

ments permettant de connaître la structure de l'oeuvre. Ces systèmes sont de la même manière dépourvus de fondements par rapport à une autre oeuvre, à un autre — comme l'appelle Aleksander Jackiewicz — «roman», «le roman du XX^e siècle» — c'est-à-dire le film.

Marek Koterski, Wrocław

Traduit par Michał Michalak

Gerald Joseph Prince, MÉTAPHYSIQUE ET TECHNIQUE DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DE SARTRE, Genève 1968, Droz.

Rozprawa Prince'a zasługuje na głębszą analizę, gdyż różni się w dużym stopniu od typowych „tez doktorskich” broniących na zachodnich uniwersytetach. Nie jest to zwykła monografia, lecz praca, która główny nacisk kładzie na zagadnienia warsztatu literackiego, co nie należy do zjawisk zbyt częstych w tego typu studiach o literaturze, jeśli wyłączymy próby zastosowania metod strukturalistycznych do badań dzieł powieściowych (zresztą próby te nie dały jeszcze większych syntetycznych rozpraw). Należy od razu zaznaczyć, że tytuł jest w pewnym stopniu mylący: metafizyka i technika nie stanowią równorzędnych elementów; jest to raczej rozprawa o technice prezentacji sartrowskiej metafizyki w twórczości powieściowej, uważanej przez bardzo licznych krytyków za drugo-, a nawet trzeciorzędą w dziele francuskiego filozofa.

Na początku rozprawy autor stwierdza, że utworów Sartre'a nie można w żadnym wypadku rozpatrywać w kategoriach powieści z tezą. Dowodzi, że wiele arcydzieł literatury światowej można nazwać powieściami filozoficznymi, i na potwierdzenie swego stanowiska przytacza poglądy Sartre'a, jakie wypowiedział na temat ideologii w dziele literackim:

„Une chose me fait toujours rire: on semble oublier que tout homme qui

écrit un roman le fait pour donner sa conception de la vie. Est-ce que toute littérature, à toute époque, ne s'est pas référée aux idées philosophiques du temps?” (s. 11-12).

Prince podkreśla, że u Sartre'a problemy filozoficzne stanowią istotę dzieła, ale ułatwił mu zadanie przeniesienia ich do literatury fakt, że egzystencjalizm i metody fenomenologiczne nadają się doskonale do interpretacji powieściowej. Autor rozprawia się także z krytykami, którzy zarzucają Sartre'owi pisanie nie powieści filozoficznych, lecz powieści złych, teza bowiem ich zdaniem wykracza poza kształt artystyczny utworu. Prince wychodzi z założenia, iż zasadniczą cechą powieści z tezą jest „udowadnianie”, a nie „przedstawianie”: „Le roman à thèse démontre au lieu de montrer. Il démontre, c'est-à-dire qu'il veut aboutir à une conclusion univoque qui appauvrit l'existence en n'en ne respectant pas l'ambiguïté, c'est-à-dire qu'il veut imposer une vérité dont il connaît par avance le visage. Pour imposer cette vérité, le romancier est obligé de fausser l'enchaînement des circonstances, de le camoufler en nécessité, de lui donner une autorité d'une démonstration” (s. 14). Swoją opinię Prince opiera na fakcie, że właściwie w żadnym utworze Sartre nie stara się udowodnić żadnej tezy; wprost przeciwnie, zawsze pozostawia problemy otwarte.

W kolejnych rozdziałach autor rozprawy stara się udowodnić, że utwory Sartre'a posiadają wysokie walory artystyczne właśnie ze względu na harmonię między przedstawionymi treściami a środkami ekspresji. Rozdział II nosi tytuł *La narration*. Prince wskazuje na wagę, jaką przykłada Sartre do techniki narracji w swoich publikacjach eseistycznych, a w szczególności do funkcji narratora. Występuje więc przeciw narratorowi wszechwiedzącemu i będącemu obiektywnym sprawozdawcą nie zaangażowanym w świecie przed-

stawionym. Czytelnik powinien „zobaczyć” każde zdarzenie poprzez świadomość postaci, która to zdarzenie przeżywa. Takie ukształtowanie narratora, zdaniem Prince’a przejął Sartre, jak wielu innych pisarzy współczesnych od Henry Jamesa. Ten typ wizji narratora nazywa „vision avec” w odróżnieniu od wizji narratora wszechwiedzącego — „vision par derrière” (s. 19)¹.

