikcja stanowi zasadę powieści. „Powieść jest dziełem sztuki, w którym wydarzenia, postaci realizują się w słowach przez podwójny akt [...], akt pisania i akt lektury. Że fikcja ta wymaga właśnie słów, by się realizować, że poza nimi nie ma żadnego swoistego środka ujawnienia się, to wystarczyłoby, aby pojąć, jak bardzo fikcja jest własną rzeczywistością powieści”¹⁵. Fikcję rozumie tu krytyk bardzo szeroko, nie tylko jako historię zdarzeń, które nigdy nie miały miejsca (wtedy byłby to truizm). Nie tylko bowiem wymaga ona tak ze strony autora, jak czytelnika, by ją traktować jak realność, ale zakłada przedstawienie świata, gdyż zakłada wcielenie w siebie jego sensów. Powieść osiągnąć to może jedynie poprzez fikcję. „Ta pretensja do wyrażania znaczenia świata bazuje paradoksalnie na irrealności, która jest sposobem bycia zjawisk powieściowych [...]”¹⁶. Fikcja jest kategorią dotyczącą także języka powieści. Trzeba bowiem przyjąć, że język pisarza w powieści jest językiem kogoś innego. Zjawisko to pokazuje Blanchot analizując, w sposób niezwykle ciekawy, monolog umysłowo chorego Benjy'ego z powieści Faulknera *Sound and Fury*. W momencie gdy go odkryto, monolog wewnętrzny wydawał się techniką całkowicie obcą wszelkiej konwencji, techniką, dzięki której pisarz może dotrzeć do najbardziej tajemnych zakamarków świadomości człowieka, najlepiej je odtworzyć (na ukształtowanie się monologu wewnętrznego złożyło się wiele

¹¹ Por. N. Sarraute, *L'ère du soupçon*. Paris 1956. Jako prozatorka debiutowała Sarraute dużo wcześniej, w roku 1939. Z innych pisarzy związanych z ruchem „nowej powieści” wcześniej debiutowali: J. Cayrol i — przez niektórych tylko do tego ruchu włączany — S. Beckett.

¹² Por. J.-P. Sartre, *Situations*. T. 1. Paris 1947, zwłaszcza eseje o pisarzach amerykańskich i Mauriacu.

¹³ Por. A. Camus, *Człowiek zbuntowany*. Anonimowy przekład polski. Paryż 1958, s. 268.

¹⁴ M. Blanchot, *Le roman, oeuvre de mauvaise foi*. „Les Temps Modernes”, 1947, avril, s. 1304—1317. Szkic ten został napisany w związku z książką J. Pouillon *Le roman et le roman* (Paris 1946), ale — jak zwykle u tego znakomitego krytyka — przekroczył ramy jej omówienia, stał się rozprawą o sytuacji powieści współczesnej w ogóle. Samo pojęcie „złej wiary” przejmuję Blanchot od Sartre'a.

¹⁵ Blanchot, *op. cit.*, s. 1311—1312.

¹⁶ *Ibidem*, s. 1313.

czynników, wśród nich były niewątpliwie inspiracje naturalizmu). Monolog Benjy'ego tym bardziej motywuje wywody Blanchota, że jest tokiem świadomości idioty, który nigdy by nie umiał go zwerbalizować. „[...] język idioty, któremu języka brak, może znaleźć się w dziele pisanym tylko dzięki uprzejmości pisarza, który mu użycza swojego własnego języka”¹⁷. A więc i tu wdziera się konwencja, i tu jest konieczny zakład pomiędzy pisarzem a czytelnikiem, polegający na obojczy grze udawania. Zła wiara przeto ogarnia wszystkie warstwy powieści. Powstaje problem, czy uświadomienie owej złej wiary nie stawia pod znakiem zapytania powieści w ogóle, bo przecież najpełniej rozwijała się ona wtedy, kiedy jej wszystkie sposoby literackie wydawały się oczywiste czy po prostu naturalne. Blanchot nie daje w tej kwestii zdecydowanej odpowiedzi, dadzą ją dopiero przedstawiciele „nowej powieści”. Dla nich sprawa „złej wiary” będzie miała znaczenie podstawowe.

Od rozważań o złej wierze krok już tylko do myśli o śmierci powieści. Przeświadczenie to modne tak w świecie, jak i u nas, choć — jak się zdaje — nigdy nie grzeszyło tzw. odpowiadaniem rzeczywistości, stanowiło z pewnością ważny element teoretyzowania na temat powieści. „Koniec powieści” — tak nazywa się esej E.-M. Ciorana z roku 1953¹⁸. Cóż byłoby tego objawem? I tutaj również pojawia się widmo daleko posuniętego skonwencjonalizowania powieści, jej środki są tak łatwo uchwytnie, że współcześnie każdy może je opanować. „Jest się dzisiaj potencjalnie powieściopisarzem, jak w średniowieczu było się teologiem”¹⁹. Inna przyczyna „śmierci” gatunku leży w tym, że powieść jest ze swej natury nieczysta i hybrydyczna, dostosowuje się do wszelkich wymagań i sytuacji, może się posługiwać jakimikolwiek środkami. Jest także ograniczona, ukształtowana w epokach opętanych przez historię i psychologię, niepojęta byłaby w czasach rozkwitu metafizyki. Doświadczenie metafizyczne wykracza poza ramy chronologii i przyjęte kształty życia — bohaterowie powieści (tak się dzieje u Dostojewskiego) mogą tylko do niego dążyć, nigdy — osiągnąć.

Jakiż więc byłby los powieści? Czy rzeczywiście jest ona „sztuką bez przyszłości”?²⁰ Wydaje się, że przed omówieniem teorii twórców „nowej powieści”, przeświadczonych, że egzystencja i rozwój gatunku są możliwe, jeśli się przyjmie nowe założenia, trzeba się odwołać do książki, która — choć opublikowana na początkowym etapie formowania ruchu — wiele już z tych założeń zawiera, a potem będzie szeroko oddziaływać. Chodzi o *Le degré zéro de l'écriture* Rolanda Barthesa²¹, autora, który stanie się najwybitniejszym i najwnikliwszym krytykiem

¹⁷ *Ibidem*, s. 1308. Blanchot interesuje się w ogóle językiem powieści, poświęcił mu m. in. esej *Le langage de la fiction* (w: *La part du feu*. Paris 1949, s. 80—91).

¹⁸ E.-M. Cioran, *La fin du roman*. „La Nouvelle Nouvelle Revue Française”, 1953, nr 12, s. 1003—1016.

¹⁹ *Ibidem*, s. 1003.

²⁰ Por. np. cykl esejów M. Blanchota *D'un art sans avenir*, publikowanych w „La Nouvelle Nouvelle Revue Française”, potem przedrukowanych w tomie *Le livre à venir* (Paris 1959, s. 129—233). Zawartość tego cyklu, poświęconego arcydziełom powieściowym w. XX, niezbyt zresztą potwierdza pesymistyczny tytuł. Należy dodać, że Blanchot jest ważnym obserwatorem „nowej powieści”, m. in. autorem szkicu o powieści Robbe-Grilleta *Le voyeur* (*ibidem*, s. 195—201).

²¹ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1953. W Polsce książkę tę omówił H. Łebek (*Roland Barthes o stylu literatury nowoczesnej*. „Przegląd Humanistyczny”, 1959, nr 3, s. 199—204).

„nowej powieści”²². Praca ta, „jedna z rzadkich — według słów Blanchota — książek, w które się wpisuje przyszłość literatury”²³, zastanawia się nad sytuacją i rozwojem literatury współczesnej, przede wszystkim jej języka i konwencji. Jest to książka tak bogata i nasycona treścią, że nie sposób zreferować ją w całości, wydobędziemy więc te tylko wątki myślowe, które okażą się ważne dla rozwoju „nowej powieści”.

Najważniejsze z nich jest stwierdzenie, że „cała literatura od Flauberta do naszych dni stała się problemem języka”²⁴. Znaczy to, że separuje się od tych funkcji instrumentalnych, jakie dotąd pełniła, i zaczyna zastanawiać się nad sobą. Przestając być narzędziem, literatura zaczęła konstytuować się w przedmiot. Jako zjawisko konieczne powstaje więc „zaangażowanie formalne”. Jeśli sam język jest dla pisarza rezerwuarem środków i czymś w rodzaju tego, czym dla każdego człowieka jest powietrze, a więc zjawiskiem koniecznym do egzystencji, styl zaś wyrazem jego biologicznej osobowości, forma (bo tak chyba wypada — niezbyt może precyzyjnie — tłumaczyć Barthesowski termin *l'écriture*) „jest stosunkiem pomiędzy twórczością i społeczeństwem, jest językiem literackim przekształconym przez swoje przeznaczenie społeczne, jest formą ujętą w swej ludzkiej intencji i związaną w ten sposób z wielkimi kryzysami historii”²⁵. Toteż taka forma literacka jest jak np. powieść swoistym paktem zawartym przez pisarza ze społeczeństwem, jest kompleksem znaków narzuconych przez społeczeństwo. „Zaangażowanie formalne” nie odcina więc pisarza od społeczeństwa, forma jest faktem społecznym, stosunek ten ujmuje jednak na płaszczyźnie literackiej, w obrębie tych zjawisk, które są właściwe tylko literaturze. Zaangażowanie formalne nie jest to po prostu dbałość o formę (wtedy cała teoria byłaby niezwykle naiwna, parnasistowska), ale steoretyzowana świadomość, że forma (*l'écriture*) stanowi pierwszą rzeczywistość literatury, warunkowaną przez historię, w jakiej się kształtuje. To także świadomość, że forma — tak jak ją Barthes rozumie — jest jednocześnie teorią formy, nie znajdującą się zewnątrz niej, ale tkwiącą w niej samej, to świadomość konwencji, wyrażająca się w samych konwencjach. Tego typu rozumowanie Barthesa, jedno z podstawowych w całej jego książce, okaże się dla przedstawicieli nowej powieści szczególnie ważne i pobudzające. Dla nich bowiem powieść powinna być jednocześnie teorią powieści, powinna być świadoma siebie. To właśnie ma zapewnić jej dalszy rozwój, to pozwoli wyeliminować „złą wiarę”, która dotąd jej towarzyszyła. Powieść bowiem współcześnie jest możliwa.

4. POWIEŚĆ NIE ŻYJE. NIECH ŻYJE POWIEŚĆ!

Jest możliwa, jeśli nada się jej nową postać, jeśli wyzwoli się ją z obowiązujących dotąd konwencji. Wyzwoli nie przez negację, nie przez „tańczenie na trupie powieści”, co miała jakoby robić awangarda. Wyzwoli się wtedy tylko, jeśli określi

²² Barthes zresztą już wcześniej, omawiając nowatorskie powieści, uwydatniał w nich to, co w teoretycznych wypowiedziach autorów „nowej powieści” stanie się najistotniejsze — tak np. w pracach o twórczości Cayrola sygnalizował, że jego książki są „historią dzieła w trakcie robienia go”. Por. R. Barthes: 1) *Jean Cayrol et ses romans*. „Esprit”, 1952, nr 3, s. 482—499. 2) Rec. powieści tego pisarza *L'espace d'une nuit* w: „Esprit”, 1954, nr 7, s. 150—152 (cytat z tej właśnie rec., s. 151).

²³ Blanchot, *Le livre à venir*, s. 250.

²⁴ Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, s. 9.

²⁵ *Ibidem*, s. 24.

się jej funkcje, określi jej zakres i wyodrębni z innych sposobów wypowiedzi. Innymi słowy — jeśli tak w teorii, jak w praktyce stworzy się jej nowy model. Powieść tradycyjna umarła, bo jest zespołem konwencji tak sztywnych i zużytych, jakie w poezji praktykowali niegdyś pseudoklasycy — i niczym więcej. Ale nie oznacza to śmierci powieści w ogóle. „Nie potwierdza się żywotności gatunku ostatnimi spóźnionymi owocami, które wytwarza tu i ówdzie, nawet jeśli mają piękny wygląd. Przeciwnie, zakrzepła forma demonstruje ich anachronizm. Ale, z drugiej strony, nie ma powodu do konkluzji o niemożności żadnego odnowienia, pod pretekstem, że dawna forma okazuje się obecnie przestarzała”²⁶.

