

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Zapowiedzi końca powieści, jak dotąd, nie sprawdziły się. Powieść nadal rozwija się jako gatunek. Dowodem tego są przedstawione niżej odmiany, które rozwinęły się w ciągu bieżącego stulecia. Jednocześnie, wraz z postępem badań nad literaturą, dostrzegamy potrzebę subtelnych rozróżnień między odmianami, które traktowano jako jeden typ. Widać to na przykładzie *powieści autotematycznej* i *powieści warsztatowej*.

Drugim problemem zilustrowanym przez nasze hasła jest dążenie do oryginalności uznawanej za samoistną wartość w kontekście olbrzymiej liczbie produkcji powieściowej na rynku światowym. Powstają eksperymenty formalne, znane z przykładów *powieści psychologicznej* i *nouveau roman*. Gdy się obserwuje te próby w perspektywie historii, okazuje się, że zaczątki tego rodzaju zjawisk literackich można, nieraz nieoczekiwanie, znaleźć w początkach powieści. Godny jest uwagi fakt, że nie stanowiły one nigdy głównego nurtu twórczości powieściowej. Prawdopodobnie nie zdołają go stworzyć i dzisiejsze, znacznie liczniejsze próby. Literatura bowiem żyje nie tylko dzięki wysiłkom jej twórców, lecz także dzięki masom odbiorców.

Zachęcamy czytelników do porównań między powieścią europejską a analogicznymi utworami literatury chińskiej i japońskiej w 31 zeszytzie „Zagadnień Rodzajów Literackich”.

Redakcja

NOUVEAU ROMAN: ten francuski termin (ang. *New Novel*, ros. *novyj roman*, niem. *Neues Roman*, pol. *nowa powieść*) oznacza odmianę powieściową drugiej połowy XX w., przeciwstawianą z założenia powieściom tradycyjnym, głównie schematowi mieszczańskiej powieści dziewiętnastowiecznej. Nazwa jej pochodzi od publicystów i krytyków. Zanim została ustalona dla odmiany po-

wieściowej, używano jej w odniesieniu do powieściowych eksperymentów, które charakteryzowały etap rozwoju powieści. Niektórzy — jak np. J. P. Sartre — stosowali dla tych zjawisk określenie *anti-roman* lub — jak R. M. Albérès — *roman hétérodoxe*. Żadna z nich nie znalazła uznania ze strony twórców *nouveau roman* ani teoretyków.

Cechy strukturalne *nouveau roman* są różnorodne. Trudno na ich podstawie wskazać jednorodny schemat struktury tych powieści. Do najbardziej znamienitych należą:

1) opis lub dialog jako podstawowa forma podawcza w miejsce narracji (np. *Dans le labyrinthe, Autour de Martin*);

2) dla oznaczenia postaci często zamiast imion lub nazwisk występują symbole literowe (np. „A” w *Jalousie*), przy czym nierzadko zdarza się, że jeden symbol literowy odnosi się do kilku różnych postaci (np. „O” w *Orion aveugle*), nieraz kilka imion zostaje utworzonych z jednego wyrazu za pomocą anagramu (np. *des abeille, dr Baseille, Le Basille* w *La prose de Constantinople*);

3) częstokroć tekst *nouveau roman* zawiera zdanie lub kompleks wielokrotnie powtarzany — dosłownie lub z pewnymi zmianami (*Dans le Labyrinthe, L'Inquisiteur, Maison des rendez-vous*);

4) nierzadko w tekstach nowej powieści występuje cytat zapożyczony z innego tekstu, nie tylko językowego, lub jakiś inny składnik, nieraz — parafraza cytatu. Stanowi on podstawę konstrukcji (np. *La Mise en scène* C. Olliera ze zdaniem zapożyczonym z *Bouvard et Pécuchet* Flauberta). Kiedy indziej w tej roli pojawia się cyfra, figura geometryczna, nazwa abstrakcyjna (np. cyfra 8 w *La Prose de Constantinople* lub w *Voyeur*). Tego rodzaju związanie tekstu powieści z innymi tekstami teoretycy *nouveau roman* nazywają intertekstualnością;

5) w niejednej powieści typu *nouveau roman* niemal każdy element tekstu zostaje funkcjonalnie wykorzystany w konstrukcji poszczególnych poziomów tekstu — na poziomie głosek, leksyki, elementów morfologicznych, fleksyjnych, na poziomie składni. W grę znaczeń zostają wprzęgnięte różne czynniki homonimiczne i synonimiczne. Efekty polisemii stanowią tu bowiem jeden z celów. W wyniku tych działań tekst przybiera znamiona autoteliczności. Ośrodkiem uwagi staje się proces kształtowa-

nia wypowiedzi literackiej — bardziej aniżeli sama opowieść. Pojawiają się więc i elementy autotematyczne. Teoretycy *nouveau roman* stwierdzają, że chodzi w niej bardziej o *l'aventure d'une écriture* aniżeli o *l'écriture d'une aventure*. Postępowanie tego rodzaju określają jako obowiązującą zasadę wytworzenia tekstu (*productivité du texte*).

W najnowszych pracach teoretycznych poświęconych *nouveau roman* ściśle przestrzegana jest reguła rozróżniania dwóch poziomów utworu powieściowego: poziomu tekstu i poziomu fikcji, czyli świata przedstawionego.

Świat przedstawiony *nouveau roman* zostaje wypełniony prezentacją przesłania, szczegółowym i wymiernym oglądem znajdujących się w niej przedmiotów i poruszających się w niej — niemal zawsze krążących — postaci (*Emploi du temps, Les Gommies*). Ruch, jakkolwiek nieraz monotony, zmiana w układzie rzeczy, sytuacji należą do charakterystycznych atrybutów *nouveau roman*. Odnosi się to również do znamion świata przedstawionego w powieściach N. Sarraute, gdzie albo toczą się banalne rozmowy, albo w sferze przedświadczenia działają odruchy warunkujące postępowanie postaci (są to: *sous-conversations* i *sous-monde*). Postacie ukazywane są w ich gestach, pozach, sytuacjach, wypowiedziach. Nie interpretują i nie komentują przeżyć psychicznych. O istnieniu tej sfery doznań w wielu powieściach można jedynie wnioskować z uszeregowanych sytuacji i zachowań bohaterów. Identyfikacja postaci nieraz bywa nie do ustalenia, tożsamość ich bowiem zostaje zakwestionowana przez szereg równorzędnie potraktowanych sprzecznych informacji o nich (np. w *Maison des rendez-vous* postać E. Manneret-R. Jonestone-Jonestone-G. Marchand). Jedna postać przywołuje różne skojarzenia z postaciami rzeczywistymi lub fikcyjnymi, z literatury, kultury, historii. Podobnie kwestionowane, podawane w wątpliwość, ne-

gowane i ponownie przytaczane są sytuacje, zajścia i zdarzenia. Te same sytuacje powtarzają się wielokrotnie — identycznie lub z pewnymi odmianami. Odczytanie sensu *nouveau roman* wymaga bardzo uważnej obserwacji tekstu i konfrontacji jego linearnego ukształtowania ze związkami syntagmatycznymi. Układ akapitów względem ich zawartości znaczeniowej pozwala odczytać zawarte implícite w tekście informacje, które zastępują komentarz narratorski, scalający i porządkujący opowieść (*Jalousie*). Świat przedstawiony bywa tu zazwyczaj ukazany z perspektywy jakiegoś (umiejęscowionego i ukrytego w nim) obserwatora i to stanowi milcząco założoną przesłankę. Takiemu podmiotowemu widzeniu podporządkowana jest opisana sytuacja. Subiektywnej perspektywie towarzyszy czas rządzący świadomością, czas teraźniejszy (G. Genette). Jemu podporządkowany zostaje porządek sytuacji i zajęć rozgrywanych zarówno w świecie otaczającym bohatera, jak i w retrospekcji czy w wyobraźni.

Do odczytania niejednej *nouveau roman* potrzebny bywa „klucz” interpretacyjny, zazwyczaj zawarty w jej tekście. Bywa on uwidoczniony za pomocą właściwości graficznych tekstu (np. słowo drukowane wersalikami, anagram, dwa tytuły — na początku i na końcu, brak paginacji stron itp., np. w *La Prose de Constantinople — La Prise de Constantinople*). Owe *jeux de mots* stwarzają często pozory szarady.