W dalszym ciągu analizy narracji przytacza się zdanie Sartre’a na temat narracji w pierwszej i trzeciej osobie, przy czym w ostatnim wypadku wiedza narratora powinna być ograniczona do wiedzy postaci. Sartre występuje też przeciw monologowi wewnętrznemu jako jednemu środkowi podawczemu, gdyż ogranicza on wizję postaci do wewnętrznych, subiektywnych przeżyć. Zabiera też głos w sprawie dialogu, który, jakkolwiek stylizowany, nie może przybrać form teatralnych i nie może posuwać za wszelką cenę akcji naprzód, jak to się dzieje w dramacie.

Prince wywodzi teorię narratora Sartre’a od jego poglądów filozoficznych wyrażonych m.in. w *L’Etre et le Néant*. Zdaniem francuskiego filozofa nie istnieje absolutny punkt, z którego ktośkolwiek mógłby wszystko zobaczyć i dokonywać porównań. Zdaniem Sartre’a teoria relatywizmu odnosi się także do świata powieściowego: „Dans un vrai roman, pas plus que dans le monde d’Einstein, il n’y a de place pour un observateur privilégié” — napisze Sartre w *Situation I*, jak i w *Critique de la raison dialectique*.

Sartre — dowodzi dalej autor rozprawy — łączy także zabiegi narracyjne z zagadnieniami metafizycznymi: nar-

racja w trzeciej osobie dostarcza środków do prezentacji wymiarów fizycznych postaci, podczas gdy monolog wewnętrzny ogranicza się do prezentacji świadomości, co zaprzecza podstawowej zasadzie filozofii Sartre’a, dla którego człowiek „staje się” poprzez jego czyny.

Proza narracyjna Sartre’a oparta jest na świadomej realizacji przyjętych zasad teoretycznych. Przede wszystkim zawsze, zdaniem Prince’a, przedstawia czytelnikowi punkt widzenia postaci, stosując przy tym różne środki ekspresji. Dla przykładu w *La Nausée* stosuje fikcję dziennika, w *Le mur* i *Erostrate* narrację w pierwszej osobie. Nawet w utworach z narracją w trzeciej osobie przedstawia punkt widzenia jednej postaci (np. w *L’Enfance d’un chef*), kilku postaci (np. w *La chambre*, *L’Age de raison*) lub wielu postaci (*Le Sursis*).

Przyjętemu typowi narracji odpowiadają środki stylistyczne, przy czym w *La Nausée* Prince rozróżnia cztery rodzaje tych środków w zależności od aspektów rzeczywistości uwypuklonych przez bohatera powieści Roquentina: 1. styl reportażowy — gdy relacjonuje się zdarzenia na wzór pisarzy naturalistycznych; 2. styl impresjonistyczny — gdy bohater opisuje przedmioty tak, jak je sam widzi; 3. styl surrealistyczny — gdy opisuje przedmioty nie tak, jak je widzi, lecz przedmioty same w sobie; 4. monolog wewnętrzny — gdy przedstawia funkcjonowanie własnej świadomości.

Analizując dalsze utwory Sartre’a Prince udowadnia, że dobór „ilościowy” punktów widzenia w pełni odpowiada wizji świata przedstawionego przyjętej przez autora. W szczególności podkreśla zmianę w technice narracji w *Le Sursis*, gdy mnogość punktów widzenia, a nawet ich symultaniczność (widzi tu wpływ Dos Passosa) wiernie oddają przeżycia indywidualne ludzi głęboko wrośniętych w skomplikowaną rzeczywistość historyczną. Autor rozprawy wskazuje na świadomą realizację po-

¹ Terminy te wprowadził Jean Pouillon w książce *Temps et roman*, Paris 1946. W polskim przekładzie studium Tzvetana Teodorova pt. *Kategorie opowiadania literackiego (Les catégories du récit littéraire)* użyto terminów „widzenie wraz” i „widzenie od tyłu”, „Pamiętnik Literacki”, rocznik LIX, zeszyt 4, s. 313.

glądów teoretycznych dotyczących narracji, pomimo że w utworach Sartre'a można znaleźć fragmenty, w których pisarz nie przestrzega w pełni przyjętych założeń (s. 35). Te wyjątki nie mogą jednak zmienić zdania ogólnego o technice narracyjnej stosowanej przez Sartre'a.