Tak Robbe-Grillet, jak jego towarzysze rozumieją owe „spóźnione owoce” dość szeroko, włączając w ich obręb zarówno kontynuacje XIX-wiecznych wzorców powieści, jak też kontynuowanie tego, co było do niedawna jeszcze traktowane jako ostatni krzyk nowoczesności, m. in. doświadczeń Joyce’a.

„Chodzi o uchronienie powieści przed dwoma grozącymi jej niebezpieczeństwami: sklerozą i dekompozycją. Z jednej strony, nieuporządkowane błędzenie mniemanej nowoczesności, która wierzy, że »robi Joyce’a«, i zadowala się przypadkami i próżnymi majaczeniami, często najbardziej konwencjonalnymi. Z drugiej, uspokajający »powrót do klasycyzmu«, który formuje fałszywe arcydzieła w dawnym stylu pod pretekstem »robienia Beniamina Constant«. Z jednej strony, niefortunność i łatwe bezprawia, z jakich tradycjonałści mają zbyt wielką przyjemność śmiania się i jakie usprawiedliwiałyby ich werdykty, według których cały gatunek powieściowy znajdowałby się w trakcie umierania. Z drugiej, myśl wygodna (albo odbierająca nadzieję), że ów gatunek powieściowy znalazł swą formę raz na zawsze w XVIII i XIX w. i że nie potrzeba zmieniać w nim cokolwiek, a w konsekwencji — nie potrzeba kontynuować pisania”²⁷.

Nathalie Sarraute dodaje jeszcze do tego katalogu rzeczy, które nie dają się twórczo kontynuować, powieść powstała w kręgu behawioryzmu, która zasadniczym ujęciem czyni dialog i, rezygnując z wielu środków właściwych wyłącznie powieści, upodrzednia ją w stosunku do utworu teatralnego²⁸.

Chodzi jednak wszystkim tym pisarzom o pokazanie, że powieść jest możliwa, że może być sztuką samoistną, że nie zastąpi jej np. ani kino, ani reportaż²⁹. Pod tym warunkiem, że stanie się świadoma siebie, że stanie się badaniem, poszukiwaniem. *Roman comme recherche* — tytuł programowego eseju Butora³⁰, to jednocześnie najbardziej bodaj zasadnicze hasło rozpoznawcze całego ruchu. W tym ujęciu powieść ma sens i szanse rozwoju, jeśli będzie jednoczesną refleksją nad własnymi możliwościami wyrazowymi i poznawczymi, jeśli będzie własną teorią i —

²⁶ A. Robbe-Grillet, *Littérature d'aujourd'hui. Pourquoi la mort du roman?* „L'Express”, nr 147, z 8 XI 1955. Pod tytułem *Littérature d'aujourd'hui* ogłosił Robbe-Grillet na przełomie r. 1955/1956 w „L'Express” (który wówczas był dziennikiem) cykl krótkich szkiców o charakterze programowym.

²⁷ A. Robbe-Grillet, *Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman*. „Critique”, 1956, nr 111/112, s. 695. Artykuł stanowi omówienie *L'ère du soupçon* Sarraute.

²⁸ Por. N. Sarraute, *Conversation et sous-conversation*. W: *L'ère du soupçon*, s. 113.

²⁹ Por. np. Robbe-Grillet, *Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman*, s. 695—696.

³⁰ M. Butor, *Roman comme recherche*. W: *Répertoire*. Paris 1960, s. 7—11. Pierwodruk szkicu ukazał się w r. 1955 w „Cahiers du Sud”.

by tak powiedzieć — własną metodologią³¹. Problemem podstawowym jest — jak ujmuje to Butor — o ile nowe formy powieści, nowe sposoby opowiadania, nowe układy elementów pozwalają dotrzeć do nie eksploatowanych dotąd literacko rejonów, o ile pozwalają na doświadczenia spojrzeć od nowa, o ile nowa technika wypowiedzi pozwoli zintegrować wiedzę o świecie, wobec której bezradne są tradycyjne kanony formalne. Zaangażowanie w formę — a tego rodzaju zaangażowanie postulował, chyba nie bez wpływu Barthesa, Robbe-Grillet³² — to m. in. takie jej ujęcie, by się sama tłumaczyła, by działała według określonych zasad, takich, które nie pochodzą z zewnątrz, ale w niej tkwią, stanowią jej element. By była samodzielna i dążyła sama do wyjaśnienia swych zasad działania. „Powieść dąży w sposób naturalny i powinna dążyć do swego własnego wyjaśnienia” — powiada Butor³³.

Znaczy to także, że powieść jako swoista forma wypowiedzi, nie powinna się odnosić do żadnych wcześniej ustalonych założeń, znajdujących się poza nią, nie ma prawa być ich ilustracją. „Jak dzieło sztuki mogłoby nakładać ilustrowanie znaczenia znanego przed nim? Powieść współczesna jest badaniem, ale badaniem, które w miarę tego tworzy swoje własne znaczenia. Rzeczywistość ma sens? Artysta współczesny nie może odpowiedzieć na to pytanie: nic o tym nie wie. Wszystko, co może powiedzieć, to to, że rzeczywistość ta będzie, być może, miała sens po jego przejściu, po dziele doprowadzonym do końca”³⁴. A więc forma jest tym, co w trakcie swojego kształtowania przynosi sens, badanie tutaj, to sprawdzenie, jak, w jakim stopniu może ona to robić. Można tu mówić o eksperymentalnym traktowaniu formy, aranżując określoną sytuację pisarz sam się pyta, jaki będzie wynik jego poczynąń; jest on empirykiem i wierzy tylko w wyniki dowiadzeń — nie darmo Picon określił „nową powieść” starą Zolowską nazwą powieści ekspery-

³¹ Jest to zjawisko dla całej „nowej powieści” fundamentalne. Tutaj może być tylko zasygnalizowane, właściwe jego pokazanie wymagałoby analizy samych utworów, ujawnienia, jak ta teoria funkcjonuje w powieściach, w jaki sposób zostaje ujęta w kształty powieści. Wykraczałoby to jednak poza założenia przyjęte w tym sprawozdaniu, tym bardziej że zmuszałoby do porzucenia stanowiska sprawozdawcy i zajęcia pozycji interpretatora. Dlatego też omówienie tej sprawy trzeba odłożyć do następnej okazji.

³² Por. Robbe-Grillet, *Littérature d'aujourd'hui. Littérature engagée, littérature réactionnaire*. „L'Express”, nr 183 z 20 XII 1955. „[...] zaangażowanie jest to dla pisarza pełna świadomość aktualnych problemów jego własnego języka, przekonanie o jego najwyższej ważności [...]”.

³³ Butor, *op. cit.*, s. 11.

³⁴ A. Robbe-Grillet, *Nouveau roman, homme nouveau*. „La Revue de Paris”, 1961, septembre, s. 120. Z krytyków najpełniej sprawę powieści jako badania, łącząc to z problemem destrukcji zastanych schematów powieściowych, omówił O. de Magny (*Panorama d'une nouvelle littérature romanesque*. „Esprit”, 1958, nr 263/264, s. 3—17). W artykule *Le nouveau roman* Robbe-Grillet powiada na ten temat: „Przed dziełem nie ma niczego, nie ma pewności, nie ma tezy, nie ma zalecenia. Wiara, że powieściopisarz ma »coś do powiedzenia« i że następnie się zastanawia, jak to powiedzieć, przedstawia najcięższy z nonsensów. Gdyż właśnie to »jak«, ten sposób mówienia, konstytuuje jego zamiar pisarski [...], który będzie później pełną wątpliwości treścią jego książki”. Cyt. za: P. de Boisdeffre, *Où va le roman?* Paris 1962, s. 257.

mentalnej³⁵. Można mówić dlatego, że pisarz tworzy określone warunki eksperymentu, kieruje jego przebiegiem (na tym polegają założenia „nowej powieści”, często kraczowo zrationalizowane, a nie na przyjęciu jakiejś zasady, której miałyby ona służyć, czy twierdzenia, którego miałyby być dowodem), ale nie jest pewny jego wyników, tak jak nie jest ich pewny uczony pracujący w laboratorium. Wynikiem jest samo dzieło, jego nowy kształt.

Takie ujęcie powieści jako badania, przede wszystkim badania jej własnych możliwości i ograniczeń, uczynić z niej miało „dzieło dobrej wiary” — tak dla twórcy, jak dla odbiorców. Również dla nich, gdyż oni są tu świadkami czy wręcz uczestnikami eksperymentu, skoro pisarz nie daje im jakby gotowego wytworu swych poczynań, ale przedstawia im sam proces wytwarzania³⁶. „Nowa powieść” zakładać ma więc uczciwą grę.

O cóż jednak ta gra się toczy? O samą powieść, niewątpliwie, ale jednocześnie o pewne koncepcje szersze, które są w jej teorii wpisane i — mniej lub bardziej pośrednio — wyznaczają jej charakter, a przede wszystkim ważą na rozumieniu typu języka, jaki ma prawo istnienia w powieści. Dla Robbe-Grilleta np. problemem podstawowym jest teoria przedmiotu, rzeczy jako właściwego zakresu zainteresowań powieści, nie bez wpływu zresztą odpowiednich teorii Barthesa, Barthesa, który w dwu późniejszych artykułach właśnie tę sprawę w twórczości autora *La jalousie* zbadał najgruntowniej³⁷. Rzecz jako obiekt opisu ma poprowadzić pisarza ku konkretowi, skierować ku temu jego słowo, słowo, które ma przylegać do rzeczy, a przez to nie tworzyć rzeczywistości urojonych i niesprawdzalnych³⁸. Ma ustrzec pisarza przed antropomorfizacją³⁹. Zresztą samo słowo ma być rzeczą⁴⁰.

³⁵ Por. G. Picon, *Du roman experimental*. „Mercure de France”, 1957, nr 1126, s. 300—304.

³⁶ Robbe-Grillet (*Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman*, s. 696) przeprowadził wręcz obronę słowa „wytwarzanie” (*fabrication*) w odniesieniu do literatury. Nie chodzi tu o wytwarzanie w sensie psychologicznym. Psychologię twórczości — poza częstym manifestowaniem niechęci do pisania nieświadomego — pozostawiają przedstawiciele „nowej powieści” nie tylko poza obrębem swej teorii, ale po prostu swych zainteresowań. Powieść ujmują wyłącznie jako utrwalony w języku twór społeczny, wytwór kultury.

³⁷ Por. R. Barthes: *Littérature objective* („Critique”, 1954, nr 86/87, s. 581—591), *Littérature littérale* (*ibidem*, 1955, nr 100/101, s. 820—826). Obydwa te szkice stały się już pozycjami klasycznymi w krytyce zajmującej się „nową powieścią” i właściwie nikt z piszących na ten temat — zwłaszcza o Robbe-Grilletcie — nie może przejść obok zawartych w nich propozycji interpretacyjnych, niezależnie od tego, czy je aprobuje, czy odrzuca. Morrisette (*op. cit.*) zajmuje wobec nich stanowisko raczej polemizujące.

³⁸ Swą teorię języka sformułował Robbe-Grillet w eseju *Nature, humanisme, tragédie* („La Nouvelle Nouvelle Revue Française”, 1958, nr 70, s. 580—604). Polski przekład tej pracy — por. przypis 2. Znana jest ona u nas jeszcze o tyle, że stanowiła punkt wyjścia w dyskusji o metaforze pomiędzy Dąbrowską a Przybosiem.

³⁹ Skuteczność tego posunięcia budziła najwięcej wątpliwości. C. Mauriac (*Alain Robbe-Grillet*. W: *La littérature contemporaine*. Paris 1958, s. 233—242) starał się wykazać, jak tego rodzaju stosunek do rzeczy prowadzi właśnie do antropomorfizmu, bo jeśli się mówi o rzeczach, nie można o nich mówić poza człowiekiem.

⁴⁰ Jest to problem, który od dawna trapi poezję. Por. np. u nas doświadczenia Białoszewskiego.

Takie jego rozumienie rodzi się u Robbe-Grilleta z niechęci do tradycyjnej psychologii powieściowej, do tzw. analizy psychologicznej — o tym jednak będzie mowa w postaci nieco bardziej szczegółowej w dalszej części sprawozdania (por. część 9).