Fakty literackie określane łącznie nazwą *nouveau roman* wystąpiły w sposób wyraźny w latach pięćdziesiątych bieżącego stulecia. Pierwszymi sygnałami ze strony krytyków literackich były głośne wypowiedzi M. Blanchota (*Le Roman, oeuvre de mauvaise foi*, „Temps Modernes”, 1947, IV), E. M. Ciorana (*La Fin du roman*, „La Nouvelle-Revue Française”, 1953, 12), R. Barthes’a (*Le Degré zéro de l’écriture*, Paris 1953). Blanchot podniósł kwestię nieuniknionych kon-

wencji wiążących twórcę z odbiorcą, konwencji pojmowanych jako gra pozorów wobec paradoksów, jakie niesie literatura powieściowa (np. problem werbalizacji monologu wewnętrznego idioty Benjy’ego w *The Sound and the Fury* Faulknera). Cioran wieścił zagładę powieści, Barthes’owska koncepcja *écriture* uprzytamniała rolę formy-konwencji społecznej i jej świadomość, co miało umożliwiać powieści dalszą egzystencję. Świadomość zużycia, zbanalizowania narządzi powieściowych w mniemaniu awangardowych krytyków i pisarzy określiła i ukierunkowała działalność pisarską kilku zwłaszcza twórców, i to zarazem teoretyków *nouveau roman*. W latach 1955—1956 zaczęły się pojawiać eseje deklarujące założenia i poglądy twórców *nouveau roman*: A. Robbe-Grilleta, *Littérature d’aujourd’hui. Pourquoi la mort du roman?* „L’Express”, 1955, 147, N. Sarraute, *L’Ere de soupçon*, Paris 1956, w 1955 *Roman comme recherche*, „Cahiers du Sud”. Pojęcia konwencji i gry stały się kamieniem węgielnym *nouveau roman*. Sens zawarty w tytule esejów N. Sarraute uświadamiać miał kres naiwności czytelnika przyjmującego za dobrą monetę prawdopodobieństwo postaci powieściowych, kształtowanych na mocy wyświechtanych pozorów. Tutaj ma swój początek w formie wyraźnego zakwestionowania postaci powieściowych w ich usankcjonowanym schemacie. Jakkolwiek panuje zgodne przekonanie, że twórcy *nouveau roman* nie stanowią jednolitej szkoły powieściopisarskiej, dzielą ich bowiem nie tylko rozbieżne poglądy na cel i rolę powieści (np. koncepcja Robbe-Grilleta i Butora), ale i rozbieżne osiągnięcia, to jednak łączy ich punkt wyjścia, jakim była krytyczna postawa względem tradycyjnych środków powieściowych, niezdolnych sprostać potrzebom intelektualnym współczesnych czytelników. Łączą ich nie tylko diagnozy zastanej sytuacji, ale i niektóre przyjęte kryteria, choć róż-

nie przez nich określane. To, co Sarraute nazwała „erą podejrzliwości”, zdaje się znajdować odpowiednik w Robbe-Grilletowskiej krytyce antropomorfizacji świata powieściowego. Przewyciężeniu tych tradycji miały służyć formy obiektywnego opisu rzeczy — świata pozostającego na zewnątrz bohatera, opisu przestrzeni poprzez znajdujące się w niej przedmioty, bez wyposażania ich w humanistyczny sens. Te autorskie komentarze i programy, zinterpretowane błędnie przez niektórych krytyków, spowodowały szereg nieporozumień. O jednych i tych samych utworach Robbe-Grilleta pojawiały się recenzje oceniające je już to jako skrajnie obiektywne, już to jako skrajnie subiektywne opisy. W ślad za tym powstały opinie o negatywnym ideologicznym sensie powieści Robbe-Grilleta. Jego krytyczna ocena romantycznych tradycji powieściowych przyczyniła się do opinii o dehumanizacji świata przedstawionego jego utworów. O nietrafności tych interpretacji świadczą zdają się wypowiedzi pisarza zawarte w zbiorze jego pism pt. *Pour un nouveau roman*, Paris 1963.

Świat powieściowy winien być kreowany w całej jego złożoności, niepewności, ułamkowej wiedzy o nim, w ciągłej jego zmienności, winien być ukazany z czyjejś perspektywy, zawsze subiektywnej, musi więc podlegać nieustannym zmianom. Tym poglądom Robbe-Grilleta bliskie są postulaty Butora zawarte w rozważaniach o czasie przeszłym dokonanym (*passé simple*). Ta forma czasu może zdaniem Butora służyć tylko opowieści z góry znanej i zakończonej, dokonanej. Głównym przedmiotem troski pisarzy jest język powieści, winien więc być np. pozbawiony przymiotników o charakterze „analogii”, „trzewności”, „opiewania” na rzecz tych, które pozwalają wymiennie określić i umiejscowić zjawiska. Jest tu zawarta krytyka „malowniczości” i kliwkości opisu. Twórcy *nouveau roman* położyli silny nacisk na konkretność przedstawień.

Znamienne są w tym względzie powtarzane opisy jednych i tych samych sytuacji i scen w tekstach *nouveau roman*. C. Ollier uzasadnia to twierdząc, że powieściopisarz nie powinien mówić, iż bohater idzie, powinien starać się pokazać tego, kto idzie. Podobnie określili tę metodę pisania Robbe-Grillet mówiąc o wędrowce Wallasa w *Gumach*: rzecz w tym, że to właśnie on idzie, że to do jego ciała należy ruch, a nie do ekranu, którym ktoś kieruje (referują za M. Raimondem, *L'Expression de l'espace dans le nouveau roman*, [w:] *Le Roman contemporain*, Paris 1971, s. 187, Actes et Colloques No 8).

Spory na temat *nouveau roman*, jego założeń, sensu, kształtu toczą się nadal, szczególnie na forum konferencji poświęconych problematyce tej powieści. Materiały tych ponawianych obrad uwiadamiają wyraźnie brak wspólnego języka teoretycznego, który pozwoliłby twórcom i teoretykom *nouveau roman* porozumieć się zarówno z innymi powieściopisarzami, jak krytykami i teoretykami uniwersyteckimi. Młodsze pokolenie teoretyków *nouveau roman*, rekrutujące się z grupy Tel Quel (J. Ricardou, J. P. Faye, Ph. Sollers, M. Roche, G. Perec), rozwijające i przekształcające *nouveau roman*, również nie znajduje łatwego kontaktu z pozostałymi przedstawicielami literatury. Ilustracją tego faktu są wypowiedzi w dyskusji. J. Ricardou, pisarz i teoretyk *nouveau roman*, wykorzystujący zgodnie z programem Tel Quel najnowszą terminologię językoznawczą i uprawiający krytykę tekstu, również nie zdołał nawiązać porozumienia z uczestnikami konferencji.

Po eseistycznych deklaracjach twórców (Sarraute, Robbe-Grilleta, Butora), po dyskusjach i recenzjach krytycznych, po kilku monografiach (O. Bernal, B. Morrisette'a i innych) książka J. Ricardou *Pour une théorie de nouveau roman*, Paris 1971, stanowi próbę systemowego ujęcia założeń tej odmiany powieścio-

wej. Autor stara się zróżnicować teksty *nouveau roman* i teksty Tel Quel oraz określić specyfikę *nouveau roman*. Wskazuje trzy podstawowe zasady postępowania pisarskiego, które służą „wytwórczości” tekstu (*productivité*), polegające na operowaniu podobieństwem, tożsamością i powtórzeniami. *La Productivité du texte* w koncepcji Tel Quel decyduje o wartości i sensowności literackiego działania. „Wytwórczość” ta, oparta na wyzyskaniu wszelkich zasobów języka, na traktowaniu ich jako generatorów sensów, nie polega na procederze „wyrażania” ani „przedstawiania”, ale wymaga przekształcenia elementów językowych i wydobywania z każdego ich poziomu całego bogactwa znaczeń aż po granice możliwości.

Praktyka literacka *nouveau roman* wyprzedziła programy teoretyczne. Pierwszy rezultat tej pisarskiej metody reprezentuje zbiór *Les Tropismes* N. Sarraute z roku 1939. Następne to: *Le Tricheur* Simona (1945) i *Mahu ou le matériau* Pingeta (1952). Do najśłynniejszych obok *Tropismes* i *Portrait d'un inconnu* (1947) Robbe-Grilleta należą *Les Gommages* (1953) i niemal wszystkie powieści tego pisarza: *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959), *La Maison de rendez-vous* (1965). Obok nich należy wymienić: *Le Planetarium* (1959) i *Les Fruits d'or* (1963) Sarraute; *Le Vent* (1957), *La Route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967), *La Bataille de Pharsale* (1969) i *Les Corps conducteurs* (1971) Simona; tetralogię C. Olliera: *La Mise en scène* (1958), *Le Maintien de l'ordre* (1961) *Été indien* (1963), *L'Échec de Nolan* (1967); *L'Inquisitoire* (1962), *Quelqu'un* (1965), *Le Libera* (1968), *Passacaille* (1969) Pingeta; *Le Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957), *Degrés* (1960), *Mobile* (1962), *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967) Butora; *L'Observatoire de Cannes* (1961), *La Prose de Constantinople* (1965), *Les Lieux-*

dits (1969) Ricardou; *Moderato cantabile* Duras; *Le Déménagement* Cayrola.