Następny rozdział rozprawy traktuje o strukturze i zaczyna się od definicji struktury powieści. Wychodząc z założenia, że każda powieść składa się z serii zdarzeń umieszczonych pomiędzy początkiem i końcem powieści, Prince pisze: „La façon dont ces limites objectives sont posés, l'ordre dans lequel les événements sont alignés, les attaches par lesquels ils sont reliés pour former un tout constituant la structure de l'oeuvre romanesque” (s. 41).

Analizując strukturę dzieł Sartre'a Prince czyni za E. Fosterem² rozróżnienie między *histoire* (story) a *intrigue* (plot), przy czym *histoire* — seria zdarzeń, kolejne czyny lub myśli możliwe do przekazania przez autora — jest cechą nieodzowną każdej powieści, podczas gdy *intrigue* występuje wtedy, gdy zdarzenia są powiązane łańcuchem przyczynowo-skutkowym (s. 46). Sartre odrzucił intrygę starając się pisać tzw. *romans de situation*: powieść ma rozwijać się na zasadzie amplifikacji i wariacji tej samej sytuacji wskazującej na stosunek między postacią a światem, społeczeństwem lub innymi postaciami. Rozwojowi sytuacji sprzyja rozkład punktów kulminacyjnych finalnych i pośrednich. Te punkty w zakończeniu utworów lub poszczególnych jego części mają w strukturze szczególne znaczenie strategiczne, bo pomimo braku powiązania zdarzeń łańcuchem przyczynowo-skutkowym akcja staje się bardziej żywa, utwór nabiera cech dramatycznych. Sytuacje charakteryzuje często motyw wiodący przewijający się przez cały utwór lub niekiedy tylko

w jego części. W konkluzji tego rozdziału, podobnie jak w poprzednim, autor rozprawy stwierdza, że struktura dzieł Sartre'a zasadza się na szeregu powiązań estetycznych, które właśnie czynią z utworów dzieła sztuki tętniące własnym życiem. Dobór elementów składających się na strukturę jest odpowiedni do przedstawionych treści, pomimo że, jak stwierdza Prince, Sartre w swoich pracach teoretycznych zagadnieniami struktury się nie zajmował.

W rozdziale o czasie Prince dokonuje analizy utworów wychodząc z założeń teoretycznych Sartre'a, według którego powieść nie może zakładać ponadczasowości ani też nie powinna być zbudowana na zasadzie przedstawienia kolejnych zdarzeń statycznych z punktu widzenia czasu (*succession de présents inertes*). Czas w powieści powinien być odpowiednikiem metafizycznego ukształtowania postaci, odzwierciedleniem jego „stawania się”; wynika stąd chronologiczność zdarzeń oraz pewna proporcjonalność czasu powieściowego do czasu zdarzeń. Sartre konkretnie zilustrował tę zasadę w sposób następujący: „Si je ramasse six mois en une page, le lecteur saute hors du livre”³. Jednak czas postaci (autor nazywa go raz *temps des personnages*, traktując go jako synonim *temps romanesque* — s. 65, innym razem *temps humain* — s. 70) różni się od czasu astronomicznego (*temps d'horloge*), gdyż często zdarzenia i myśli „trwają” w świadomości postaci dłużej niż inne rozwlekłe w czasie zdarzenia. Mimo to jednak czas astronomiczny, i to dokładnie określony datami, stanowi najtrwalszą podstawę struktury utworów Sartre'a. Wynika to z faktu, że postaci stanowią część historii, a więc ich czas jest związany z czasem historycznym (*temps du monde* lub *temps de l'histoire* — s. 71). Dalszą konsekwencją jest unikanie retrospekcji, interpolacji, nawiasów: postaci mają

² Por. E. M. Foster, *Aspects of the Novel*, London 1927.