U Robbe-Grilleta słowo powieściowe skierowane ma być na zewnątrz, u pani Sarraute zaś — przeciwnie — docierać winno do tych głębi świadomości człowieka, w które literatura nie zapuściła jeszcze nigdy sondy⁴¹. Powinno stać się „*sous-conversation*” („przed-mową”), dojść tam, gdzie nie dotarli ani Proust, ani Joyce, którzy wydają się już dzisiaj pisarzami powierzchwni⁴². Pisarce nie tylko więc obca jest wszelka nieufność (właściwa Robbe-Grilletowi) wobec psychologii powieściowej, ale odwrotnie — w niej widzi właściwy dla powieści teren zdobyczy. Pod jednym warunkiem: że psychologia (autorka *Portretu nieznanego* nawiązuje do psychologii głębi) nie będzie się kojarzyła z istniejącymi już schematami powieści, że będzie się wiązała z nowymi formami powieściowego mówienia. To jest podstawowe założenie: nowe tereny, zdobyte dla powieści, są ważne, jeśli się stają sprawą także nowej formy. Nowej formy, która stanowi przedmiot świadomej refleksji pisarza. Dzięki niej tylko nie zostaną one sfalszowane i zmystyfikowane, więcej: dzięki niej mają tylko wstęp do literatury. „[...] w refleksji nad formą powieściopisarz — powiada Butor — znajduje środek ataku, środek zmuszenia rzeczywistości, by się ujawniła. Jeśli powieściopisarz zadowala się naiwnością, może mu się udać zrobić rzeczy bulwersujące. Ale większość z nas nie może się zadowolić naiwnością: jesteśmy zmuszeni zastanawiać się nad tym, co robimy. Jesteśmy zobowiązani robić świadomie z naszych powieści narzędzie nowości i w konsekwencji — wyzwolenia”⁴³. A więc powieść odkrywająca nowe tereny i zastanawiająca się nad sobą jest możliwa. Więcej: jest konieczna. Niech żyje powieść!

5. PROBLEM OPISU

Niech żyje — pod warunkiem, że zdobędzie nowy język, że stać ją będzie na nowe formy. To jest warunkiem nie tylko jej rozwoju, ale *tout court* istnienia. Dla niektórych z pisarzy, zwłaszcza tych, którzy reprezentują tendencje obiektywistyczne — chodzi tu przede wszystkim o Robbe-Grilleta i pisarzy ulegających jego wpływom — zasadniczym elementem nowej techniki powieściowej staje się opis. Ma on objąć całą powieść, zająć miejsce tego, co stało się uschematyzowaną konwencją.

U Robbe-Grilleta rola opisu wynika z chęci dotarcia do świata jakby jeszcze nie zinterpretowanego, nie opatrzonego jeszcze komentarzem. „[...] świat nie jest ani znaczący, ani absurdalny. Po prostu jest”⁴⁴. I ten świat, który po prostu

⁴¹ Teorię Sarraute doskonale zanalizował Z. Bieńkowski w szkicu *Jaskółka egzystencjalizmu* (w: *Piekła i Orfeusza*, s. 238—251), wypada się więc do niego odwołać.

⁴² Tym sprawom poświęcony jest esej Sarraute, *Conversation et sous-conversation*, s. 79—124.

⁴³ M. Butor, *L'écriture pour moi est une colonne vertebrale*. „Les Nouvelles Littéraires” 1959, nr 1640.

⁴⁴ A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*. „La Nouvelle Nouvelle Revue Française”, 1956, nr 43, s. 80. Wszystkie podkreślenia w cytowanych tekstach pochodzą od ich autorów.

Podstawowe swe szkice, niektóre w całości, niektóre w przekomponowanych fragmentach, zebrał Robbe-Grillet w książce: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963.

jest, stać się ma materią powieści, ma się uwolnić od znaczeń, które mu przedtem narzucono. „Na miejsce tego świata »znanie« (psychologicznych, społecznych, funkcjonalnych) trzeba by więc spróbować zbudować świat bardziej stały, bardziej bezpośredni. [...] W przyszłym świecie powieściowym gesty i przedmioty będą »tu«, zanim staną się »czymś«, i potem zawsze będą »tu«, twarde, niezmiennie, obecne na zawsze i śmiejące się z własnego sensu, który na próżno dąży do zredukowania ich do roli na łasce będących utensyliów pomiędzy nieforemną przeszłością i nieokreśloną przyszłością”⁴⁵. Nie chodzi tu jednak o opis suchy i bezproblemowy, choć ironizowano, że program Robbe-Grilleta w tej materii najlepiej spełnia prospekty reklamujące przedmioty gospodarstwa domowego. Warunkiem opisu jest tutaj bowiem to, by był ściśle zrelatywizowany, by był „tu” tak jak jego przedmioty, tzn. by zależał od punktu, z którego się go dokonuje, by był konkretny również ze względu na niego. Dla Robbe-Grilleta warunkiem opisu jest widzenie przedmiotu z pewnej określonej pozycji.

I to właśnie ma być jednym z zasadniczych czynników różniących go od deskrypcji w powieści klasycznego realizmu. „Trzeba tutaj zwrócić uwagę — powiada Barthes — że u Robbe-Grilleta dokładność opisu nie ma nic wspólnego z rzemieślniczą praktyką pisarzy werystycznych. Realizm tradycyjny ujmuje bądź dodaje (do przedmiotów) jakości jako funkcje wynikające z sądu o nich: jego przedmioty mają swoje formy, ale także zapachy, właściwości dotykowe, wspomnienia, analogie, krótko — roją się znaczeniami; mogą być na tysiąc sposobów postrzegane, ale nigdy bezkarnie, gdyż budzą niesmak bądź apetyt. Wobec tego synkretyzmu zmysłowego, jednocześnie anarchicznego i ukierunkowanego, Robbe-Grillet narzuca jeden sposób ujmowania: widzenie. Przedmiot nie jest już ogniskiem odpowiedniości, obfitością uczuć i symboli: jest tylko po prostu oporem optycznym”⁴⁶. Widzenie to, będące tutaj fundamentalnym założeniem opisu, ma charakter ściśle empiryczny; wyrażając się w opisie, jest jego wewnętrzną zasadą, a dla narratora („widzącego”) zasadniczym sposobem doświadczania świata. Toteż w powieściowej rzeczywistości opis ma nie tyle konstatować dany stan rzeczy, ile mówić o takim czy innym sposobie jego percypowania, nie prowadzącego zresztą do wniosków dotyczących psychologii percypującego, „widzący” ma na uwadze świat zewnętrzny.

Taka funkcja opisu pozwala jeszcze bardziej uwydatnić różnicę dzielącą go od tradycyjnej deskrypcji realistycznej. Stało się już niemal tradycją, że gdy teoretycy nowej powieści mówią o opisie, przywołują doświadczenia Balzaca, by ujawnić odrębność własnych propozycji. Balzac jest zresztą ich obsesją, cenią go tym bardziej, im bardziej zwalczają jego epigonów, cenią chyba przede wszystkim za daną przez niego lekcję opisu⁴⁷, lekcję na tyle istotną, że można z niej wiele skorzystać i jednocześnie określić własne pozycje, przeciwstawiając się jej.

„Opis balzakowski przedstawia dwie cechy — powiada Bernard Pingaud, jeden z najwnikliwszych teoretyków nowej powieści — jest przygotowawczy i skalający.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 82.

⁴⁶ Barthes, *Littérature objective*, s. 582.

⁴⁷ Z wypowiedzi teoretyków nowej powieści o Balzacu najbardziej chyba podstawowe znaczenie ma esej M. Butora *Les deux univers de Balzac. Le réel* (w pracy zbiorowej: *Balzac*. Paris 1959, s. 248—275. „Génies et Réalités”). Stosunek przedstawicieli „nowej powieści” do Balzaca omówił — w sposób zresztą gorzej niż powierzchowny — M. Katanic (*Balzac et le „nouveau roman”*. „Bulletin des Jeunes Romanistes”, 1961, nr 3, s. 21—24).

Ustawia dekoracje, w których [...] coś się wkrótce rozegra. Czas zatrzymania, który wprowadza w opowiadanie, jest całkowicie prowizoryczny. Nie jest to prawdziwa nieruchomość, to oczekiwanie — oczekiwanie wydarzenia, które nada sens powieści. Z drugiej strony, opis scala tę dekorację z akcją nie mniej, niż służy do określenia rzeczywistej sytuacji bohatera”⁴⁸. Inna cecha opisu balzakowskiego to ujmowanie świata zewnętrznego w jego bezpośredniej zależności od człowieka. „Świat Balzaca jest światem całkowicie zhumanizowanym, całością, w której człowiek jest centrum — a w konsekwencji czytelnik poczuje się z konieczności jego współnikiem. Opis opiera się ostatecznie na myśli, że w żadnym momencie — i to nawet w najmniejszych szczegółach życia codziennego — nie powstaje możliwość kontemplowania tego świata dla niego samego, tak jak byśmy nie mieli z nim spraw”⁴⁹. U Robbe-Grilleta — zdaniem Pingaud — opis opiera się akurat na przeciwnych zasadach. Jego eksponowanie poprowadziło go do traktowania powieści jako świata pozaczasowego, w którym wszystko przebiega „teraz”. „Świat zredukowany do stanu spektaklu nie nosi w sobie samym ani przeszłości, ani przyszłości”⁵⁰. Opis nie jest już więc „przygotowawczy”, ma charakter „definitywny”.

Definitywność ta ujawniać się ma w stosunku do innych elementów powieści, nie oznacza jednak statyczności. Opis — według Robbe-Grilleta — nie ma prawa zakładać, że świat jest dany raz na zawsze. Przeciwnie, utrwalać ma nie tylko to, jak narrator daną rzecz widzi, ale także, jak ona mu się wymyka, jak się zamazuje w jego oczach⁵¹. Opis „ma podawać obraz w wątpliwość w miarę, jak go tworzy”. Toteż dokonuje się on jakby w dwu ruchach: tworzeniu i zacieraniu. Ma oddać jednocześnie to, że materia jest trwała i niestała, obecna i śniona, obca człowiekowi i ciągle przetwarzająca się w jego świadomości. Człowiek w tym opisie jest obecny nie wśród rzeczy opisywanych, ale w samym ruchu opisu. Opisu, który ma pokazać, jak człowiek konstruuje widzenie świata, widzenie, w którym nigdy nie ma nic pewnego. Z tej racji określenie tego opisu przez Jeana Ricardou jako opisu hipotetycznego wydaje się szczególnie trafną formułą krytyczną⁵². Rolą tego opisu — inaczej niż u Balzaca — nie jest zapewnianie czytelnika, że ma on do czynienia ze światem rzeczywistym, nie jest sugerowanie, że pisarz postępuje tak, jakby pisał kronikę lub biografię, czy ogólnie: dokument.

Tak rozumiany opis może, zdaniem Robbe-Grilleta, ogarniać całą powieść.

⁴⁸ B. Pingaud, *La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui*. „Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises”, 1962, nr 14, s. 167).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 170. Charakterystyczne, że przedstawiciele „nowej powieści” stosunkowo najmniej teoretyzują na temat czasu, choć w praktyce powieściowej poświęcają dużo uwagi jego innemu kształtowaniu, niż czyni się to tradycyjnie.

⁵¹ Swoją teorię opisu sformułował Robbe-Grillet najpełniej w eseju *Comment mesurer l'inventeur de mesures* („L'Express”, 1963, nr 627, s. 44—45. Do tego artykułu tutaj się odwołujemy).

⁵² Por. J. Ricardou, *Aspects de la description créatrice*. „Médiations”, 1961, nr 3, s. 13—32. Esej Ricardou, sam zresztą posiadający wiele cech poematu prozą, ma charakter programowy, postuluje szeroko pojętą „literaturę opisową”. Pisany jest zresztą jako komentarz do utworu C. Olliera *Descriptions panoramique d'un quartier moderne*, który ma być jej realizacją. Utwór Olliera opublikowany został w tym samym numerze „Médiations” (s. 5—12).