Jakkolwiek dorobek ten jest już bogaty, to jednak na historię odmiany z aktualnej perspektywy czasu jeszcze za wcześnie. Przyznać należy, że nie zachodzą zasadnicze rozbieżności między sformułowaną poetyką *nouveau roman* a jej realizacją. Zarówno pomysły dotyczące pewnych rozwiązań twórczych w zakresie praktyki powieściopisarskiej, jak i sama praktyka zapisały na swoim koncie interesujące osiągnięcia, m. in. takie jak np. próba uchwycenia kilku ciągów czasu (Butor), jedyna w swoim rodzaju konstrukcja monologu wewnętrznego, jaka została przedstawiona w *Jalousie*, rozwinięcie i zastosowanie Mallarméańskiej poetyki sugestii w *Dans le labyrinthe* czy w *Jalousie*, przykład niwelacji postaci powieściowej w tetralogii Olliera, opis przestrzeni w *Mobile*, konstrukcja powieści oparta na założeniach „wytwórczości” w *Bataille de Pharsale* — oto przykłady niektórych osiągnięć.

Praktyczny rodowód *nouveau roman*, trzeba przyznać, jest wyszukany. Wedle interpretacji krytyków należą tutaj: utwory Joyce'a, Flauberta, Kafki i Camusa; natomiast w wypowiedzi autorów i teoretyków *nouveau roman* podawane są nazwiska Poe'a, Flauberta, Roussella i Valéry'ego.

Nouveau roman stanowi jednak lekturę nie dla przeciętnych odbiorców literatury, ale raczej dla profesjonalistów.

Bibliografia: B. Morrisette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris 1963; P. Boisdeffre, *Où va le roman?*, Paris 1962; T. Cieślukowska, *Wokół powieści „nieprawomyślnej”*, ZRL, 1962, t. 4, z. 2(7); M. Głowiński, „Nouveau roman” — problemy teoretyczne, „Pam. Lit.”, 1964, R. IV, z. 3; T. Cieślukowska, *Kilka problemów współczesnej powieści*. (Z dyskusji nad „Nouveau roman”), „Zesz. Nauk. UE”, S. I, z. 43, 1966; S. Skwarczyńska, *Un Cas particulier d'or-*

chestration générique de l'oeuvre littéraire, [w:] *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of the Seventieth Birthday*, Paris 1967; J. Alter, *Faulkner, Sartre and the „Nouveau roman”*, „Symposium”, 1966, nr 2; L. Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Paris 1964; T. Cieślukowska, *Warsztat współczesnej prozy narracyjnej. Wybrane zagadnienia*, Łódź 1967; T. Cieślukowska, *U podstaw prozy artystycznej XX wieku*, Łódź 1970; O. Bernal, *Alain Robbe-Grillet; le roman de l'absence. Essais*, Paris 1964; R. Barthes, *Essais critiques*, Paris 1964; G. Genette, *Figures. Essais*, Paris 1966; M. Nadeau, *Le Romans français depuis la guerre*, Paris 1970; *Le Roman contemporain*, Paris 1971, Actes et Colloques No 8; D. Grossvogel, *Limits of the Novel*, Ithaca 1971; J. Ricardon, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971; R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970; *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, t. 1–2, Paris 1972. Ponadto publikacje N. Sarraute, A. Robbe-Grilleta, M. Butora, a także M. Blanchota i R. Barthes'a podane w tekście.

Teresa Cieślukowska

POWIEŚĆ AUTOTEMATYCZNA: albo *powieść samotematyczna*, *powieść o powieści*; ang. *critical novel*. Termin *powieść autotematyczna* odbija cechę charakterystyczną tej odmiany gatunkowej powieści: jej tematem jest proces twórczy w ogóle, a także pisanie powieści, życie i praca literacka pisarza. Specyfika *powieści autotematycznej* polega na wyborze anegdoty prezentującej problematykę literacką, zagadnienia krytyki literackiej, norm i konwencji gatunkowych czy rodzajowych.

Powieść autotematyczna określana jest także jako *powieść o powieściopisarzu*, z reguły bowiem występuje w niej postać pisarza zajmującego się pracą twórczą. Taki sposób podejmowania dyskusji literackiej w dziele sta-

je się narzędziem kompozycyjnym służącym pomnażaniu planów rzeczywistości przedstawionej; pogłębia wielostronnie problem ontologicznego charakteru fikcji literackiej, stawia znaki zapytania nad relacjami między autorem — narratorem — bohaterem. Problematyka *powieści autotematycznej* ma charakter psychologiczny zawężony do zagadnień z psychologii twórczości. Kryterium tematyczne o oczywistych konsekwencjach kompozycyjnych i strukturalnych staje się podstawą do wyróżnienia odmiany gatunkowej powieści i przyjęcia nazwy *powieść autotematyczna* — na wzór takich nazw, jak: *powieść historyczna*, *podróżnicza*, *kryminalna*. Temat utworu literackiego jest tu aktywowany w swym szerszym znaczeniu i obejmuje zagadnienia genezy psychologicznej dzieła literackiego, warsztatu twórczego, a więc psychologii, filozofii i socjologii. Pisarz-twórca bowiem osadzony jest w konkretnym środowisku, które reprezentuje i które go określa.

Twórcą terminu „autotematyzm” jest A. Sandauer używający także synonimu „samotematyczność”. *Powieść autotematyczna* jako przedmiot wyłania się z Sandauerowskiej koncepcji autotematyzmu rozstrzyganego w aspekcie genetycznym, a więc jako etap w historycznej ewolucji technik narracyjnych, i w aspekcie opisowym, jako próba określenia „istoty bytu” dzieł autotematycznych. Sandauerowska formuła autotematyzmu: „Treścią dzieła ma być jego własna geneza, samo ma służyć sobie za historię i komentarz, zamknięte w koło doskonale i samowystarczalne, *perpetuum mobile* nicości”, ma charakter idealistyczny — dostępna literaturze forma autotematyzmu to tylko realizowanie jego elementów w dziele literackim. T. Cieślukowska nazywa tę *powieść warsztatową* lub *autotematyczną* i wiąże ją z fazą analizy-autoanalizy w historycznym rozwoju i ewolucji gatunku powieściowego. B. Marczeńska w

swej pracy *Problematyka powieści warsztatowej* przeprowadza rewizję tych terminów i pojęć, ustala także treść i zakres znaczeniowy określenia „powieść warsztatowa”, dobitnie oddzielając ją od *powieści autotematycznej*.

W literaturze obcej na marginesie *Kontrapunktu* Huxleya pojawia się metaforyczna formuła: *reflet du roman dans le roman*; Wellek i Warren ustawiają „powieść o pisaniu powieści” w tradycji sternowskiej i w opozycji do metody punktu widzenia. Podstawą takiego rozgraniczenia jest tu odmienny stosunek narratora-kreatora do świata przedstawionego, podkreślanie literackiego charakteru fikcji. Wellek i Warren (jak wszyscy inni poza B. Marczewską) nie rozróżniają *powieści warsztatowej* i *autotematycznej*, co znacznie komplikuje rekonstrukcję teorii *powieści autotematycznej*, jako że wypowiedzi teoretyczne odnoszą się do obu tych przedmiotów bez wskazywania na ich odmiennność. Należy więc jeszcze raz podkreślić (zob. *powieść warsztatowa*), że wszelkie refleksje warsztatowe pozaliterackie w *powieści autotematycznej* umieszczone są w sferze rzeczywistości przedstawionej i nie zakłócają jej literackiego, fikcyjnego charakteru.

Tradycje *powieści autotematycznej* należy wiązać z pojawianiem się w powieści refleksji, dygresji warsztatowych, literackich — zjawisko to występuje w powieści nowożytnej na różnych etapach jej rozwoju. Wiąże się ono z naturalnym zainteresowaniem odbiorców pracą twórczą autora (w powieści XIX wieku); we wcześniejszych przejawach jej źródłem jest konwencja narracyjna (formy powieściowe do XVIII wieku) przejmująca w sposób naturalny tradycje przekazu ustnego. Stąd też „ujawnianie” się opowiadającego autora, który ulegając tej tradycji ukazuje się także w roli „opowiadacza” (por. Cervantes, Fielding, polscy sterniści). Tradycja ta wspólna jest dla *powieści warsztatowej* i *powieści autotematycznej*.

nej; historyczny rozwój obu przedmiotów przebiega jednak odmiennie. *Powieść autotematyczna* jako wyraźna postać tej odmiany gatunkowej wiąże się z okresem realizmu dziewiętnastowiecznego, bujnie rozwija się w literaturze współczesnej. *Krawędź Rzezacza*, *Złodziej Leonowa*, *Ja*, *Tobiasz Rinser*, *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, *Lustra* Szczypiorskiego, *Przeprawa* Zientarowej — to jej przykłady. Do *powieści autotematycznej* należy włączyć utwory: Jensa *Pan Meister*; autotematyczny charakter mają nowele Borgesa: *TIön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*, *Analiza twórczości Herberta Quaina*, *Poszukiwanie Al-Mutasima*. Szczególny charakter tych ostatnich przykładów zasadza się na podejmowaniu problematyki literackiej w formie o pozorach autentyku: korespondencja między pisarzem a krytykiem na tematy literackie, streszczenia, komentarze i recenzje z fikcyjnych utworów literackich.