³ J.-P. Sartre, *Situations II*, Paris 1948, s. 327.

przed sobą tylko przyszłość, zawsze oczekują czegoś, co ma nastąpić; dlatego Prince stara się zdefiniować powieści Sartre'a jako *romans de l'attente*. Oczywiście, zgodnie z poglądami filozoficznymi Sartre'a, każdy krok naprzód nieubłaganie przybliża katastrofę.

Także pojęcie przestrzeni u Sartre'a ma podłoże w jego filozofii: „La place que j'occupe dans le monde, les choses qui m'entourent font partie de ma situation et me révèlent autant que je les révèle” — cytuję autor rozprawy za *L'Être et le Néant*. Przestrzeń i przedmioty stanowią więc nie tło zdarzeń, lecz uczestniczą w zdarzeniach. Przy tym nie mają one obiektywnego istnienia i widoczne są wyłącznie przez pryzmat postaci. A więc pisarz prezentuje nie rzeczywistość, ale jej pozór odzwierciedlony w świadomości postaci. Przedmioty mają więc jakby „swoje” życie zależne od życia postaci (s. 89). Autor rozprawy widzi więc w metodzie opisu wpływ fenomenologii, polegający na dążeniu do poznania przedmiotów nie tylko z zewnątrz, ale także ich istoty (s. 91). Dlatego Sartre zrezygnował m.in. z narratora umieszczonego w jednym punkcie obserwacyjnym i zamienił go w swego rodzaju kamerę filmową obracającą się w różnych kierunkach, zmieniającą szybkość i kąt oglądu. Jednak pisarz nie ogranicza się do oglądu wizualnego, ale przywołuje do poznania rzeczywistości przedstawionej wszystkie zmysły: smak, węch, a nawet dotyk (s. 94-95).

Ważną cechą przestrzeni w dziełach Sartre'a są jej zamknięte kształty, występujące niemal we wszystkich utworach. Przestrzeń przygniata postaci, zawiera pierwotny strach, stanowi dla nich groźbę. To zamknięcie przestrzeni posiada wyraźny charakter symboliczny i także jest związane z poglądami filozoficznymi Sartre'a. Nawiasem mówiąc, cecha ta najbardziej jest pokazana w sztuce *Huis clos*.

W ostatnim rozdziale autor rozprawy

zajmuje się kształtowaniem postaci w dziełach Sartre'a i dochodzi do wniosku, że zgodnie z założeniami naszego filozofa są one wolne zarówno wobec powieściopisarza, jak i w stosunku do świata przedstawionego. Odbiciem tej koncepcji w praktyce jest przedstawienie jednostek, których akcje i reakcje nigdy nie są zdeterminowane i działają niekiedy w sposób zaskakujący (s. 105). Postać sama nie wie, co powie, jak będzie reagowała na zdarzenia, czasami inaczej myśli, a inaczej się wypowiada. Czyny wynikają z sytuacji, a nie z innych czynów przedtem dokonanych. Postać nie jest zdeterminowana przez środowisko społeczne, pisarz często stawia ją poza środowiskiem i przedstawia w warunkach wyjątkowych. Nie jest ona zależna od przeszłości, od cech dziedzicznych, ani nawet od własnego mechanizmu wewnętrznego (s. 110). Nigdy nie posiada „ja” konkretnie ustalonego, w szczególności ustalonego *a priori*. Postaci ujawniają swoje istnienie przez czyny wynikające z wolności wyboru, ale czyny te są przeważnie negatywne: postaci działają w zasadzie zawsze „przeciw” czemukolwiek niż „za” czymkolwiek, ale zawsze działają i na tym polega ich zaangażowanie. Działają przy tym świadomie, realizując określone idee. Dlatego bohaterami utworów Sartre'a są głównie intelektualiści lub ludzie obdarzeni inteligencją, zdolni do uświadamiania sobie ich sytuacji.

Odrzucając tradycyjną analizę psychologiczną Sartre stosuje zabieg nazwany przez Prince'a psychoanalizą egzystencjalną, której zasady podał Sartre w *L'Être et le Néant*: „Tout homme a un projet original d'être, tout homme est une totalité et non une collection ... Il s'exprime tout entier dans la plus insignifiante et la plus superficielle de ces conduites — autrement dit ... il n'est pas un goût, un tic, un acte humain qui ne soit révélateur” (cyt. na s. 124).