Nie jest bowiem z zasady paralelny do innych jej elementów (np. akcji), sam w sobie — by tak powiedzieć — stanowi dramat. Ta zdolność do objęcia sobą całej struktury powieściowej stanowi sprawdzian dystansu, jaki go dzieli od opisu tradycyjnego. Pełni zresztą poniekąd rolę akcji, utrwała przebieg napięcia pomiędzy człowiekiem a postrzeganym przez niego zespołem przedmiotów⁵³.

6. PUNKT WIDZENIA. POWIEŚĆ I FILM

Już w teorii opisu zawiera się teoria punktu widzenia. Zwłaszcza w wypowiedziach Robbe-Grilleta są one ze sobą ściśle powiązane. Zdobyć świadomości, że opis jest dokonywany z pewnych pozycji, to zasadniczy warunek jego przekształcenia. Jeszcze Balzac nie zdawał sobie z tego sprawy. „W słynnych opisach Balzakowskich, w tych dekoracjach, które buduje z taką dokładnością, konstatujemy, że autor stawia sobie bardzo rzadko problem punktu widzenia”⁵⁴. Pod tym względem panuje u niego nieskoordynowana rozmaitość, w żaden sposób nie motywowana.

Robbe-Grilleta też fascynuje w tej materii rozmaitość, pod tym warunkiem jednak, że jest uzasadniona. Rozmaitość polegać ma tu na zmianie punktów widzenia, tak jednak dokonywanych, że są punktami zwrotnymi w prowadzeniu opisu czy opowiadania. Jeden z krytyków, Dina Dreyfus, mówi nawet o „multiplikacji, porównywaniu, interferencji” punktów widzenia w „nowej powieści”, tak „że żaden z nich nie jest uprzywilejowany, że mogą się wzajemnie znosić i wzajemnie kwestionować”⁵⁵. Są względne; założone z góry przechodzenie od jednego punktu widzenia do drugiego może zastępować takie tradycyjne ujęcia powieściowe jak dialog. „Rola dialogu na przykład staje się problematyczna, ponieważ może być łatwo zastąpiony przez »wymianę widzeń« w dosłownym sensie terminu”⁵⁶.

W większości wypowiedzi problem punktu widzenia łączy się ze sprawą oddziaływania filmu na powieść. Temu właśnie poświęcony jest przywołany wyżej szkic Robbe-Grilleta z tomu *Cinéma et roman*. Kino bowiem jest zobowiązane do zaznaczania punktu, z jakiego się daną rzecz ogląda, zdjęcie zawsze robi się skądś. Zmiany planu są zawsze dostrzegalne, a więc muszą być motywowane. Filmowi jest dużo trudniej ukazywać wnętrza, np. wnętrze szuflady. Pisarz może to załatwić

⁵³ Jest zjawiskiem interesującym, że w wypowiedziach przedstawicieli „nowej powieści” sprawa opisu zajmuje dużo więcej miejsca niż np. sprawa dialogu. Kwesie dialogu u Robbe-Grilleta nie pojawiają się bodaj nigdy; jest to zresztą łatwo zrozumiałe, jeśli się zważy na całość jego programu literackiego. Równie jest zrozumiałe i to, że najpełniejszą teorię dialogu sformułowała Sarraute — interesuje ją bowiem „świat głębi”, jeszcze nie ujęty literacko, tak jak on się ujawnia w zetknięciu ze stereotypami językowymi, niejako pod ciśnieniem „innych”. „Głębia” jest u Sarraute zawsze głębią zsocjalizowaną.

⁵⁴ A. Robbe-Grillet, *Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque*. W: *Cinéma et roman*. Zeszyt specjalny „La Revue des Lettres Modernes”, 1958, nr 36/38, s. 128.

⁵⁵ Por. D. Dreyfus, *De l'ascetisme dans le roman*. „Esprit”, 1958, nr 263/264, s. 62.

⁵⁶ B. Morrissette, *De Stendhal à Robbe-Grillet: modalités du „point de vue”*. „Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises”, 1962, nr 14, s. 162—163.

jednym zdaniem, filmowiec musi się uciekać do specjalnych środków. Na taśmie rzeczy istnieją jako zjawiska i mogą być oglądane z jednej tylko strony, zawsze muszą mieć formę. „Pod wpływem (lub nie) takich wymagań opowiadania kinematograficznego powieść zdaje się zdawać sobie sprawę z tych samych problemów. Skąd jest widziany ten przedmiot? Pod jakim kątem? Z jakiej odległości? W jakim oświetleniu?”⁵⁷

Punkt widzenia, ujmowany przez analogię do usytuowania kamery filmowej, urasta do roli zasadniczego warunku narracji. Tym bardziej że powieść — zwłaszcza w teoriach Robbe-Grilleta — ma być „sztuką widzenia”, a więc sztuką nie przejmującą tylko taki czy inny element techniczny filmu, ale niejako jego kompetencje. „[...] powieściopisarzom dzisiejszym — słowa Jeana Duvignaud — tym z nich, którzy bardziej chcą być artystami niż »technokratami« powieści, chodzi nie o »wyzyskanie« z pedanterią technik prefabrykowanych, ale o rywalizowanie środkami pisarskimi ze sztuką czystej wizji — i zwrócenie przez to powieści jej twórczej spontaniczności, którą, jak się zdaje, utraciła”⁵⁸. Stąd „podbój świata powieściowego przez oko kamery”⁵⁹.

Nie chodzi tylko w tym podboju o zobiektywizowanie powieści, o pokazanie, że z danego punktu widzenia świat musi wyglądać tak, a nie inaczej. Kamera filmowa ma dlatego taki wpływ na powieść, że otwiera nowe możliwości dla subiektywizmu — tak tę rzecz ujmuje Robbe-Grillet w jednej z ostatnich swych wypowiedzi. „To nie obiektywizm kamery ich [tzn. nowych powieściopisarzy] pasjonuje, ale możliwości w dziedzinie subiektywizmu, w dziedzinie świata wyobrazonego. Nie pojmują oni kina jako środka ekspresji, ale poszukiwania i najbardziej ich uwagę przyciąga w sposób całkowicie naturalny to, co wymykało się najbardziej władzom literatury: tzn. nie tyle obraz, ile taśma dźwiękowa — dźwięk głosów, szmery, atmosfera, muzyka — i przede wszystkim możliwość działania na dwa zmysły jednocześnie, oko i ucho; w końcu zarówno w obrazie, jak i w dźwięku istnieje możliwość przedstawienia z pełnym prawdopodobieństwem najmniej spornego obiektywizmu tego, co jest równie dobrze snem, jak wspomnieniem, jednym słowem: tego, co jest tylko wyobraźnią”⁶⁰. Przy tym doświadczenia filmu pozwalają w powieści ujmować przedmioty w *praesens*, w „wiecznym czasie teraźniejszym”. Artykuł ten wnosi do rozważań Robbe-Grilleta o kinie i powieści nowe elementy, utwór literacki ma bowiem przejąć to, co jest w filmie najistotniejsze, jego syntetyczny charakter⁶¹.

Stosunek powieści do filmu interesował teoretyków „nowej powieści” także w perspektywie historycznej, tzn. nie tylko ze względu na takie czy inne problemy kompozycyjne. Zasadnicze stało się pytanie, o ile samo istnienie kina oddziaływa na powieść, w jaki sposób wpływa na określenie jej funkcji. Robbe-Grillet, mówiąc o postulowanym przez siebie „nowym realizmie”, sygnalizował, że jego koncepcja zrodziła się z doświadczeń kina. „Nie jest on [nowy realizm] wyprowadzony z niczego. Być może, wkład sztuk sąsiadujących, kina w szczególności, będzie naj-

⁵⁷ Robbe-Grillet, *Notes sur la localisation [...]*, s. 130.

⁵⁸ J. Duvignaud, *Dialogue ininterrompu*. W: *Cinéma et roman*, s. 23.

⁵⁹ J.-M. Royer, *Le voyeur accéléré*. „Les Lettres Nouvelles”, 1955, nr 29, s. 144.

⁶⁰ Robbe-Grillet, *Comment mesurer l'inventeur de mesures*.

⁶¹ Stosunek utworów Robbe-Grilleta do filmu omówiła C. Audry (*La caméra d'Alain Robbe-Grillet*. W: *Cinéma et roman*, s. 131—141). Pisząc ten artykuł, autorka nie mogła jeszcze znać tych utworów, w których twórca *La jalousie* wystąpił jako scenarzysta i reżyser.

bardziej odczuwalny w jego genezie”⁶². Kino jest bliższe powieści niż takie czy inne gatunki literackie. Czasem ma też większą od niej wartość: tak się dzieje w przypadku adaptacji filmowej powieści tradycyjnej, opartej na konwencji analizy psychologicznej. Film ze swej natury tuszuje tę konwencję, dlatego że wszystko musi pokazać bezpośrednio.

Inną stronę omawianego zagadnienia ujął Marc Saporta. Jego zdaniem film wywiera i taki wpływ na powieść, że ją zwalnia od pewnych zadań, które stały się już jego pełnoprawną domeną. „Film wywiera [...] wpływ podwójny: negatywny w tym sensie, że autorzy reagują przeciw fabułom przesadnie eksplikowanym przez obraz, i pozytywny — w miarę jak spojrzenie opanowuje powieść”⁶³.

7. GRAMATYKA POWIEŚCI

Problemy opisu i punktu widzenia to składnik sprawy nadrzędnej: jak opowiadać? Jak fakt opowiadania ma się realizować w języku? Dla teoretyków „nowej powieści” jest to sprawa zasadnicza, mają oni świadomość języka w jego różnych dziedzinach. Także świadomość znaczenia form gramatycznych dla całości takiego zjawiska, jakim jest powieść. Dotyczy to zwłaszcza Butora, który sprawom gramatyki poświęcił w swych rozważaniach teoretycznych najwięcej miejsca⁶⁴. Gramatyki — a więc przede wszystkim czasów i osób pojawiających się w powieści.

Gramatyką powieści zajmował się już Barthes w *Le degré zéro de l'écriture*. Dokonał on niezwykle wnikliwej analizy *passé simple* i jego funkcji w utworze narracyjnym. Ten czas przeszły, nie znany już językowi mówionemu, staje się swoistym obrządkiem literatury, dzięki niemu czasownik staje się członem łańcucha przyczynowego, kryje się za nim jakiś mówiący-demiurg, ma on przy tym coś algebraicznego, ustala, stabilizuje rzeczywistość, nie oddaje jej drżenia⁶⁵. Wyraża porządek, dzięki niemu świat jest jasny, tworzy zespół spoiwstych stosunków. Dzięki niemu pisarze XIX w. sygnalizują, że świat, o którym mówią, jest zamknięty i spetryfikowany, że jest w pełni przez nich stworzony. „Czas przeszły narracyjny stanowi więc część systemu bezpieczeństwa literatury. Będąc obrazem porządku, tworzy jeden z tych licznych paktów formalnych, ustalonych pomiędzy pisarzem a społeczeństwem, dla usprawiedliwienia pierwszego i pogody drugiego. *Passé simple* znaczy tworzenie: to jest, że je sygnalizuje i narzuca. Nawet zaangażowany w najciemniejszy realizm, uspakaja, ponieważ dzięki niemu czasownik wyraża akt zamknięty, określony [...]”⁶⁶. *Passé simple* decyduje tu więc o swoistej literackości, narzuca pewną maskę, ale jednocześnie — jako wyraźna konwencja — ujawnia ją i sygnalizuje. Jako konwencja właśnie, konwencja w pełni uformowana, zostanie przez teoretyków „nowej powieści” odrzucony — na jego miejsce zaproponują oni bowiem bądź czas teraźniejszy (jak Robbe-Grillet) jako zasadniczy czas powieści, bądź inne sposoby kształtowania czasowego, polegające na przechodzeniu do różnych jego wymiarów.

⁶² Robbe-Grillet, *Littérature d'aujourd'hui. Réalisme et révolution*. „L'Express”, nr 195, z 3 I 1956.

⁶³ M. Saporta, *Pro-romans et pré-textes*. „Preuves”, 1961, nr 128, s. 34.