Powieść autotematyczna służy więc także polemice z kanonami literackimi, nawiązuje do sfery tzw. życia literackiego. Ujawnia w najróżniejszy sposób problemy pracy literackiej i literatury zajmując własne miejsce w przebogatej i w zasadzie nieograniczonej problematyce przedmiotowej literatury współczesnej.

Bibliografia: T. Cieślukowska, *Z problematyki współczesnych przemian rodzajowych*, „Zesz. Nauk. UŁ”, S. II, z. 2, 1961; B. Marczeńska, *Problematyka powieści zwanej warsztatową*, „Sprawozdania ŁTN”, R. XXV, 1971; B. Marczeńska, *Zagadnienia powieści warsztatowej* (mpis); A. Sandauer, *Liryka i logika*, Warszawa 1968; K. Wyka, *Wstęp do: K. Irzykowski, Pałuba*, Kraków 1949; J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971.

POWIEŚĆ PSYCHOLOGICZNA: (fr. *roman psychologique*, niem. *psychologischer Roman*, ang. *psychological novel*, ros. *psichologičeskij roman*) — termin szeroko rozpowszechniony i zakorzeniony w powszechnej świadomości gatunkowej, rzadziej pojawia się w terminologii literaturoznawczej, gdzie funkcjonuje przede wszystkim jako określenie pomocnicze w wyróżnianiu odmian powieściowych, głównie przy zastosowaniu kryterium tematycznego. Powieść psychologiczna stawiana jest wówczas w rzędzie tych odmian powieści, które wykształciły się na gruncie struktury powieściowej poprzez zróżnicowanie jej zakresów tematycznych. Definiowana jest jako ta odmiana, która w przeciwieństwie do powieści obyczajowej i społecznej, koncentrujących się na zjawiskach społecznych przedstawiających obraz stosunków i więzi międzyludzkich, skupia zainteresowanie na sferze przeżyć wewnętrznych postaci, analizuje motywy ich postępowania, odczucia i różnorodne przeżycia. W *powieści psychologicznej* akcja i wydarzenia fabularne odgrywają rolę podrzędną, podporządkowane są analizie psychologicznej, będącej środkiem odsłonięcia wszelkich doznań psychicznych bohatera. Uważa się powszechnie, że w praktyce czysta *powieść psychologiczna* występuje niezmiennie rzadko, najczęściej motywy psychologiczne splatają się nierozdzielnie z elementami społeczno-obyczajowymi, dając formę powieści, w której mimo dominacji analizy psychologicznej bohater jest uwikłany w różnego rodzaju związki i zależności społeczne zwykle o charakterze środowiskowym (np. *Anna Karenina* L. Tołstoja).

Za cechy charakterystyczne *powieści psychologicznej* uznać można następujące jej właściwości strukturalno-morfologiczne:

1. Główną dominantą kompozycyjną jest bohater, wokół niego grupują się

wszystkie elementy świata przedstawionego utworu.

2. Zarówno fabuła, jak i akcja (przebieg wydarzeń i ich układ) podlegają nadrzędnej motywacji psychologicznej. W odmianie p. *psychologistycznej* fabuła jest ciągiem zdarzeń psychologicznych, którym podporządkowane są zdarzenia zewnętrzne.

3. Motywacja psychologiczna obejmuje również układ stosunków czasowo-przestrzennych dzieła; we współczesnej p. *psychologicznej* znamienne jest występowanie tzw. czasu subiektywnego, związanego z indywidualnym punktem widzenia postaci, zależnego od jej wewnętrznych doświadczeń.

4. Narracja odtwarzająca lub imitująca przebieg procesów psychicznych przybiera postać wypowiedzi niezależnej (narracja w formie pamiętnika, dziennika, listu itp. lub powieść w 1. osobie), w wersji odautorskiej występuje mowa pozornie zależna.

5. Techniki artystyczne występujące najczęściej w p. *psychologicznej* to tzw. analiza psychologiczna dokonywana w języku narracji autorskiej lub w języku introspekcji, technika monologu wewnętrznego, punktu widzenia, behawiorystycznej prezentacji świata przedstawionego oraz technika asocjacyjnej organizacji materiału powieściowego.

Zarówno ze względu na zbieżności tematyczne, jak i na występowanie podobnych form konstrukcyjno-morfologicznych p. *psychologiczna* pokrewna jest takim gatunkom i odmianom gatunkowym, jak: *charakter*, *autobiografia*, *powieść biograficzna*, *powieść sentymentalna*, *roman personnel*, *journal intime*, *powieść strumienia świadomości*, przy czym niektóre z nich uważane bywają za historyczne postaci rozwojowe p. *psychologicznej*.

Określone typy *powieści psychologicznej* są na ogół ściśle sprzężone z określonymi kierunkami psychologii. Rozstrzygnięcia powieściowe „wyprzedziły” niejednokrotnie naukowo skody-

fikowane teorie (np. powieści Dostojewskiego, *Patuba* K. Irzykowskiego) lub wydać się mogą ich antycypacją (np. powieść *Imago* C. Spittlera wywarła wpływ na teorię Freuda); bywało i odwrotnie: nowe koncepcje psychologii znajdowały odzwierciedlenie w odmienym ukształtowaniu bohatera literackiego, inspirowały pisarzy do poszukiwań i rozwiązań nie znanych prozie narracyjnej (psychologia głębi).

Jako odmiana gatunkowa *p. psychologiczna* wykazuje niezwykłą preżność rozwojową, jej ewolucja jest współrzędna z historią całego gatunku powieściowego. Nieustannie wzbogaca podstawowy zasób tematyczny o nowe motywy, wątki, zagadnienia problemowe, przyswaja i wypracowuje coraz to nowe techniki artystyczne. Niezwykle łatwo wchodzi w związki z innymi odmianami gatunkowymi, wykorzystując je jako formy podawcze lub współegzystując z nimi na zasadzie instrumentacji rodzajowej, co doprowadziło do ukształtowania mieszanych odmian gatunkowych reprezentowanych przez takie utwory, jak np. *Marta* E. Orzeszkowej — *p. psychologiczno-tendencyjna*; *Noce i dnie* M. Dąbrowskiej — *p. psychologiczno-obyczajowa*; *The Picture of Dorian Gray* O. Wilde'a oraz twórczość E. T. A. Hoffmanna — *p. psychologiczno-fantastyczna*; *Doktor Jekyll and Mr Hyde* R. L. Stevensona — *p. psychologiczno-sensacyjna*; *Brighton Rock* G. Greene'a — *p. psychologiczno-kryminalna*; powieści T. Parnickiego — *p. psychologiczno-historiozoficzna*; powieści O. Ludwiga oraz L. Feuchtwangera — *p. psychologiczno-historyczna*; *Le Deuxième sexe* S. Beauvoir — *p. psychosocjologiczna*.

Jako odmiana gatunkowa *p. psychologiczna* nie została szerzej opracowana. Wśród wypowiedzi teoretycznych przeważają studia cząstkowe i wzmianki o charakterze przyczynku (ujęcia syntetyczne: *Realllexikon*, L. Edel, S. Skwarczyńska); natomiast z pozycji twórcy

pisali o *p. psychologicznej* m.in. P. Bourget, F. Mauriac, N. Sarraute, T. Breza.

Praformy. Refleksja nad ludzkimi przeżyciami jest jednym z głównych kręgów tematycznych literatury. Poszukując najdawniejszych świadectw, w których zawarta została wiedza człowieka o jego przeżyciach, uczuciach, stanach psychicznych, można by sięgnąć do najstarszych arcydzieł literatury hebrajskiej, np. do *Szir Haszirim* (*Pieśni nad pieśniami*). Mówiąc o prapoczątkach *p. psychologicznej* wymienia się najczęściej moralizatorsko-dydaktyczne portrety obyczajowe: *Charaktery* Teofrasta oraz *Eneidę*, w której epizodyczne opisy stanów wewnętrznych bohaterów stanowią mając załazek pogłębionej analizy psychologicznej postaci literackiej. Za najstarszy przykład narracji prozatorskiej konsekwentnie i skrajnie zdominowanej przez psychologiczny punkt widzenia uznać trzeba *Wyznania* św. Augustyna — utwór o podłożu autobiograficznym, operujący szeroką skalą przeżyć wewnętrznych, wprowadzający i wykorzystujący introspekcję jako metodę badania przeżyć psychicznych. Pewną rolę w ukształtowaniu *p. psychologicznej* odegrała średniowieczna epika rycerska, głównie poematy miłosne. Wśród utworów będących pierwowzorami późniejszych typów *p. psychologicznej* wymienić należy *Essais* Montaigne'a oraz *Caractères* La Bruyère'a. Ogromne znaczenie dramatu zarówno starożytnego, jak i nowożytnego dla tej odmiany gatunkowej polega przede wszystkim na ukształtowaniu wzorców osobowościowych oraz modeli stosunków międzyludzkich.

