

Anna Martuszewska

Późny, ale nie spóźniony przekład

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (20), 162-165

1975

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.

i ogarnianie umiejętnym okiem coraz rozleglejszych obszarów. A jeśli by chcieć zdać sprawę także z kształtującej aktywności obserwatora, trzeba by przywołać sytuację zbierania plonów. W skojarzeniu z ogarnianiem coraz szerszego terenu przekształciłaby się ona w sytuację postępującej koncentrycznej kolonizacji, oswajania coraz dalszych widnokręgów.

Omawiając „sytuację narracyjną” prac autora *Dziela — języka — tradycji* nie tłumiliśmy zbyt mocno intencji polemicznej. Konkurencyjne (w miarę sił...) ujęcie przestrzennego modelu wyjaśniającego przyjmowałoby w miejsce koncentryczności wydzielanych terenów układ wielopoziomowej, wertykalnie komplikowanej mozaiki. Między rozgraniczonymi działkami zachodziłyby relacje wymiany, nie absorpcji. Poznawanie byłoby nie tyle alpinistyką, ile turystyką i nie tyle kolonizacją, ile miłością podróży.

Nietrudno zgadnąć, że rezygnacja z koncentryczności modelu przestrzennego byłaby równoznaczna z rezygnacją z wewnątrz literackiego monizmu. Okazałoby się może, iż w języku egzystuje nie tylko „dzieło”, literatura, lecz i ulotki, podania i wszystkie inne użytkowe śmieci; że wobec tego poza różnicowaniami rodzaju „lingwistyczności” (innymi jednak niż nadmiar i niedostatek organizacji) rozmaitych tekstów kultury istotne są może również — na innym poziomie, w innym „przekroju mozaiki” — różnicowania „supralingwistyczne”. Okazałoby się może, iż światopogląd nie rozpuszcza się w morfologii tekstu, a tylko otrzymuje w niej nowe wcielenie, nową ekspresję — i daje się w oparciu o morfologię rekonstruować. Okazałoby się może, iż epoka, iż synchronia musi jednak liczyć się z wolnością swych aktorów, z ich ludzkim „tak” i „nie”.

Marian Płachecki

Późny, ale nie spóźniony przekład

Georges Blin: *Stendhal i problemy powieści*. Przełożyła Zofia Jaremko-Pytowska. Warszawa 1972 PIW, ss. 451.

Ukazująca się w Polsce z kilkunastoletnim opóźnieniem książka Georges Blina o Stendhalu (pierwsze wydanie w 1954 r.) odbierana jest przez nas, siłą rzeczy, z perspektywy później nawet powstałych, ale wcześniej przyswojonych polskiemu czytelnikowi prac dotyczących poetyki klasycznej powieści realistycznej. Rozpowszechniony w naszej świadomości teoretycznoliterackiej model tej powieści odznacza się zdecydowaną opozycyjnością wobec późniejszych typów narracji powieściowej (np. przeciwstawienie

„auktorialności” i „personalności” u Stanzela czy „homofoniczności” i „polifoniczności” u Bachtina); jest to model jednorodny, spójny wewnątrznie, wolny od wszelkich antynomii, radykalnie uproszczony. Model powieści realistycznej, z którym mamy do czynienia w książce Blina, której ambicją jest przecieżyć wyjście poza twórczość samego Stendhala (podtytuł jej sugeruje „problemy powieści”), jest całkowicie odmienny, uderza właśnie opozycyjnością elementów, z których został skonstruowany. Podstawą jego staje się bowiem szczegółowa analiza dwóch antynomicznych zjawisk — ograniczania pola widzenia narratora oraz autorskich interwencji. Pierwsze z nich Blin wiąże ze Stendhalowskim relatywizmem. Dostrzega, i to najbardziej słusznie, że ograniczanie wszechwiedzy i wszechwładzy narratora, uchodzące za wielkie osiągnięcie powieści nowoczesnej, nie jest wyłączną jej cechą, istniało bowiem już w powieści dziewiętnastowiecznej. U Stendhala zjawisko to związane jest z traktowaniem powieści jako monografii bohatera, z przypisywaniem szczególnej roli protagonistie, ze skupieniem uwagi na jego świadomości. Oczy głównej postaci utworu „są to oczy widzące, nie zaś widziane, są to te oczy, którymi oglądamy świat co najmniej w lwiej części powieści” (s. 156) Stendhal tym samym opowiada się za techniką punktów widzenia. Punkt widzenia narratora niekiedy do tego stopnia pokrywa się ze stanowiskiem protagonisty, że „rozwój narracji regulowany jest w miarę możliwości zależnie od zmian jego subiektywnego pola widzenia” (s. 163), jak jest np. w *Czerwonym i czarnym*. Kiedy indziej autor porzuca wprawdzie punkt widzenia głównego bohatera, ale czyni to na benefit innych postaci. Nie są to jednak postawy konsekwentnie i stale zajmowane. Na przykład w *Pustelni parmeńskiej* obok opisu bitwy pod Waterloo (dokonanego całkowicie z punktu widzenia nie orientującego się w przebiegu zdarzeń Fabrycego, widzącego tylko to, co mogła dostrzec zagubiona na poległym i pełnym dymu polu bitwy jednostka) występują też inne punkty widzenia, a także dążność do traktowania głównego bohatera „raczej jako przedmiotu niż jako źródła percepcji” (s. 179).