⁶⁴ W artykule *L'écriture pour moi est une colonne vertébrale* Butor wyznaje, że będąc świadomym języka, jakim się w powieściach posługuje, zastanawia się bardziej niż nad doborem słów nad używanymi formami gramatycznymi.

⁶⁵ Por. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, s. 46—48.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 49.

Podobne funkcje co *passé simple* może pełnić w fikcji powieściowej trzecia osoba. Pozwala ona budować fabułę, którą czytelnik może przyjmować jako wiarygodną, ale sygnalizuje ona także, że jest to fabuła fałszywa. Trzecią osobę w pełni ustanowił Balzac, jego *il* podobne jest do *il* Juliusza Cezara.

Problem osoby trafi szczególnie — jak już się rzekło — Butora. On sformułował go najpełniej w sposób teoretyczny⁶⁷, on dokonał w tej dziedzinie najdalej idącego doświadczenia, toteż jego powieść *La modification* (pisana w drugiej osobie liczby mnogiej) jest na ogół punktem wyjścia do wszelkich rozważań na ten temat. Problem osoby jest, zdaniem Butora, tak dla powieściopisarza interesujący, gdyż ustawia w charakterystyczny sposób czytelnika wobec utworu. Czytelnik jest uczestnikiem tej gry, jaką jest powieść. Uczestnikiem tak samo realnym jak autor i tak samo ważnym jak postać fikcyjna, ta, o której się opowiada. Tak więc opowiadanie w pierwszej osobie, choć owego „ja” nie należy identyfikować z autorem, wynika ze swoistego dążenia do realizmu, z chęci nadania utworowi formy dokumentu (np. u Defoego). Użycie „ja” jest jednocześnie zaproszeniem czytelnika do zajęcia określonej postawy wobec czytanego utworu, tak nim kieruje, by na świat powieściowy patrzył poprzez pryzmat owego „ja”, by uplasował się w tym miejscu, w którym ono się znajduje.

„Ja” w opowiadaniu w pierwszej osobie nie jest zwykłym zaimkiem osobowym. W powieści ma ono (tak jak wszystkie pozostałe formy osobowe) charakter złożony. Jeśli bowiem ktoś opowiada o sobie używając zaimka „ja”, wprowadza w niego pewne elementy wiążące się z zaimkiem „on”, gdyż jest jednocześnie tym, o którym się opowiada. Podobnie złożony charakter mają pojawiające się w powieści liczby mnogie. Nie są one prostym zwielokrotnieniem liczby pojedynczej, ale nową jakością, bo obejmują mówiącego i tego, do kogo on mówi. „*Nous* nie jest pomnożonym *je*, ale układem trzech osób. Tak więc gdy książę mówi *nous* zamiast *je*, to dlatego, że wyraża się także w imieniu osoby, do której się zwraca”⁶⁸.

Vous użyte w *La modification*, niezależnie od tego, że pozwoliło na niezwykłą kompozycję powieściową, jest bezpośrednim zwrotem do czytelnika, bezpośrednim jego przywołaniem — w ten sposób analizuje je Michel Leiris⁶⁹. Jego zdaniem *vous* w powieści Butora posiada w tym zakresie ogromne możliwości, może w stosunku do czytelnika pełnić np. tak funkcje impresywne, jak dydaktyczne. Inny krytyk, Pingaud, stwierdzał, że użycie *vous* wpływa tutaj z dążenia do tego, by czytelnik stał się w większym stopniu niż dotychczas jakby współtwórcą powieści. Jego zdaniem bowiem technika powieściowa odwołuje się nie tylko do metafizyki (aluzja do znanego zdania Sartre’a), ale — przede wszystkim — do czytelnika. „Powieściopisarz tylko powieść zaczyna, czytelnik ją kończy. Powieściopisarz proponuje, czytelnik dysponuje. Ale oczywiście swoboda czytelnika jest ograniczona [...]. To, co pisarz godny tego miana proponuje, w rzeczywistości — narzuca. Technika, pojęta w swym najszerszym sensie, jest sztuką zobowiązywania czytelnika do widzenia w pewien sposób tego, co chce się mu pokazać”⁷⁰.

Vous w powieści Butora ma charakter syntetyczny, jednoczy właściwości *je* i *il* — i to właśnie wyznacza pozycję czytelnika. „*Vous* to ktoś, kogo się widzi,

⁶⁷ M. Butor, *L'usage des pronoms personnelles dans le roman*. „Les Temps Modernes”, 1961, nr 178, s. 936—948. Przedruk w tomie: *Répertoire II* (Paris 1964), grupującym eseje Butora z lat 1960—1963.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 943.

⁶⁹ Por. M. Leiris, *Le réalisme mythologique de Michel Butor*. „Critique”, 1958, nr 129, s. 99—118.

⁷⁰ B. Pingaud, *Je, Vous, Il*. „Esprit”, 1958, nr 263/264, s. 91.

dotyka, z kim możliwy jest kontakt bezpośredni. Ale to także ktoś inny, obcy, ten, na którego patrzy się z zewnątrz. *Vous* jest doskonale usytuowane, jak *je*; czytelnik jest z nim; uznaje *vous* równie dobrze jak siebie samego. Ale zna go także inaczej⁷¹. Dlatego nie zmusza czytelnika do pewnego „wspólnictwa” z pisarzem, które powstaje wtedy, gdy opowiada on w pierwszej osobie, ani też nie czyni z niego obserwatora spektaklu, przy którym asystuje on jako amator. Do takiej bowiem postawy czytelniczej prowokuje prowadzenie opowiadania w trzeciej osobie. Jeśli chodzi zresztą o *je* i *il*, nie zawsze muszą one, według Pingaud, prowokować do postawy „wspólnika” czy „obserwatora” w sposób z góry określony. Pisarz może bowiem „ja” traktować tak jak „on” — i odwrotnie, istnieje tutaj cała gama możliwości i zjawisk pośrednich (jednym z przykładów jest oczywiście monolog wewnętrzny).

8. POWIEŚĆ JAKO FAKT SPOŁECZNY

Jak widzimy więc, dla teoretyków „nowej powieści” rozważania o formach gramatycznych były w istocie rozważaniami o stosunku powieści do czytelnika. Dotycząc szczegółowych spraw formy powieściowej, ujmowały ją jako fakt społeczny. To jest właśnie charakterystyczne: socjalność powieści ujawnia się w samej jej strukturze, nie jest sprawą funkcji, jaką ma pełnić w odbiorze czytelniczym, nie jest sprawą tylko jej „życia” po opublikowaniu. Jest czymś więcej. Omawiani tu autorzy mają jasną świadomość społecznych właściwości konwencji, wiedzą, że jest ona właśnie umową, zawieraną pomiędzy czytelnikiem a odbiorcą w określonej sytuacji społecznej. Toteż jako konwencję traktują to nawet, co zwykle się traktować jako np. żywiołowy wyraz osobowości twórczej. „[...] ekspresywność — stwierdza Barthes — jest tylko konwencją ekspresywności”⁷².

Społeczny charakter powieści wyraża się nie tylko w określonych z zewnątrz prawach jej rozwoju, niejako powieść sama zawiera jego odpowiedniki w swej kompozycji. Tak np. Sarraute sukces powieści tradycyjnych widzi w tym, że ich autorzy plasują się na tym miejscu, które jest dostępne potocznemu doświadczeniu odbiorców.

„Każdy gest ich postaci, sposób, w jaki gładzą swoje włosy, prostują fałdy spodni, zapalają papierosa lub zamawiają kawę ze śmietanką i także zdania, jakie wypowiadają, uczucia, jakich doznają, idee, które są im dostępne, dają czytelnikowi w każdym momencie wrażenie krzepiące i rozkoszne, że rozpoznaje to, co mógłby on sam obserwować. Można nawet powiedzieć, że wielka szansa tych powieściopisarzy, sekret ich powodzenia u czytelników, polega na tym, że ustalili oni całkowicie naturalnie swoje stanowisko obserwacyjne właśnie w tym miejscu, gdzie plasuje je także czytelnik. [...] Dzięki tej szczęśliwej pozycji budza oni w czytelnikach zaufanie, dają im wrażenie, że są wśród siebie, wśród zwykłych przedmiotów. Uczucie sympatii, solidarności, a także wdzięczności jednoczy ich z powieściopisarzem tak im podobnym, że umie rozumieć tak dobrze to, co oni sami doświadczają”⁷³.

W tego rodzaju powieściach nie ma już jednak — zdaniem Sarraute — rzeczywistości, gdyż w postaci konwencji, tutaj bardzo wyraźnie już ukształtowanej, przekazują one mniemania i wyobrażenia określonej grupy czytelników.

⁷¹ *Ibidem*, s. 88.

⁷² Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, s. 98.

⁷³ N. Sarraute, *Ce que voient les oiseaux*. W: *L'ère du soupçon*, s. 133—134.

Kiedy teoretycy „nowej powieści” mówią o rozwoju gatunku i jego społecznych uwarunkowaniach, zbliżają się do marksistowskich historyków literatury, przede wszystkim znanych teorii Lukácsa. „Z pewnością socjologowie literatury — stwierdza Robbe-Grillet — mają rację: rozwój powieści francuskiej koresponduje z dojściem do władzy i uświęceniem triumfującej burżuazji. Warunki się zmieniły, jest normalne, że powieść ewoluuje. Dlaczego więc odmawiać jej tej możliwości”⁷⁴.

Dla Butora ten fakt społeczny, jakim jest zdobycie dominującej pozycji przez mieszczaństwo, stanowi warunek umożliwiający przejście od epopei do powieści (powieść nowoczesną inauguruje, jego zdaniem, *Don Kichot*, a więc nie zachodzi tu ścisła odpowiedniość). Epopea rozgrywać się może w systemie o pełnej równowadze społecznej, sugeruje ona, że społeczeństwo jest dobrze zorganizowane. Powieść usiłuje pokazywać to, co jest w strukturze społecznej ukryte i niewidoczne, a więc zasady jej działania. Przedmiotem epopei jest życie grupy, przedmiotem powieści — jednostka. Ale powieść — i tutaj także doświadczenie Balzaca ma znaczenie decydujące — dąży do przezwyciężenia tej antynomii i ma „opowiadać za pośrednictwem przygód jednostkowych o ruchu całego społeczeństwa, którego w ostateczności są one szczególnie, zauważalnym punktem”⁷⁵. Nie chodzi jednak o to tylko, że jednostka jest reprezentantem grupy, sama w sobie jest ona jakby mikrokosmosem społeczeństwa — i już przez to nie może być w powieści, która zdała sobie z tego sprawę, ujmowana poza grupą. „Widzimy więc, że indywidualizm powieściowy jest pozorem, że promowanie jednostki jest jednym z tematów zasadniczych powieści klasycznej, ale że jest niemożliwe opisać ją, nie opisując jednocześnie architektury grupy społecznej lub — dokładniej — nie transformując przedstawienia, jakie ta grupa tworzy sobie ze swej własnej organizacji, tego, co w dłuższym lub krótszym terminie przekształca samą strukturę. Powieść jest wyrazem społeczeństwa zmieniającego się, staje się też wyrazem społeczeństwa, które ma świadomość zmian”⁷⁶. Owa „wewnętrzna społeczność” jednostki jest faktem wielkiej wagi dla kompozycji powieści i jej języka. „Każdy język jest najpierw dialogiem, tzn. że nie może być wyrazem izolowanej jednostki. Każda wypowiedź zakłada pierwszą i drugą osobę. [...] Społeczeństwo, którego część stanowią, jest zespołem dialogowym, tzn. każdemu może się zdarzyć mówić do każdego, ale ten zespół się dzieli, organizuje w pod-zespoły: nie mówię w ten sam sposób do wszystkich jego członków [...]”⁷⁷. Język jednostki jest więc określony przez język grupy, do jakiej należy ona wewnątrz danego społeczeństwa — i już to decyduje o jej „społeczności” w utworze powieściowym.