Wiek XVII i XVIII. W najwcześniejszej fazie rozwoju *p. psychologicznej* tematyka jej oparta jest na stałym motywie powikłań losu i cierpień bohaterów wynikających z nieszczęśliwej miłości. Motyw ten rozwija pierwszy romans psychologiczny pani de la Fayette *La Princesse de Clèves*, pozostający pod wyraźnym wpływem tragedii

Corneille'a. W konstrukcji fabuły wczesna powieść psychologiczna spokrewniona jest z romansem awanturniczoprzygodowym (*La Vie de Marianne* Marivaux, *Manon Lescaut* A. F. Prévosta). Często konflikt miłosny o podłożu społecznym i etycznym staje się fabularną podstawą opisów subtelnych odcieni stanów uczuciowych bohaterów (*Julie ou la nouvelle Heloise* Rousseau, *Die Leiden des jungen Werthers* Goethego, *Ortis* Foscola).

Istotny udział w ukształtowaniu p. psychologicznej miała angielska powieść sentymentalna XVIII w. zarówno w wersji Sterna, jak i Richardsona. Powieść sentymentalna *Biednaja Liza* oraz *Pisma ruskogo putieszestwienika* N. Karamzina wprowadzają analizę psychologiczną i autoanalizę do literatury rosyjskiej.

Wiek XIX. Francuski *roman personnel*, który ze względu na różnorodność form narracji może się w konkretnych realizacjach powieściowych zbliżać do powieści psychologicznej (A.L.H. de Staël — *Corinne, Delphine*), a nawet z nią utożsamiać (B. Constant, *Adolphe*) — stał się podstawą dalszych jej przekształceń strukturalnych poprzez pogłębienie analizy psychologicznej i szczegółową penetrację „wnętrza” bohatera. Preromantyczne powieści pani de Staël, podobnie jak *René* Chateaubrianda zawierają w zaczątkowej formie te wszystkie elementy ideowe i koncepcje artystyczne, które pełny wyraz znalazły w dziełach romantycznych. Decydującym momentem dla ukonstytuowania p. psychologicznej był romantyzm, którego ideologia — przede wszystkim zwrot ku jednostce, programowe wyeksponowanie w literaturze przeżyć i odczuć bohatera — zaważyła silnie na skoncentrowaniu twórczych zainteresowań wokół konfliktu pomiędzy indywidualnymi pragnieniami i dążeniami jednostki a krępującym je społeczeństwem. Powieść romantyczna w analizie przeżyć człowieka akcentuje to co zmienne,

niepowtarzalne, indywidualne; statyczny i szablonowy charakter zastępuje dynamiczną koncepcją osobowości. Elementy autobiograficzne dominujące w romantycznej p. psychologicznej pozwalają łączyć subiektywizm przeżyć z obiektywizmem ujęcia (maska autorska, narracyjna metoda „dowodów uwierzytelniających” — Obermann E. Senancoura, *Storia di un' anima scritta da Giulio Rivalta* G. Leopardiego, *Volupté* Ch. A. Saint-Beuve'a), egocentryczne ujęcie problematyki psychologicznej jest równocześnie wyrazem moralnych niepokojów całej epoki (*Confession d'un enfant du siècle* A. Musseta, *Fide a bellezza* M. Tommaseo). W powieściach Stendhala autoanaliza powieści zastąpiona zostaje analizą psychologiczną wyprowadzoną z linii fabuły, która umożliwia rekonstrukcję charakteru postaci, konfliktów moralnych i powikłań psychologicznych przy szerszej motywacji działań bohatera w sferze stosunków społeczno-politycznych, decydujących o jego losach (*Le Rouge et le Noir*). Powieść jego (w odróżnieniu od późniejszej Balzakovskiej) nie operuje typowością społeczną. Doprowadzona do perfekcji, odkonwencjonalizowana analiza myśli i uczuć służy tyleż studiom psychologicznym, co tezom filozoficzno-historycznym, zmierza do ustalenia reguł psychospołecznych.

Realistyczna p. obyczajowo-psychologiczna przyjmując tezę o decydującej roli środowiska i warunków zewnętrznych na kształtowanie charakteru człowieka i jego losu dąży do ustalenia zależności rozwoju jednostki od stosunków społecznych, powiązań między społeczną a psychiczną sferą życia ludzkiego. W dziełach Kellera, Turgieniewa, Mereditha, G. Eliot, Fontane'a, M. Ebner Eschenbach, O. Ludwiga przeżycia i działania bohaterów służą analizie mechanizmów społecznych i dramatów osobistych jednostek społecznie uwikłanych. Flaubertowski postulat „sztuki obiektywnej” ugruntował „przedmioto-

wy" sposób konstruowania świata powieściowego. *Madame Bovary* — studium moralno-psychologiczne, jest również realistycznym obrazem społeczeństwa mieszczańskiego.

W przeciwieństwie do tradycji *p. psychologicznej* ujmującej chaos ludzkiego wnętrza w logicznie zorganizowaną całość powieści F. Dostojewskiego ujmują jednostkę jako istotę podległą działaniu różnorodnych sprzecznych sił, zdolną do nieoczekiwanych czynów, targaną wielkimi namietnościami. Odsłaniają tajemne, irracjonalne pokłady ludzkiej psychiki, nie uświadamiane instynkty i siły rządzące postępowaniem człowieka. Bohater w tej prozie jest tyleż określany przez czyny oraz decydujące o nich właściwości psychiki, co przez warunki życiowe formujące jego losy. Obdarzony samowiedzą, samookreślający się wobec równorzędnych świadomości powieściowych, jest wyrazicielem koncepcji ideowych wykraczających poza subiektywne przeżycia postaci.

Powieść naturalistyczna ustalająca związki pomiędzy przeżyciem a jego biologicznymi i społecznymi determinantami zubożyła technikę analizy psychologicznej jednostki, doskonaląc za to w *p. psychologiczno-socjologicznej* sposoby opisu wielkich zbiorowisk oraz metody afabularnego konstruowania narracji (E. Zola, bracia Goncourt). Ograniczenia szkoły naturalistycznej przełamywane były w twórczości pisarzy dążących do uchwycenia i wyrażenia ludzkich przeżyć (G. Maupassant, G. Moore).

Z inspiracji naturalistycznych oraz filozofii Schopenhauera wyrasta w *p. psychologicznych* Th. Hardy'ego (*Tess of the d'Urbervilles*, *Jude the Obscure*) fatalistyczna i pesymistyczna koncepcja losu ludzkiego.

Istotnym wydarzeniem dla rozwoju *p. psychologicznej*, szczególnie dla dalszych modyfikacji w zakresie form wypowiedzi, było opublikowanie w 1883 r. fragmentów dziennika H. F. Amiela.

P. psychologiczna, szeroko posługująca się autoanalizą, chętnie sięgająca do elementów autobiograficznych, wchłaniając formę dziennika poufnego w postaci różnorodnych jej transpozycji uczyniła ją podstawą ograniczenia narracji autorskiej poprzez literackie imitowanie w zakresie formy powieściowej. *Disciple* P. Bourgeta jest przykładem wykorzystania *journal intime* jako formy pozwalającej łączyć docieklivość psychologiczną z pasją moralizatorską. Powieść ta obok *A rebours* J. K. Huysmansa reprezentuje modernistyczną odmianę *p. psychologicznej*, ukazującej konflikty psychologiczne ludzi z wyższych sfer społecznych (koncepcja antynaturalistyczna).

Wiek XX. W *Jean Christophe* R. Rollanda, powieści pozostającej w wyraźnym związku z myślą filozoficzną Nietzschego i Bergsona oraz koncepcjami symbolistów, wykorzystanie najbardziej osobistych doświadczeń autora zaainspirowało technikę portretowania bohatera w trakcie ewolucji życiowej. Rollandowska *roman-fleuve* to ta odmiana *p. psychologicznej*, której ambicją jest nie tylko odtworzenie indywidualnego dramatu jednostki ludzkiej, lecz także sformułowanie uogólnionego komentarza do współczesnych wydarzeń życia społecznego.

Duży udział w ukształtowaniu współczesnej *p. psychologicznej* miał H. James — twórca nowoczesnego realizmu psychologicznego — zarówno poprzez poglądy krytyczne, jak i praktykę powieściową. W analizie osobowości ludzkiej uwzględnił on bogaty zespół zależności kulturowych, narodowych, społecznych; przedmiotem jego powieści są nie zdarzenia, lecz ich indywidualne odbicie w świadomości postaci powieściowej (technika punktu widzenia). Metodę narracji subiektywnej doskonalili J. Conrad wprowadzając technikę narracji pośredniej oraz zwielokrotnionego narratora i stosuje po raz pierwszy tak

konsekwentnie w analizie ludzkich przeżyć.