Drugą techniką narracyjną, występującą u Stendhala na zasadzie opozycji wobec ograniczania pola widzenia do punktu widzenia protagonisty, są bezpośrednie interwencje autorskie w tok narracji. Przeprowadzona przez Blina ich analiza programowo dotyczy przypadków „głośnego” pojawiania się narratora. Wzorem literackim tego typu interwencji byłyby dla Stendhala ironiczno-żartobliwa narracja, pojawiająca się przede wszystkim w powieściach Fieldinga oraz w pewnej mierze w *Kubusiu Fataliście* Diderota i w utworach Waltera Scotta. Funkcje literackie pełnione przez interwencje są zaś trójakiego rodzaju — uzasadniają one wiarygodność prezentowanych faktów, wiążą kompozycyjnie poszczególne partie powieści („uwagi typu organizacyjnego”) i wreszcie — wprowadzają ton swobodnej, żartobliwej rozmowy, gawędy z założonym odbiorcą tekstu, z którym

narrator niejednokrotnie łączy się poprzez używanie zaimka „my”, zabiega też o jego życzliwość. Interwencje autorskie przejawiają się także u Stendhala w zajmowaniu oceniającej postawy względem świata przedstawionego, widocznej w jego stylu. Bohaterowie, zwłaszcza zaś protagoniści, nie są jednak ukazani jednostronnie, wolni są od tendencyjnej idealizacji. W sumie komentarz autorski u Stendhala jest przede wszystkim wyznacznikiem egotyzmu, postawy, którą pisarz ten zajmuje celowo i świadomie, ściągając właśnie na swą osobę uwagę odbiorcy.

Stendhal często spełnia w swych powieściach funkcję „przewodnika” po ich świecie, w ten sposób eksponuje swą osobowość. Interwencje autorskie dominują też w jego utworach nad realizmem punktu widzenia. Nie jest on bowiem zdolny, wedle Blina, do całkowitego wcielenia się w swego bohatera, ani też do ukrycia się skutecznego przed samym sobą, uniemożliwia mu to „obsesja samym sobą” (s. 292). Interpretacja wprowadzona przez autora książki o Stendhalu wydaje się w tym momencie kontrowersyjna. Powstaje bowiem pytanie, czy wzory literackie, na których się opierał pisarz, przede wszystkim zaś żartobliwo-ironiczna narracja powieści Fieldinga, oraz tendencje dominacji narratora auktorialnego w całej ówczesnej epice przynajmniej w równym stopniu nie pozwoliły mu „wcielić się do końca w swego bohatera”. Choć z drugiej strony — owa obsesja mogła też wpłynąć na wybór określonych wzorów. Problem na pewno nie da się rozstrzygnąć całkowicie jednoznacznie.