W podobnym kierunku idą rozważania Pingaud w artykule *Le roman et le miroir*⁷⁸. W wieku XVII powieść była jeszcze namiastką epopei, fascynowała się tylko faktem, znała nie postaci (*personnage*), ale bohaterów (*héros*). Postać jako jednostka ukształtowała się w powieści na początku XIX w. wraz z porządkiem burżuazyjnym. „Niedostatecznie dotąd zaznaczano, że balzakowska koncepcja powieści związana jest z istnieniem spójnego porządku społecznego: porządku mieszczańskiego, który jest jednocześnie dżunglą”⁷⁹. Sytuacja ta pozwoliła Bal-

⁷⁴ Robbe-Grillet, *Littérature d'aujourd'hui. Pourquoi la mort du roman?*

⁷⁵ M. Butor, *Individu et groupe dans le roman*. „Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises”, 1962, nr 14, s. 115.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 123.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 127.

⁷⁸ Por. B. Pingaud, *Le roman et le miroir*. „Arguments”, 1958, nr 6, s. 2—5.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 2.

zacowi kształtować postać jako jednostkę i typ. Jednakże społeczeństwo mieszczańskie utraciło spistość, kształtowanie postaci nie ma już w niej punktu oparcia. Toteż gdy porządek stał się fantomem, fantomem stała się i postać. „Socjologicznie nie odpowiada już ona niczemu. Psychologicznie — stała się maską: to, co wiemy dzisiaj o ludzkim zachowaniu, i to, co powieściopisarze odgadywali czasem przed psychologami — czyni przedawnioną ideę postaci samoistnej, niezależnej i pewnej siebie, nawet w majaczeniach. Zdradzona przez swoje otoczenie, postać także straciła zaufanie do siebie: ani zewnątrz, ani wewnątrz nie znajduje już najmniejszego oparcia”⁸⁰.

Powstaje pytanie, co jest punktem oparcia dla *nouveau roman*, jakiej odpowiada sytuacji społecznej. Wszyscy omawiani tu powieściopisarze mają świadomość, że jest to sytuacja w jakiś sposób nowa, różna od tej, która motywowała powieść tradycyjną, jest to jeden z fundamentów ich teorii, choć nie próbują go oni bliżej wyjaśnić. Próba wyszła spod pióra tych, którzy są badaczami współczesnej sytuacji kulturalnej — Jean Bloch-Michela⁸¹ i Lucien Goldmanna⁸².

Według Bloch-Michela powieść powstała w kulturalnym kręgu grecko-judeo-chrześcijańskim, dlatego że wykrystalizowało się zainteresowanie — także z przyczyn religijnych — dla psychologii człowieka. Nie odnosiła się jednak bezpośrednio do założeń religii, była poza dogmatyką, warunkiem jej istnienia jest swobodny rozwój myśli. Dlatego powieść upada w sytuacjach, w których istnieją dyktatury, narzucające stereotypy myślenia. We Francji nie ma wprawdzie tego typu sytuacji, układ jest inny, ale również nie sprzyjający rozwojowi powieści w sensie tradycyjnym. Bloch-Michel szuka zewnętrznych przyczyn przekształcenia powieści. „[...] nie można sądzić, że ruch, który skłania pewną liczbę aktualnych pisarzy ku antypowieści, jest prostą decyzją estetyczną, powziętą w tym kierunku, tak jak mogłaby być powzięta w kierunku przeciwnym. Jeśli pisarze burzą dzisiaj powieść tradycyjną, to nie przez kaprys, ale dlatego, że robiąc to wyrażają sytuację intelektualną, w której oni i ich współcześni się znajdują, sytuację, która nie jest już przychylna dla ekspresji powieściowej”⁸³. Nie jest przychylna dlatego, że panują w niej stereotypy i *lieux communs*, rozpowszechnione przez kulturę masową, radio, film, dzienniki. Toteż zadaniem powieści stało się pokazanie ich nie autentyczności, czyli tego, że są stereotypami (to właśnie robi w swych powieściach np. Sarraute). Podejmując te sprawy „nowa powieść” zachowała to, co zawsze ten gatunek charakteryzowało: przedstawia stan umysłowy społeczeństwa.

Goldmann łączy również „nową powieść” (ograniczając się w swych rozważaniach do twórczości Robbe-Grilleta) z tymi przekształceniami społecznymi, które są pochodną nowoczesnej cywilizacji, przede wszystkim „mechanicznej autoregulacji” życia społecznego i rosnącej bierności uczestniczących w nim jednostek. Powstał świat urzeczowiony — i właśnie reifikacja pasjonuje najbardziej takiego pisarza jak Robbe-Grillet. Jego powieści świadczą o tym, że zdaje on sobie z tego sprawę, proponując wobec świata zreifikowanego postawę obserwatora. Zdaje sobie sprawę — i następnie czyni takie czy inne zjawiska trapiące świat zachodni elementami

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ J. Bloch-Michel, *Nouveau roman et culture des masses*. „Preuves”, 1961, nr 121, s. 17—28. Artykuł ten stał się pierwszym rozdziałem książki *Le présent de l'indicatif* (Paris 1963).

⁸² L. Goldmann, *Les deux avant-gardes*. „Médiations”, 1961/1962, nr 4, s. 63—83.

⁸³ Bloch-Michel, *op. cit.*, s. 26.

swych powieści. „[...] w społeczeństwie tym, jak we wszystkich innych, problem autentyczności istnienia ludzkiego, gdy się pojawia, pojawia się najpierw jako problem czasu, indywidualnego i historycznego. Trzy pierwsze powieści Robbe-Grilleta wyrażały m. in. charakter nieludzki jego świata właśnie przez eliminację wszelkiego elementu czasowego. *La jalousie*, która jest najbardziej z nich radykalna, sytuuje się w ciągłym czasie teraźniejszym”⁸⁴. Stanowisko Goldmanna wobec Robbe-Grilleta jest przychylnie, zdaniem tego uczonego — autor *Le voyeur* wyraża w sposób literacki to, czym żyje cała epoka⁸⁵.

9. PSYCHOLOGIA I RZEKOMA DEHUMANIZACJA

Jednakże właśnie Robbe-Grilleta spotykały najczęściej zarzuty, że zdehumanizował powieść, odłączając ją jakoby od tego, co stanowiło do tej pory zasadniczy przedmiot jej zainteresowań — tzn. psychologii. Pisarz rzeczywiście często, zwłaszcza we wczesnych swych enuncjacjach, głosił, że powieść może uratować rezygnacja z wszelkiej psychologii. Później jednak precyzował, po licznych nieporozumieniach, jakie jego słowa wywoływały, że rozumie przez to wyłącznie tzw. analizę psychologiczną, która w powieści stała się jedynie konwencją, nie otwierającą już przed twórcą żadnych możliwości ani perspektyw. Nie otwierającą także dlatego, że jest ona wyrazem tradycyjnego humanizmu, który współcześnie jest już anachronizmem, m. in. z tej racji, że wiąże się z postawą antropomorficzną, która wszystko każe traktować jako świat ludzki, jako wyraz człowieka. Toteż założeniem nowego humanizmu, wyrażanego środkami powieści, tak jak je rozumie Robbe-Grillet, powinno być respektowanie świata rzeczy jako pewnej rzeczywistości autonomicznej — problematyka humanistyczna powstaje dopiero z usytuowania człowieka wobec tego świata, który nie ma prawa być jego projekcją. „Przedmioty naszych powieści nie są nigdy z zewnątrz percepcji ludzkich, realnych lub wyobrażonych; są to przedmioty porównywalne z przedmiotami naszego życia codziennego, takimi jakie zajmują nasz umysł w każdym momencie”⁸⁶.

Humanizm nie jest tu więc sprawą tematu, czy też specjalnych rozważań, wkomponowywanych w powieść, dotyczących takich czy innych spraw, ale tego, że wszystko się dzieje niejako „z punktu widzenia człowieka”, że polega na utrwalanym w powieści sposobie, w jaki postrzega on świat zewnętrzny. „Humanizm tradycyjny, który chciał uczynić z człowieka klucz do wszystkiego — oświadcza Robbe-Grillet w wywiadzie udzielonym przedstawicielowi »Les Nouvelles Littéraires« — wydaje mi się w istocie przekroczony. Ale człowiek zostaje w centrum

⁸⁴ Goldmann, *op. cit.*, s. 76.

⁸⁵ Zresztą sam Robbe-Grillet (*Littérature d'aujourd'hui. Littérature engagée, littérature réactionnaire*) stwierdzał, polemizując z tym rozumieniem zaangażowania, jakie zaproponowali egzystencjaliści, że powieść powinna mieć inne ambicje nad stawianie problemów wyalienowanego społeczeństwa. Nie znaczy to jednak, że programową wypowiedź pisarza przyjąć należy jako obowiązującą. Rozważania Goldmanna, pokrywające się zresztą w pewnych elementach z tym, co przed nim pisali na te tematy niektórzy krytycy, wiele wnoszą do wyjaśnienia takiego zjawiska, jakim jest „nowa powieść”. Z krytyków jej związek z problematyką alienacyjną uwydatnił m. in. de Magny w artykule *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque*.

⁸⁶ Robbe-Grillet, *Nouveau roman, homme nouveau*, s. 118.

mych książek, to zawsze on słucha, mówi, widzi"⁸⁷. Przyznanie mu takiej roli pozwoli, zdaniem Robbe-Grilleta, wyzwolić literaturę z „mitów głębi”. „Wiadomo, że cała literatura spoczywała na nich, na nich jedynie. Rola pisarza polegała tradycyjnie na drażnieniu natury, na jej pogłębianiu, by osiągnąć warstwy coraz bardziej intymne i skończyć przez wyprowadzenie na światło dzienne kilku okrucichów niepokojącego sekretu”⁸⁸.

Problematyka humanistyczna ma się więc wyrażać w powieści w tym, w jaki sposób człowiek jest w niej usytuowany, a więc — ostatecznie — w pewnych posunięciach formalnych. Jedno z nich to rezygnacja z narratora wszechwiedzącego, który był namiastką Boga, konwencją w stanie czystym. „To Bóg może zakładać obiektywność. Podczas gdy w naszych książkach, właśnie człowiek widzi, czuje, wyobraża, człowiek usytuowany w przestrzeni i czasie, zanurzony w swych namietnościach, człowiek jak wy i ja. I powieść nie przynosi niczego poza jego doświadczeniem, ograniczonym, niepewnym. Jest to człowiek tu, człowiek z teraz, który wreszcie jest swym własnym narratorem”⁸⁹. Humanizacja powieści obejmuje również zjawiska, które zwykło się traktować jako wręcz techniczne elementy kompozycji powieściowej. Tak np. dotyczy ona jej budowy czasowej. Powieść tradycyjna pozostawała w tej materii przy konwencji, która miała respektować obiektywny czas, wskazywany przez zegary. Ale — „Dlaczego usiłować rekonstruować czas zegara w opowiadaniu, które troszczy się tylko o czas ludzki? Czyż nie jest bardziej rozsądne myśleć o naszej własnej pamięci, która nie jest nigdy chronologiczna”⁹⁰.

Intencją Robbe-Grilleta było, jak się zdaje, pokazanie, że humanizm tradycyjnej powieści stał się (albo prościej: był) pewną konwencją humanizmu, która współcześnie wymaga rewizji chociażby dlatego, że jako w pełni uformowana konwencja przestała cokolwiek znaczyć. Rewizji polegającej na rezygnacji z „mitów głębi”, czyli — na postawie antypsychologizycznej⁹¹. Ta postać rewizji nie jest dla reprezentantów „nowej powieści” jedyną możliwą. Świadczy o tym przypadek Sarraute. Postuluje ona właśnie „zejście do głębi”. Jej zainteresowania są w pełni psychologiczne, jest ona najbardziej ku psychologii zwróconym autorem „nowej powieści”. Ale „głębia”, to dla niej te pokłady świadomości ludzkiej, które do tej pory nie były literacko eksploatowane, do których literatura nie potrafiła jeszcze dotrzeć. Wszystko inne jest tylko konwencją, a więc czymś pozbawionym już wartości poznawczej, nie mówiącym niczego nowego o człowieku, głębia ujawniona i literacko opracowana staje się powierzchwnością. Psychologia tutaj to nie sprawa doszczętnie zbanalizowanych tzw. „analiz”, zbanalizowanych szczególnie w literaturze francuskiej, ale tego, co się nie dało powiedzieć starymi, istniejącymi środkami, a więc tego, co ma być rzeczywiście nowe⁹².