Twórczość M. Prousta, uważana za najwyższe osiągnięcie powieściowej analizy psychologicznej, otwiera nową epokę w rozwoju psychologicznej prozy narracyjnej. W cyklu *A la recherche du temps perdu* tworzy Proust subiektywną wizję świata podporządkowaną logice tworzenia artystycznego; czas subiektywny odgrywa rolę dominantę powołującej do istnienia i porządkującej układy tego świata. Tradycyjna fabularność i zdarzeniowość zostały w prozie tej wyeliminowane lub absolutnie podporządkowane wydarzeniom psychologicznym, służąc jako element drugorzędny w analizie mechanizmów pamięci i przeżywania, marzenia, kojarzenia i wywoływania wspomnień. Technika ta znajduje również zastosowanie w sferze odkrywania mechanizmów podświadomości zbiorowej.

Twórczość Prousta zapoczątkowała nową odmianę *p. psychologicznej*, tzw. *p. psychologizującą* charakteryzującą się przynależnością do odrębnego prądu w literaturze XX w. — psychologizmu — wyrażającego światopogląd psychologiczny, tj. przeświadczenie o motywowaniu zachowań jednostki i stosunków międzyludzkich przez specyficzną i autonomiczną sferę życia psychicznego. W dziele literackim towarzyszy temu degradacja i podporządkowanie motywacji i determinacji społecznej na rzecz psychologicznej, co pociąga za sobą odmienne w tego rodzaju powieści ukształtowanie postaci; psychologizująca jest koncepcja losu ludzkiego i motywacja wydarzeń. W genezie i ukształtowaniu tej odmiany *p. psychologicznej* szczególnie doniosłą rolę odegrały ówczesne kierunki psychologiczne, przede wszystkim psychoanaliza w wersji freudowskiej. *P. psychologiczna* pod jej wpływem podjęła tematykę osobowości życia psychicznego — kompleksów, stanów psychopatologicznych, różnego rodzaju nerwic i zbroń seksualnych

(powieści D. H. Lawrence'a i M. Sinclair).

Nowoczesna *p. psychologiczna* przesunęła centrum uwagi z opisu zewnętrznego na doznania wewnętrzne, przedmiotem jej zainteresowań staje się indywidualna ludzka świadomość, jednostkowa psychiczna egzystencja, co w rezultacie prowadzi do zastąpienia tradycyjnie konstruowanego bohatera literackiego zespołem oznak umożliwiających jego rekonstrukcję. Powieść lat 20. i 30. XX w., sprzężona z określonymi koncepcjami psychologii i filozofii (William James, H. Bergson, S. Freud, C. Jung), dostosowuje do nich cały zasób środków technicznych. *Stream-of-consciousness fiction* wyodrębniana jest przez niektórych teoretyków (Friedman, Humphrey) jako odmiana powieści, choć mówiąc o odmianie mają oni na myśli dominującą technikę narracyjną, w zasadzie jednak traktowana jest jako pododmiana *p. psychologicznej* (Edel) koncentrująca się na analizie najbardziej pierwotnych i głębokich pokładów ludzkiej świadomości, posługująca się specjalnymi technikami literackimi w ich eksploracji. Jest ona próbą nie tylko opisu, ale przede wszystkim odtworzenia życia psychicznego. Techniki strumienia świadomości kształtują wypowiedź „przedwerbalną”, imitującą przekazywanie treści i procesów psychicznych w dramatycznej bezpośredniości ich powstawania i przemijania. Podstawową technikę *stream of consciousness* — bezpośredni monolog wewnętrzny, zastosował po raz pierwszy jako główną formę narracyjną E. Dujardin w powieści *Les Lauriers sont coupés* (1887), późniejsza powieść operuje szeroką skalą różnorodnych postaci strumienia świadomości. Do najwybitniejszych jej osiągnięć należy cykl *Pilgrimage* D. Miller Richardson, *Ulysses* J. Joyce'a oraz powieści V. Woolf.

Doświadczenia tych pisarzy twórczo kontynuuje W. Faulkner łącząc w swych

utworach cechy powieści strumienia świadomości i fabularnej *p. psychologicznej*. Dominującym motywem jego twórczości analizującej współczesny rozkład moralny jest skrajna dezintegracja osobowości ludzkiej w znikczemniałej społeczności. Inną pojocyeowską odmianę *p. psychologicznej* reprezentuje twórczość Ivy Compton-Burnett operująca ciekawą i oryginalną metodą narracyjną, będącą odmianą dialogowej techniki powieściowej.

Niezwykle doniosła dla współczesnej *p. psychologicznej* problematyka moralna, podejmowana m. in. przez pisarzy tej miary co F. Mauriac, Julien Green i G. Bernanos, rozpatrujących ją ze stanowiska katolickiego, jest wyrazem pojmowania przez nich życia wewnętrznego człowieka jako terenu ścierania się nie tylko indywidualnych mechanizmów psychicznych, ale metaficznych sił ponadjednostkowych. Odmienne propozycje przynosi tzw. nurt egzystencjalny, traktujący literaturę jako samoistną twórczość filozoficzno-artystyczną. Twórczość powieściowa J. P. Sartre'a, w której psychoanaliza egzystencjalna jako nadrzędna instancja w rozstrzyganiu fundamentalnej problematyki egzystencjalnej, moralnej, światopoglądowej określa indywidualne przeżycie wewnętrzne człowieka, jest przykładem powieści psychologiczno-filozoficznej.

Znamienną cechą wszystkich postaci i typów XX-wiecznej *p. psychologicznej* jest swoista ambiwalencja w ujęciu podstawowego przedmiotu jej zainteresowań: mikrostrukturalne traktowanie ludzkiej świadomości łączy się w niej z antropologiczną wizją jednostki ludzkiej.

Po II wojnie światowej nową wersję *p. psychologicznej* ukształtowali twórcy *nouveau roman* (N. Sarraute, M. Butor). Kontynuując doświadczenia Joyce'a i Faulknera wypracowują własne nowoczesne środki artystyczne pozwalające na penetrację w złożonej osobowości człowieka obszarów niedostępnych tra-

dycyjnej analizie psychologicznej. Nowa powieść bada mikrokosmos pojedynczej psychiki usytuowany wobec mikrokosmosów innych jednostek, przedmiotem jej zainteresowań jest „człowiek wobec siebie”, odkrywający nieprzeczuwalne i niewyraźne (w j. narracji dyskursywnej) skomplikowania swej egzystencji. Najnowsze próby powieściowe prozy psychologicznej, np. eksperymentalne *p. psychologiczne* L. Durrela, uznać należy nie tylko za kontynuację, ale twórcze rozwinięcie techniki nowoczesnej *p. psychologicznej* zapoczątkowanych przez Conrada i H. Jamesa. Zburzenie tradycyjnych reguł powieściowych w tej twórczości służy poszukiwaniu takich środków ekspresji powieściowej, która mogłaby sprawnie służyć odzwierciedleniu problemów współczesnego człowieka.

Powieść psychologiczna najbujniej rozwinęła się we Francji. Do pisarzy uprawiających tę odmianę gatunkową (oprócz omówionych powyżej) należą: P. Ch. Laclos — *Les Liaisons dangereuses*; a także S. G. Colette, A. Gide, J. de Lacretelle (*Silbermann*), A. Maurois (*Climats*), A. Malraux, R. Martin du Gard (*Les Thibault*), A. Camus, J. Rivière (*Aimée*), E. Clermont, R. Radiguet (*Le Diable au corps*, *Le Bal du comte d'Orgel*), P. Léautaud, J. Cocteau, J. Schlumberger, R. Peyrefitte (*Les Amitiés particulières*), M. Arland, J. Charbonne, C. Simon, S. Beckett (*Molloy*). W literaturze angielskiej *p. psychologiczną* reprezentuje również twórczość sióstr Brönte, H. H. Richardson (*Maurice Guest*, *The Fortunes of Richard Machony*), F. M. Forda (*The Good Soldier*), Ch. L. Morgana, G. Greene'a. Z pisarzy amerykańskich wymienić można J. Steinbecka, H. Millera, W. Saroyana, M. T. McCarthy, W. Styrona. W literaturze rosyjskiej przeważają krótkie formy narracyjne prozy psychologicznej (A. Czechow, N. Gogol, A. Puszkina). Arcydzieła *p. psychologicznej* to *Gieroj naszego wriemieni* M. Lermontowa i *Ob-*

łomow I. Gonczarowa. Do tradycji Dostojewskiego nawiązywali L. M. Leontow, K. A. Fiedin. W literaturze czeskiej nurt *p. psychologicznej* reprezentuje twórczość V. Rezáčá, K. Schulza, J. Durycha. Uprawiali *p. psychologiczną* pisarze włoscy — I. Svevo, L. Pirandello, A. Moravia, G. Piovene; niemieccy — F. Schlegel (*Lucinde*), W. Bergengrugen, H. Stehr, H. Beseler; austriaccy — I. Aichinger, S. Zweig; szwajcarscy — M. Frisch; wśród twórców skandynawskich — K. Hamsun, A. Strindberg, J. Aho.