Punktem wyjściowym, nicią przewodnią i zarazem punktem dojścia książki o Stendhalu jest problem realizmu. Blin pojmuje tę kategorię bardzo szeroko — w znaczeniu reprezentatywności werystycznej, prawdopodobieństwa życiowego („powieść nie jest zdolna przekazać nam ani prawdy, ani rzeczywistości, lecz skazana jest wyłącznie na prawdopodobieństwo” — s. 11). Szerokość pojęcia realizmu widoczna jest szczególnie w rozwiniętej przez Blina na podstawie analizy powieści Stendhala kategorii realizmu subiektywnego, używanej także przez badaczy współczesnej literatury amerykańskiej, w omawianej książce zaś powiązanej przede wszystkim z wyznaczeniem ograniczonego pola widzenia przez perspektywę protagonisty. Stendhal świadomie opowiada się za realizmem w literaturze, między innymi poprzez popularyzację metafory zwierciadła obnoszonego po gościńcu, jako synonimu powieści. Sugeruje też związek utworu z rzeczywistością, kiedy posługuje się autentycznymi nazwami geograficznymi i nazwiskami ludzi, wiążącymi jego powieści z historią i jego własną biografią. Ale nie prowadzi go to do ścisłości, korzysta bowiem z autentycznych szczegółów o tyle, o ile wymaga tego uzyskanie prawdopodobieństwa.

Autentyczna toponomastyka w jego utworach służy przede wszystkim do tworzenia w nich systemu gwarancji obiektywnego czasu teźniejszego i obiektywności wydarzeń w nim się rozgrywających.

Stąd rola szczegółów (także i zmyślonych przez pisarza), traktowanych jako fakty poręczające prawdopodobieństwo przedstawianych zdarzeń. Opis tych szczegółów w powieści najczęściej jednak zjawia się przez pryzmat wrażeń bohatera. Nie mamy tu bowiem do czynienia z ulubioną przez powieść opisową konstrukcją idealnego świadka, a właśnie z omawianym już ograniczaniem pola widzenia. Typ realizmu reprezentowany przez Stendhala nie jest oparty na modelu realizmu obiektywnego, jest to *realizm subiektywny*, przejawiający się zarówno w zmienności punktów widzenia, na niej się bowiem głównie opiera, jak i w konstruowanym w dziele obrazie jego twórcy, w owych „interwencjach autorskich”. Wbrew bowiem początkowym uwagom Blina, dochodzi on sam do konkluzji, że te ostatnie nie ograniczają tak bardzo realizmu. „Jeśli pisarz popada czasem w egotyzm — podsumowuje Blin swą książkę — wiarygodność powieści zyskuje na tym o tyle, że łatwiej nam jest wczuć się w świat fikcji poprzez wyobraźnię jego twórcy” (s. 300). Oba antynomiczne żywioły w powieściach Stendhala wspólnie więc składają się na występujący w nich realizm subiektywny.

Koncepcja realizmu subiektywnego, w Polsce przejawiająca się rzadko, choć wspomiana (np. Henryk Markiewicz w ostatnim wydaniu *Głównych problemów wiedzy o literaturze* pisze o ekstraspekcyjnej i intraspekcyjnej w stosunku do narratora odmianie realizmu jako prądu literackiego) wydaje się być interesująca i warta szerszej popularyzacji. Zrywa ona bowiem z Lukácsowskim normatywizmem, traktującym powieści Balzaka i Tolstoja jako jedyny i niedościgły wzór realizmu, od którego późniejsza powieść może tylko odchodzić. Pozwala mówić o realizmie prozy strumienia świadomości, pozwala też dostrzec jej dziewiętnastowieczne źródła.

Za największe osiągnięcie książki Blina uważam zresztą nie sam problem subiektywnego realizmu i jego rozwiązania, ale dokonaną przezeń analizę narracji powieści Stendhala, analizę nie upraszczającą, świadomie wychodzącą z założeń o antynomicznym charakterze narracji powieściowej, cenną w zestawieniu nawet z późniejszymi i głośniejszymi pracami. Owa dialektyka jest przy tym nie tylko zauważoną przez Blina cechą prozy Stendhala, jest także cechą narracji książki samego Blina, w której niejednokrotnie pojawiają się elementy antynomiczne, wzajemnie się zwalczające; twierdzenia częściowe są ujmowane opozycyjnie, przewyciężane przez inne twierdzenia i końcowe uogólnienia. Pojawia się w niej często obraz założonego odbiorcy, którego Blin nie prowadzi za rękę, niekiedy nawet wodzi go swym rozumowaniem na manowce, ale wreszcie go przekonuje, nie przygniatając nadmiarem erudycji, ale zachwycając błyskotliwością i żarliwością analiz i argumentacji.

Anna Martuszevska