W konkluzji autor rozprawy nie doko-

nuje jednak ogólnej oceny warsztatu literackiego Sartre'a-prozaika w nawiązaniu do techniki pisarskiej poprzedników i następców, pomimo że elementy porównania przewijają się w poszczególnych rozdziałach. Stara się natomiast wyjaśnić, dlaczego pisarz nie zakończył ostatniego cyklu powieściowego i zaprzestał w ogóle pisanie powieści, przesuując tym samym dyskusję na płaszczyznę filozoficzną i społeczno-polityczną.

Należy jednak podkreślić, że materiał skrupulatnie zebrany przez Prince'a daje podstawy do stwierdzenia, iż w prozie narracyjnej Sartre'a występują zjawiska charakterystyczne także dla awangardy literackiej (w pojęciu historycznym) do „nouveau roman” włącznie. Dotyczy to nie tylko procesu „stawania się” jako podstawy kształtowania postaci, ale i takich zabiegów, jak zwielokrotnione opisy przedmiotów, różnicowanie form narracji, zmienne i ruchome w czasie i przestrzeni punkty obserwacyjne narratora itp. Te innowacje podniesione przez Prince'a do rangi nowocześnieści są jednak bardziej widoczne w pracach teoretycznych Sartre'a. Natomiast w praktycznej realizacji te nowsze momenty techniki pisarskiej tracą na ostrości w powiązaniu z wielowątkową strukturą fabularną, ścisłym utrzymaniem chronologii zdarzeń, nie mówiąc już o utworach czy fragmentach utworów, w których nawet autor rozprawy, podkreślający na każdym kroku doskonałą harmonię między przedstawionymi treściami a środkami ekspresji, widzi sprzeczności z założeniami teoretycznymi (np. s. 35, 79, 114).

Józef Heistein, Wrocław

Roland Barthes, LITTÉRATURE OBJECTIVE i L'ACTIVITÉ STRUCTURALISTE, [w:] ESSAIS CRITIQUES, Paris 1964, Éditions du Seuil.

Problematyka dwóch wymienionych wyżej esejów francuskiego krytyka sku-

pia się wokół zagadnień metodologicznych, które organicznie implikują wniośki natury ogólniejszej. Część sprawozdawcza tej pracy zostanie więc uzupełniona uwagami, które przekroczą ramy recenzji, nadając niniejszemu omówieniu charakter polemicznej refleksji. Ze względu na datę ukazania się książki Rolanda Barthesa refleksja ta spełni funkcję oglądu retrospektywnego.

Strukturalizm jest jednym z wiodących kierunków metodologicznych w dyscyplinach naukowych XX w. Początkowo stosowany hermetycznie, przede wszystkim w ośrodkach językoznawczych, dokonał ekspansji w kierunku archeologii, etnografii, antropologii kulturalnej, a także na teren nauk społecznych i krytyki literackiej. Stąd tak liczna grupa różnorodnych orientacji strukturalistycznych: Opojaz, rosyjska szkoła formalna, praskie koło lingwistyczne, ośrodek semiologiczny w Tartu, antropolog Lévi-Strauss czy inspirująca strukturalistów koncepcją opisu immanentnego — fenomenologia.

Z grupą badaczy skupionych wokół francuskiego czasopisma „Communications” (reprezentujących także zainteresowania semiologiczne) związany jest Roland Barthes, autor wydanej w 1953 r. książki *Le degré zéro de l'écriture*. Krytyk literacki, powieściopisarz — znany jest poza tym ze zbioru esejów *Mitologie*, ze studium o Racinie (*Sur Racine*) i przede wszystkim jako reprezentatywny pisarz nowego kierunku powieściowego — „nouveau roman”.

Nakładem paryskiej Éditions du Seuil ukazał się w 1964 r. tom *Essais critiques*, zawierający zbiór trzydziestu trzech artykułów z lat 1953—1963, rozrzuconych dotąd po różnych czasopismach (przede wszystkim w „Critique” i „Arguments”). Wydana książka jest zbiorem szkiców poświęconych twórczości takich pisarzy, jak Brecht, Baudelaire, Kafka, La Bruyère, Robbe-Grillet, Queneau. W innej grupie „prób” Barthes formułuje za-