Pierwiastki psychologiczne w powieści polskiej pojawiają się w pierwszych latach w. XIX jako echo doświadczeń sentymentalizmu zachodnioeuropejskiego. W romansie sentymentalnym — „prymitywnej i jednostronnej *p. psychologicznej*” szablon dominuje nad obserwacją, analiza osobowości ludzkiej podporządkowana jest schematom konwencji literackich, a cała odkrywczosc problemowa ogranicza się do opisu dziejów nieszczęśliwej miłości (*Halina i Fircyk* J. Lipińskiego, *Julia i Adolf* L. Kroppickiego, *Malwina* M. Wirtemberskiej, *Nierozsądne śluby* F. Bernatowicza).

Polska powieść romantyczna uprzywilejowała obok bohatera — człowieka o zindywidualizowanej osobowości, którego wyznania mają charakter intymny, wręcz ekshibicjonistyczny (Z. Krasiński, *Dziennik umierającego*), bohatera oryginalna-dziwaka, monomana, osobnika psychopatycznego (*Poeta i świat* J. I. Kraszewskiego oraz wykraczająca poza doświadczenia literackiego wzorca romantycznego twórczość L. Szymanera, uznawanego za twórcę polskiej *p. psychologicznej*).

W okresie pozytywizmu i realizmu krytycznego następuje zrównoważenie w *p. psychologicznej* sfery subiektywnych przeżyć i doznań bohaterów ze sferą świata zewnętrznego, przeżycia bohatera są wykładnikiem tez ogólnych (*Cham* E. Orzeszkowej), a obserwacje psychologiczne służą rejestracjom typu

socjologicznego (twórczość B. Prusa).

Zapowiedzią modernistycznych przekształceń tej odmiany gatunkowej jest powieść uznana za jedno z najwybitniejszych dzieł polskiej prozy psychologicznej — *Bez dogmatu* H. Sienkiewicza, natomiast jej wersję naturalistyczną reprezentują powieści I. Dąbrowskiego *Śmierć Felka*. Osobne miejsce w tych przekształceniach zajmuje *Pałuba* K. Irzykowskiego, „eksperymentalna powieść psychologiczna”, nowatorska i prekursorska nie tylko jako *p. warsztatowa* (zob.), ale także jako utwór operujący nie spotykanym dotąd w prozie polskiej i światowej wielowarstwowym układem analitycznym zastosowanym do odkrywania najgłębszych pokładów ludzkiej świadomości. W strukturę *p. psychologicznej* w twórczości T. Micińskiego wnikają elementy groteski, alegorii, symbolu. Rzeczywistość powieściowa zorganizowana na zasadzie ciągu podświadomych skojarzeń i obsesji bądź też oparta na konstrukcji marzenia sennego jest przykładem krańcowego subiektywizmu narracji i wyprzedza znacznie doświadczenia ekspresjonistycznej i psychoanalitycznej prozy dwudziestolecia międzywojennego. Prekursorskie wobec tej prozy są również *p. psychologiczne* T. Rittnera.

W okresie międzywojennym trzy wielkie kierunki: behawioryzm, psychologia postaci i psychoanaliza, stwarzały możliwości różnorodnych wariantów powieściowych. Są to lata gorących sporów o *p. psychologiczną* (wystąpienia L. Pomirowskiego, L. Fryderyka, I. Fika), a również lata jej największego rozwoju i rozkwitu. Dominującą pozycję zajmuje *p. psychologiczna*; analiza psychologiczna determinant psychicznych zachowań ludzkich jednostkowych i międzyosobowych w szerokim zakresie opiera się na technikach strumienia świadomości. Do najwybitniejszych twórców *p. psychologicznej* należą: Z. Nałkowska, A. Rudnicki, M. Kuncewiczowa, J. Iwaszkiewicz, S. I. Witkiewicz, T. Breza, M. Cho-

romański. Uprawiają ją również J. Andrzejewski, A. Gruszecka, P. Gojawi-czyńska, H. Boguszevska, A. i J. Kowalscy, E. Szelburg-Zarembina i inni.

Po II wojnie światowej pojawia się w twórczości powieściowej specjalny nurt psychologiczny analizujący postawy ludzkie w czasie wojny i okupacji oraz badający ich wpływ na ukształtowanie psychiki pokolenia w tym czasie uformowanego. Powojenna polska p. psychologiczna kontynuuje tradycje i doświadczenia lat międzywojennych (J. Iwaszkiewicz, A. Kowalska, A. Rudnicki, M. Promiński), bądź też korzysta z doświadczeń światowej prozy awangardowej, przede wszystkim francuskiej noweli powieści (*Sposób bycia* K. Brandy-sa, *Bramy raj* J. Andrzejewskiego, *Dzień oszusta* I. Iredyńskiego).

Bibliografia: H. Cybienko, *Sztjmer i Lermontow*, „Slavia Orientalis”, 1973, nr 3; I. Gillam Douglas, *Le Moi et l'univers. Quelques aspects du roman psychologique contemporain en Angleterre*, Neuchâtel 1939 (zawiera bibliografię p. psychologicznej oraz opracowań krytycznych); L. Edel, *The Modern Psychological Novel*, New York 1955; M. Friedman, *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, New Haven 1955; L. J. Ginzburg, *O psychologicznej prozie*, Leningrad 1971; R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley 1958 (Rozdz. II: *Strumień świadomości — techniki*, „Pam. Lit.”, 1970, z. 4); M. Librachowa, *Mędzywojenna literatura powieściowa jako źródło materiału naukowego dla psychologa*, Poznań 1947; J. Lipski, S. Stradecki, J. Wilhelm, K. Zarzecki, *Psychologizm w prozie dwudziestolecia (1918—1939)*, „Twórczość”, 1950, z. 2; F. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris 1933; Z. Mrozek, *Narodziny i rozwój pierwiastka psychologicznego w polskiej prozie narracyjnej*, [w:] *Z problematyki gatunków i prądów literackich XIX i XX wieku*, Bydgoskie Towarzys-

two Naukowe, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, S. B, nr 7, Warszawa—Poznań 1972; Z. Mrozek, *W kręgu narodzin polskiej powieści psychologicznej* (*Studia o prozie narracyjnej Ludwika Sztjmera*), „Studia Filologiczne”, Bydgoszcz 1971; *Problemy psychologizmu w sowieckiej literaturze*, Leningrad 1970; *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, B. 2, Berlin 1926/1928 (*Psychologischer Roman*); S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, rozdz. V; I. Y. Tadié, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans „A la recherche du temps perdu”*, Paris 1971; T. Tomaszewski, *Wstęp do psychologii*, Warszawa 1963; N. W. Żiwółupowa, *Forma powiastwowania (Tołstoj i Dostojewski)*, [w:] L. N. Tołstoj, *Staty i materiały* VIII, Gorkij 1973.

Maria Marcjan

POWIEŚĆ-RZĘKA: (od francuskiej nazwy: *roman-fléuve*, angielska *saga-novel*, niemiecka *Familienchronik*).

Oparta na metaforze nazwa oraz jej desygnat silnie podkreślają dobór zdarzeń mających sprawiać wrażenie nieprzerwanego nurtu życia. Czas występuje jako jeden z podstawowych elementów strukturalnych powieści-rzeki, przy czym charakterystyczna jest znaczna długość czasu przedstawionego oraz ciągłość akcji. Stosowana technika literacka dąży do obudzenia w czytelniku wrażenia upływających dni, miesięcy i lat oraz do ukazania zmian zachodzących w miarę ich mijania.

Określenie powieść-rzeka stosowana jest najczęściej w odniesieniu do wielotomowych cyklów powieściowych przedstawiających dzieje rodziny przez kilka pokoleń, na szerokim tle społeczno-politycznym.

Ta odmiana gatunkowa o wydatnym zakroju epickim dąży do realizmu zarówno w odniesieniu do wydarzeń his-

torycznych, jak i do problemów psychologicznych.

Pierwszoplanowe przedstawienie codziennego życia jednego rodu w ramach kolejnych dni i nocy — bez hierarchizacji ważności zdarzeń — odróżnia *roman-fleuve* od historycznych powieści-epopei, które dają priorytet wydarzeniom dziejowym i wybitnym jednostkom.

Rodzina w roli głównego bohatera stwarza zasadniczą różnicę między *powieścią-rzeką* a *powieścią psychologiczną* lub autobiograficzną, które pierwszoplanowo traktują losy bohatera jednostkowego.

Wreszcie akcja obejmująca kolejne dzieje kilku pokoleń przeciwstawia omawianą odmianę gatunkową tzw. *powieści-sumie* (*roman-somme*), która może również przedstawiać przekrój społeczeństwa w określonym momencie historycznym, a równocześnie podawać sumę wiedzy autora o danej epoce oraz jego osobistych poglądów.