⁸⁷ A. Bourin, *Les techniciens du roman*. „Les Nouvelles Littéraires”, 1959, nr 1638.

⁸⁸ Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*, s. 83—84.

⁸⁹ Robbe-Grillet, *Nouveau roman, homme nouveau*, s. 119.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Rzecz inna, że nie mamy pewności, czy ten antypsychologizm nie jest bardziej składnikiem świadomości teoretycznej Robbe-Grilleta niż rzeczywistym elementem jego dzieł.

⁹² Poglądy Sarraute wyłożone zostały w wielokrotnie tu przywoływanej *L'ère du soupçon*.

10. REALIZM I ONTOLOGIA LITERACKA

To samo dotyczy realizmu, który — najogólniej rzecz biorąc — pojmowany jest jako nowo formułowana wiedza literacka o świecie, wiedza o tym, o czym jeszcze literatura dotąd nie mówiła. Każdy z wybitnych teoretyków nowej powieści tworzy swoją teorię realizmu. Dla Robbe-Grilleta najważniejsze w nim jest skonstruowanie świata rzeczy, „świata solidniejszego i bardziej stałego”⁹³, czyli będącego tylko sobą, wolnego od wszelkich interpretacji alegorycznych⁹⁴. W tym właśnie sensie pisarzem realistycznym był Kafka; wszelkie interpretacje, które usiłują zbadać, co się poza jego światem ukrywa, są interpretacjami fałszywymi, gdyż chcą go sprowadzić do alegorii, podczas gdy autor *Procesu* był pisarzem konkretnym⁹⁵.

Zdaniem Claude Simona problem realizmu łączy się z ujęciem rzeczywistości bez z góry powziętych i apriorycznych założeń (podobnie wypowiadał się w tej sprawie także Robbe-Grillet). „[...] ponieważ nic, poza apriorycznym zajęciem stanowiska, nie pozwala nam stwierdzić, czy świat ma sens, czy jest absurdalny, dlaczegoż by nie spróbować zadowolić się tą pewnością, jeszcze zresztą bardzo względną, że po prostu świat jest. Z mojej strony wyznaję, że nie wiem, co świat znaczy, nie wiem, dokąd idzie. Wszystko, co wiem, to to, że człowiek się porusza, że się nieustannie przekształca, że życie jest rodzajem wiecznego ruchu, wiecznej rewolucji, wiecznej destrukcji i rekonstrukcji, że to, co było prawdą wczoraj, nie jest już prawdą dzisiaj, że być może nic nie jest prawdą i że jedyną rzeczą ważną w tych warunkach, wydaje mi się, jest wieczne zaprzeczenie, wieczne kwestionowanie struktur i form przyjętych i ustalonych, tak społecznych, jak artystycznych”⁹⁶. Toteż, w tym ujęciu, podstawą stosunku do świata jest empiryzm, oparty na nieustannym wątpleniu i połączony ze świadomością wiecznego, nie dającego się w pełni poznać ruchu.

Sprawa realizmu nie jest dla teoretyków „nowej powieści” sprawą „odbijania rzeczywistości”, tak jak to było w wypowiedziach twórców realizmu XIX-wiecznego. Chodzi raczej o to, co nazwać można zasadami jej funkcjonowania. Sygnalizując tę właśnie kwestię, Roland Barthes porównuje sposób działania twórców „nowej powieści” (właściwie szerzej, w ogóle awangardowych artystów, bo obok Butora przywołuje nazwiska Mondriana i Bouleza) ze strukturalizmem jako metodą nowoczesnej humanistyki⁹⁷. Postępowanie strukturalistyczne ma, zdaniem Barthesa, charakter mimetyczny tak w sztuce, jak w nauce, z tym jednak, że w tym „naśladownictwie” nie chodzi o analogię substancji, ale o analogię funkcji. Znaczenie strukturalizmu polega na tym, że tworzy on przedmiot, który nie jest ani

⁹³ Robbe-Grillet, *Littérature d'aujourd'hui. Pour un réalisme de la présence*. „L'Express”, nr 207, z 17 I 1956.

⁹⁴ Według Goldmanna (*op. cit.*, s. 78). Robbe-Grillet jest pisarzem realistycznym. „[...] jeśli daje się słowo realizm znaczenie tworzenia z wyobraźni świata, którego struktura jest homologiczna z istotną strukturą rzeczywistości społecznej, w jakiej obrębie dzieło zostało napisane, Robbe-Grillet jest jednym z najgłębiej realistycznych pisarzy dzisiejszej literatury francuskiej”.

⁹⁵ Por. Robbe-Grillet, *Littérature d'aujourd'hui. Kafka discredité par ses descendants*. „L'Express”, nr 219, z 31 I 1956.

⁹⁶ C. Simon, *Le romancier et la politique*. „L'Express”, 1963, nr 632, s. 26.

⁹⁷ R. Barthes, *L'activité structuraliste*. „Les Lettres Nouvelles”, 1963, nr 32, s. 71—80. Artykuł Barthesa jest niezwykle ciekawą rozprawą o współczesnej sztuce i humanistyce. Tutaj zostały przywołane te tylko jego fragmenty, które dotyczą bezpośrednio tematu niniejszego sprawozdania.

realny, ani racjonalny, ale funkcjonalny, znaczy to, że nadaje rzeczom pewien sens, badając, jaki sens jest możliwy i w jaki sposób go się osiąga. Działalność strukturalistyczna składa się z dwóch podstawowych operacji: rozcięcia i ugrupowania. „Celem każdej działalności strukturalistycznej, tak refleksyjnej, jak poetyckiej, jest zrekonstruowanie »przedmiotu« w sposób, by ujawnić w tej rekonstrukcji reguły funkcjonowania (»funkcje«) tego przedmiotu. [...] Człowiek strukturalny bierze rzeczywistość, dekomponuje ją, potem układa ją od nowa”⁹⁸. Barthes w precyzyjnej formie i w innej terminologii wyraża to, o czym, mówiąc o realizmie, napomykali twórcy „nowej powieści” lub umieszczali w podtekście swych wypowiedzi.

Określiwszy się mianem realistów, omawiani tu teoretycy poszli daleko. Zapytali bowiem: co to jest właściwie rzeczywistość? Oczywiście nie rzeczywistość „w ogóle”, ale rzeczywistość dla pisarza, rzeczywistość dostępna literaturze. Sprawę tę najpełniej omówiła Nathalie Sarraute, wykładając zasady swej literackiej ontologii. Dla niej bowiem punktem wyjścia do określenia tego, co stanowi dla pisarza rzeczywistość, jest nie świat, znajdujący się poza literaturą, ale literatura sama. Z punktu widzenia twórcy nie ma bowiem rzeczywistości raz na zawsze ustalonej i zamkniętej. To, co było rzeczywistością dla Stendhala czy Tołstoja, nie jest już nią dla pisarza żyjącego współcześnie. Nie jest dlatego, że stało się czymś oczywistym, konwencją — rzeczywistość opisywana przez epigonów wielkich klasyków nie jest już rzeczywistością, ale czymś płaskim i banalnym, utopionym w *lieux communs*⁹⁹. Pisarz zaś powinien badać to, co jeszcze nie było literacko ujęte, co jeszcze nie zakrzepło w konwencję. „Aby do tego dojść, oddaje się [pisarz] z zapalem uwolnieniu tego, co obserwuje, z całego złoża myśli wcześniej powziętych i zastygłych już obrazów, jakie je spowijają, z wszelkiej rzeczywistości powierzchniowej [...]”¹⁰⁰. Zasady swej ontologii literackiej sformułowała Sarraute najpełniej w artykule *Le romancier recherche une réalité inconnue*¹⁰¹. Dla pisarza istnieją dwa rodzaje rzeczywistości. Pierwsza to ta, w której on żyje, którą może postrzegać jednym rzutem oka, która jest znana i wielokrotnie poddana badaniom, jak też wyrażana w formach znanych i od dawna zużytych.

„Ta rzeczywistość jest dziedziną dziennikarza, należy do dokumentu i reportażu. Nie jest ona dziedziną, ku której kieruje się wysiłek twórczy powieściopisarza. Rzeczywistością dla powieściopisarza jest to, co nie jest jeszcze znane, to, co jest jeszcze niewidzialne i w konsekwencji nie może być wyrażone w formach już zużytych i znanych i co wymaga stworzenia nowych sposobów wyrazu, nowych form. Paul Klee napisał: »Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym«. Czym jest to niewidzialne, które sztuka czyni widzialnym? Jest to coś bardzo trudnego do określenia, coś, co jest zrobione z elementów rozproszonych, co zgadujemy i niejasno przeczuwamy, z elementów amorficznych, które spoczywają pozbawione istnienia, zatracone w nieskończonej masie możliwości i wirtualności, zatopione w magmie, pokryte przez złoża widzialnego, już znanego, już wyrażonego. Artysta wydobywa te elementy, łączy je, konstruuje w model, który jest samym dziełem”. Tak pojęta rzeczywistość musi być stale czymś nowym,

⁹⁸ *Ibidem*, s. 73.

⁹⁹ Por. Sarraute, *Ce que voient les oiseaux*, s. 136.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 141.

¹⁰¹ N. Sarraute, *Le romancier recherche une réalité inconnue*. „Le Monde” z 21 IX 1963, s. 11. Artykuł ten był wypowiedzią pisarki na międzynarodowym spotkaniu pisarzy w Leningradzie latem 1963.

niezależnie od tego, jakiej dziedziny dotyczy. Jest wartością określoną historycznie, a więc zmienną. „[...] istnieje w literaturze stały ruch, który idzie od widzialnego do niewidzialnego, od znanego do nieznanego, stałe przekształcanie form. Rzeczywistość niewidzialna staje się częścią rzeczywistości widzialnej. I odwrotnie, nowe poszukiwania prowadzą do odkrycia nowych rzeczywistości, jeszcze nie znanych. Ten ruch jest tak naturalny, tak konieczny, tak stały, że można mówić o tradycyjnej walce z tradycją”. Postawa historyczna decyduje o tym, że temu, co kiedyś było rzeczywistością, nie odbiera się tej godności. Dzieła Tołstoja i Stendhala są powieściami o rzeczywistości, bo w swoim czasie coś nowego w świecie odkryły, nie są nimi powieści ich terminatorów, które powtarzają odkrycia mistrzów, a więc mówią o tym, co już znane.

11. TEORIA ROZWOJU

Dla teoretyków „nowej powieści” literatura w ogóle jest zjawiskiem historycznym. Awangarda w ich ujęciu nie ma więc nigdy charakteru absolutnego, zawsze jest zrelatywizowana w zakresie czasu i miejsca. Nawet swoich poczynań nie pojmują oni poza czasem; wielokrotnie to stwierdzali, że dla nich samych ich propozycje w zakresie przekształcenia powieści nie są ostatecznym modelowaniem gatunku, ale tylko próbą nadania mu nowej postaci w określonej sytuacji historycznej. Ciągły ruch form jest koniecznością literatury, bo wszystko w tym zakresie szybko kostnieje, podlega „kanonizacji”¹⁰², przy pomocy form zakrzepłych nie można niczego powiedzieć o świecie, co by nie było już znane. „To po to, by zdać lepiej sprawę z rzeczywistości, [...] krystalizuje się nowy sposób wyrazu na miejsce starego, który tak się zużył, że stał się grą salonową”¹⁰³. Formy, które kiedyś dawały arcydzieła, stają się nieużyteczne i puste. „Powieść tradycyjna, zwana »psychologiczną« lub »socjopsychologiczną«, wywodząca się bezpośrednio z naturalizmu Zoli, dokonała całkowicie, jak się zdaje, swego żywota”¹⁰⁴. Krytyka form skostniałych dokonuje się zwykle poprzez odwołanie do rzeczywistości. „Właśnie w imię realizmu (i natury) romantycy walczyli z klasykami, właśnie w imię realizmu (i natury) naturaliści walczyli z romantykami. Wszyscy mieli rację: wystarczyło, by każdy sprecyzował, co przez to rozumie. Prawdopodobnie można dojść do przekonania, że zawsze właśnie w imię realizmu dokonują się rewolucje literackie”¹⁰⁵. Bo wtedy, gdy dany sposób wyrazu się zwulgaryzował, stał rutyną, tylko przez powrót do rzeczywistości można postawić przestarzałe formy w stan oskarżenia.

Gdy pisarze „nowej powieści” chcą powiedzieć, że ich poczynania są konieczne i wartościowe, nigdy nie odwołują się do kategorii estetycznych, które sugerowałyby bezwzględność i charakter pozahistoryczny (słowo „piękno” nie pada bodaj w żadnej ich wypowiedzi). Są wartościowe i właśnie konieczne dlatego, że odpowiadają najpełniej danemu, w tym wypadku współczesnemu, momentowi rozwoju literatury, nie są indywidualnym kaprysem, ale rezultatem koniecznej logiki rozwoju — rozumowania w duchu heglizmu, są w omawianych tu wypowiedziach

¹⁰² „Kanonizacja” jest — jak wiadomo — jednym z podstawowych terminów formalistów rosyjskich. Tutaj jego przywołanie wydaje się usprawiedliwione, bo w istocie teoretycy „nowej powieści” mają bardzo podobną wizję procesu rozwojowego literatury do tej, jaką tworzyli badacze należący do szkoły formalistów.

¹⁰³ Robbe-Grillet, *Littérature d'aujourd'hui. Réalisme et révolution*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

niezwykle częste i mają dla całości teorii wielkie znaczenie, choć ich autorzy, być może, nie zdają sobie z tego sprawy.

Toteż dla Sarraute po prostu naiwne jest mniemanie Virginii Woolf, że środki, jakimi dysponuje powieściopisarz jej czasów, są doskonalsze w kategoriach bezwzględnych od tych, którymi dysponowano w czasie Fieldinga czy Dickensa, że monolog wewnętrzny jest osiągnięciem absolutnym i wartościowym „na zawsze”. Dla autorki *Tropismes* i jedne, i drugie w równym stopniu są już konwencją, dziedziną widzialnego — i współcześnie nie dają się kontynuować. Są jednakże wartościowe, jeśli się rozpatruje na tle literatury tej epoki, w jakiej powstały. Toteż — rzecz charakterystyczna — ani Robbe-Grillet, ani Sarraute, ani nikt z ich towarzyszy nie kieruje słów krytyki wobec twórczości wielkich klasyków, nie oni są partnerami polemiki¹⁰⁶. Powieść Balzaca w pierwszej poł. XIX w. nie była powieścią tradycyjną — i myślący historycznie teoretyk awangardy ma to na uwadze. Przedmiotem ataku są ci, dla których stworzone przez klasyków konwencje stały się autorytetem, przed którym należy się korzyć, czy wręcz drugą naturą, konieczną i niezmienną¹⁰⁷. Przedmiotem są ci, którzy w te konwencje wierzą, a więc „formaliści” („realistami” według Sarraute są pisarze nieufni wobec konwencji, którzy burząc konwencję chcą dotrzeć do rzeczywistości¹⁰⁸).

„Realista” stanie się „formalistą”, jeśli okaże się niewolnikiem swojej techniki w momencie, gdy ta podlegać zaczyna rutynie. Wszystko płynie — i dlatego dzisiejsza postać powieści będzie ulegała przekształceniom. Mówiąc o proponowanej przez siebie technice „przed-mowy” Sarraute stwierdza: „Jest oczywiste, że pewnego dnia się okaże, że ta technika, tak jak wszelkie inne, może już opisywać tylko pozory. I nic nie jest bardziej krzepiące i bardziej pobudzające niż ta myśl. Będzie to znakiem, że wszystko idzie dobrze, że życie jest kontynuowane i że nie trzeba powracać, ale usiłować iść bardziej naprzód”¹⁰⁹. Najistotniejszy jest więc tutaj sam ruch ku nowemu, idea — by tak powiedzieć — awangardy permanentnej.

12. CZY GRUPA LITERACKA?

I ta rzecz zdaje się być czynnikiem najsilniej łączącym wszystkich autorów „nowej powieści”. Bo — jak świadczą o tym wypowiedzi — czują oni związek między sobą i wiedzą jednocześnie, że proponują różne sposoby odnowienia powieści, że interesują ich różne problemy, co wyraża się już w samej terminologii. Robbe-Grillet np. mówi z niechęcią o micie głębi, Nathalie Sarraute widzi zadanie w dotarciu do tych głębi człowieka, które dotąd nie zostały literacko ujawnione.

¹⁰⁶ To wydaje się charakterystyczne, że w ogóle współczesna myśl awangardowa w różnych dziedzinach sztuki nie kieruje się przeciw klasykom. Postawa historyczna wyraźna jest np. także w wypowiedziach burzących tradycję kompozytorów, którzy przyznają np. wielkość romantyzmowi jako zjawisku określonego historycznie, mimo że twierdzą, iż w swej praktyce twórczej z założenia się od niego odcinają. Ten historyzm jest może czynnikiem najbardziej różniącym sposób myślenia awangardy artystycznej ostatnich lat od sposobu myślenia nowatorów z pierwszej ćwierci wieku.

¹⁰⁷ Por. np. Sarraute, *Conversation et sous-conversation*, s. 95.

¹⁰⁸ To zaproponowane przez Sarraute rozróżnienie na „formalistów” i „realistów” przyjęło się w teorii „nowej powieści”. Odwoływał się do niego wielokrotnie Robbe-Grillet.

¹⁰⁹ Sarraute, *Conversation et sous-conversation*, s. 124.

Pisarka stwierdza: „Nic nie ma bardziej różnego niż np. książki Alain Robbe-Grilleta i moje. Jednakże to, co nas łączy, to wspólna postawa wobec literatury tradycyjnej. To przekonanie o konieczności stałej transformacji form i całkowitej swobody w ich wyborze [...]”¹¹⁰. Niemal dosłownie takie same stwierdzenia pojawiają się u Robbe-Grilleta.

Związek ujawnia się tutaj na płaszczyźnie metody, nie chodzi o konkretne rozwiązania. Metody zrelatywizowane historycznie. Więż ta jest jednak bardzo wyrazista, toteż wpłynęła na to, że powszechnie ujmuje się awangardową powieść francuską lat ostatnich jako dzieło jednej szkoły literackiej — nawet w wypowiedziach, które są wyrazem potocznej świadomości literackiej epoki¹¹¹. Problem związku tych pisarzy i w jego obrębie istniejących różnic dość silnie zajmuje krytykę. Tak więc np. Edouard Lop i André Sauvage widzą dwa zasadnicze elementy wspólne¹¹²: zerwanie z powieścią tradycyjną tak w jej postaci realistycznej, jak psychologicznej oraz przywiązywanie wielkiej wagi do techniki, która ma się przyczynić do odrodzenia gatunku¹¹³.

Sprawom tym poświęcił osobny artykuł Barthes¹¹⁴. Jego zdaniem mówienie o szkole Robbe-Grilleta i włączanie do niej innych czołowych przedstawicieli „nowej powieści” jest nieporozumieniem i prowadzi do zamieszania. Myśl o traktowaniu tego ruchu jako szkoły pochodzi stąd, że „awangarda jest potrzebna, nic bardziej nie uspakaja jak bunt n a z w a n y”. Następnie Barthes przedstawia różnice pomiędzy twórczością Butora i Robbe-Grilleta, obejmujące zjawiska podstawowe, jak m. in. stosunek do tradycji powieściowej. I wypada się z krytykiem zgodzić, że „nie ma szkoły Robbe-Grilleta”, choćby z tej racji, że w tej chwili żadnemu z głównych twórców „nowej powieści” nie można jeszcze przyznać roli przywódcy ruchu. Ale — z drugiej strony — należy sygnalizować świadomość grupową samych jego uczestników, ważną ze względu na sytuację literacką, w jakiej uczestniczą i jaką dynamicznie kształtują. Należy sygnalizować także świadomość wielu krytyków, którzy w „nowej powieści” widzą tyle wspólnych założeń i dążeń, że uważają za uzasadnione mówić o niej jako o pewnej całości, przede wszystkim w opozycji do szeroko rozumianej „powieści tradycyjnej”. Do krytyków tych należy zresztą sam Barthes jako autor innych prac na ten temat.

¹¹⁰ Sarraute, *Le romancier recherche une réalité inconnue*.

¹¹¹ Por. np. odpowiednie fragmenty książki R.-M. Albérès a *Histoire du roman moderne* (Paris 1962). Praca ta jest świadectwem, jak wielkie „nowa powieść” budzi czasem nieporozumienia. Albérès omawia ją bowiem łącznie z *science-fiction*, z tej racji, że obydwie tworzą świat fantastyczny, nie mający nic wspólnego z rzeczywistością. Trudno o dziwniejsze zestawienie.

¹¹² Por. E. Lop et A. Sauvage, *Essai sur le nouveau roman*. „La Nouvelle Critique”, 1961, nr 124, s. 118—120. Druk całości w nrach: 124, s. 117—135; 125, s. 68—87; 127, s. 83—107.

¹¹³ Nawiasem mówiąc, te fascynacje techniczne budziły zastrzeżenia u krytyków w zasadzie przychylnych „nowej powieści”. Tak np. J. Duvignaud w artykule *Le roman n'a pas besoin de lois* („Arguments” 1958, nr 6, s. 8—10) zarzuca, że technika została tu w jakiś sposób zabsolutyzowana, podczas gdy u takich nowatorów, jak James, Joyce czy Roussel nowe sposoby opowiadania były sposobami ujęcia nowych doświadczeń, że nowości techniczne stanowiły dla nich sprawę dalszoplanową.

¹¹⁴ R. Barthes, *Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet*. „Arguments”, 1958, nr 6, s. 6—8.

13. ZAKOŃCZENIE

Tak wyglądały — w dużym skrócie — zespół mniemań przedstawicieli obecnej francuskiej awangardy na temat powieści. Zespół mniemań istotnych chyba nie tylko dla zainteresowanych książkami tych, którzy je sformułowali. Istotnych w ogóle dla zajmujących się powieścią i śledzących różne jej teorie. Wydaje się, że teorie twórców „nowej powieści” mają to wielkie znaczenie, że uświadamiają prawidłowości rządzące gatunkiem. Pokazują bowiem, że powieść jest możliwa, jeżeli odłączy się ją od tego, co było dotąd jakby archetypem powieści — i że będzie nadal powieścią. Teorie te mają wielkie znaczenie także dlatego, iż pokazują, że to, co się zwykle wydaje istotą gatunku, stanowi uwarunkowaną historycznie konwencję i że — w konsekwencji — powieść może się rozwijać poza nią. Teorie te są nie tylko pokazem niezwyklej wprost auto-świadomości ich twórców, ale stanowią przykład sproblematyzowanego myślenia o literaturze.

Ich rola polega na tym, że przyczyniły się do zniknięcia mitu o „śmierci powieści”. Założeniem wszystkich referowanych tu sądów jest to, że powieść ma wszelkie dane do rozwoju, jeśli odseparuje się ją od istniejących w tej dziedzinie skostnień, jeśli określi się jej rolę i zakres, wyznaczy właściwy teren działania, odłączy od innych form wypowiedzi.

Ich rola polega na tym także, że przynoszą wiele pomysłów krytycznych, cennych przy opisie powieści również innych epok. Referowane tu prace postawiły problemy, które wprowadzają nowe sprawy przy interpretacji powieści; mają one charakter niewątpliwie pobudzający. Toteż nie darmo odwołują się do nich historycy literatury, odkrywając w nich nie tylko sygnalizowane tu nowe problemy, ale także nowe sposoby analizy¹⁴⁵. Odwołują się, mimo że wszystko tu jest jeszcze w pełnym toku, w trakcie dynamicznego rozwoju. A więc i to sprawozdanie urywa się jakby w środku, bo w tym, co było jego przedmiotem, ostatnie słowo nie zostało jeszcze powiedziane.

Listopad 1963

Michał Głowiński

¹⁴⁵ Por. np. studium J. Rousseta „*Madame Bovary*” ou le livre sur rien (w: *Forme et signification*. Paris 1962, s. 109—133). W analizie dzieła Flauberta wychodzi autor od rozważań Robbe-Grilleta o powieści.