A zatem wyróżniki gatunkowe odmiany powieściowej *roman-fleuve* można ułożyć następująco:

1. Powieść tego typu stanowi jedność treściowo-kompozycyjną mimo różnorodności i bogactwa motywów fabularnych.

2. *Roman-fleuve* przedstawia dobór zdarzeń mających sprawić wrażenie nieprzerwanego toku życia codziennego, z usunięciem kryterium selekcji według ważności historycznej lub społecznej.

3. *Powieść-rzeka* odznacza się powolnym biegiem akcji, która opiera się bardziej na powiązaniu przestrzennie-czasowym niż przyczynowo-skutkowym łańcuchu zdarzeń.

4. Stosowana technika literacka dąży do obudzenia w czytelniku wrażenia upływającego czasu.

5. *Powieść-rzeka* na przykładzie historii typowego rodu w kilku pokoleniach odzwierciedla fazy rozwoju danego społeczeństwa w określonej epoce historycznej.

6. Autor *powieści-rzeki* kształtuje postacie za pomocą charakterystyki zewnętrznej i wewnętrznej.

7. Epicka rozlewność narracji podkreśla założenia tematyczne *roman-fleuve*.

Nazwa *powieść-rzeka* wywodzi się od francuskiego terminu *roman-fleuve*, którego genezę H. Clouard przypisuje określeniu *recits-fleuve*, użytemu przez André Maurois w przedmowie do powieści Maurice'a Baringa *Daphne Adéane* — oraz porównaniu do rzeki życia bohatera przez Romain Rollanda w przedmowie do jednej z części powieści Jean Christophe (*Dans la maison*).

Przy omawianiu nazwy *powieść-rzeka* warto zwrócić uwagę, iż od początku swego istnienia nie jest ona używana jednoznacznie. Określenie to różnie jest interpretowane nie tylko w nauce o literaturze i w prasie poszczególnych krajów — ale nawet w „ojczyźnie” terminu, tj. we Francji. Często używane jest ono w odniesieniu do utworów bardzo dużych objętościowo i o długiej, rozlewnej akcji, które poza tym posiadają różne cechy strukturalne (np. M. Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, J. Romaina *Ludzie dobrej woli*). Stąd nazwa *roman-fleuve* używana jest wymiennie np. z określeniem *roman-cycle*.

Powieści, które historycy lub teoretycy literatury oraz krytycy literaccy określają jako *powieści-rzeki*, pojawiły się dopiero w pierwszej połowie XX w. Warto zaznaczyć, że okres powstawania utworów obejmuje na ogół kilka lub kilkanaście lat.

Jak już wspomniano, u podstaw koncepcji *roman-fleuve* znajduje się niejako pojęcie życia, które wywiera zasadniczy wpływ na treść i formę strukturalną utworu. Można przeto stwierdzić zbieżność na tym odcinku założeń tej odmiany powieściowej z kierunkami witalistycznymi w filozofii.

Do najbardziej znanych *powieści-rzek* omawianego okresu zalicza się: *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej, *La Chronique des Pasquier* George'a Duhamela, *The*

Forsyte Saga Johna Galsworthy'ego, *Die Buddenbrooks* Thomasa Manna, Rogera Martin du Gard *Les Thibault* i *White-oaks* Mazo de la Roche.

Należy mocno podkreślić, iż w szeregu powieści z różnych okresów forma strukturalna powieści-rzeki łączy się w większym lub mniejszym stopniu z formą strukturalną innych odmian powieściowych (np. *Sława i chwała* J. Iwaszkiewicza, *Rapsodia świdnicka* W. J. Grabskiego, *Nad Niemnem* E. Orzeszkowej, *Cichy Don* M. Szolochowa, *Rougon-Macquart* E. Zoli).

W drugiej połowie XX w. na półkach księgarskich pojawiają się nieliczne cykle powieściowe posiadające wszystkie wyznaczniki gatunkowe omawianej odmiany powieściowej we właściwej relacji strukturalnej. Należą do nich np. *La Famille Boussardel* Philippe'a Hériata, *Les Gens de Mogador* Eugène Barbiera oraz *Przygody człowieka myślącego* Marii Dąbrowskiej (utwór niedokończony na skutek śmierci autorki).

Nowych pozycji wydawniczych typu *roman-fleuve* nie ukazuje się obecnie wiele, natomiast stale czytane i na nowo odczytywane są dawniejsze powieści-rzeki, stanowiące wybitne pozycje literackie (np. 19 wydanie *Nocy i dni* w 1973 r., stale wznawiane nakłady w różnych krajach *Sagi* rodu Forsytów i *Buddenbrooków*).

„Kroniki rodzinne” w wersji książkowej nie przestały znajdować się w centrum uwagi ludzi współczesnych, przejawiają jednak tendencję do modyfikacji niektórych cech strukturalnych dotychczasowej *roman-fleuve*.

Sprawą godną podkreślenia jest zdolność adaptacji omawianej odmiany gatunkowej do zmienionych warunków ustrojowych i rodzinnych oraz do potrzeb filmu, radia, telewizji. Warto przy tym zaznaczyć, że cechą charakterystyczną audycji tego typu jest treść oparta na aktualnych wydarzeniach danego kraju.

O ile powieści-rzeki pierwszej połowy XX w. przedstawiały dzieje, które już

minęły bądź schodziły z areny historycznej, a ich autorzy pragnęli przeobrazić utrwalić na ich kartach wycinek losów znany z własnego doświadczenia, z tradycji rodzinnej lub ze wspomnień dalszego i bliższego otoczenia — o tyle autorzy powieści telewizyjno-radiowych tworzą je niejako łącznie z odbiorcami. Dowodem tego jest kontynuowanie *Matysiaków* na życzenie słuchaczy, prezenty przysyłane odbiorcom głównych ról powieści, akcje społeczne, często na dużą skalę podejmowane z inicjatywy autorów i odbiorców.

Pierwsza polska powieść radiowa pt. *Matysiakowie* doczekała się w r. 1973 edycji książkowej po 16 latach słuchania jej treści przy odbiornikach radiowych.

W skali międzynarodowej określenie *roman-fleuve* — powieść-rzeka jest używane stosunkowo rzadko (wyjątek stanowi Polska) oraz coraz mniej rygorystycznie — coraz częściej bowiem występuje zjawisko odnoszenia tego terminu po prostu do długich, wielotomowych utworów.

Bibliografia: H. Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, t. 1, Paris 1959, t. 2, 1962; T. Czapczyński, *Kompozycja „Nocy i dni”* M. Dąbrowskiej, „Pam. Lit.” 1947, s. 159; M. Dąbrowska, *Kilka myśli o „Nocach i dniach”*, „Ateneum”, 1938, nr 4–5; A. Frydrychs, *Problèmes concernant le „roman-fleuve”*. I. *Opinions de la critique au sujet du „roman-fleuve”*, ZRL, 1968, t. 11, z. 1(20); II. *Essai sur la structure du „roman-fleuve”*, ZRL, 1969, t. 11, z. 2(21); M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972; H. Gmelin, *Der französische Zyklenroman*, Heidelberg 1950; J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Wrocław 1966; M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*, Warszawa 1949; L. Prorok, *Wysychająca rzeka*, „Świat”, 1949, nr 25, 28; F. L. Schoell, *Véritable „roman-fleuve” de M. Dąbrowska*, „Pologne Littéraire”,

1935, nr 100; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze* t. 1, 2, Warszawa 1954; S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Kraków 1970.

Anna Frydrychs

POWIEŚĆ WARSZTATOWA: w polskiej literaturze krytycznej określana również synonimicznie jako „powieść autotematyczna” lub „samotematyczna”, „powieść jako metodologia powieści”, „powieść w powieści”; francuskie *composition en abyme* (lub *construction en abyme*), angielskie *critical novel* (powieść krytyczna). Te nazwy stosowane wymiennie z nazwą *powieść warsztatowa* mają charakter bądź opisowy, bądź przenośny; określenie „powieść autotematyczna” niesie z sobą koncepcje teoretyczne o charakterze estetycznym, w przypadku zaś odniesienia do literatury sugeruje odniesienie do powieści, których tematem jest proces twórczy w ogóle oraz związane z nim wewnętrzne zmagania autora — więc problematykę przynależną powieści psychologicznej.

Termin „warsztatowa” używany jest najczęściej w funkcji dopowiedzenia uwydatniającego cechy wyróżniające pojęcia genologicznego podrzędnego do powieści, posiada też wartość semantyczną nawiązującą do charakteru i właściwości samego zjawiska. Kryteria określające zjawisko warsztatowości w powieści, przy założeniu, że „warsztat” pisarza to zespół odpowiedzi na pytanie: jak pisze się powieść, są następujące:

1. Występowanie w powieści zespołu mniemań o powieści i procesie twórczym w odniesieniu do tej powieści (refleksja warsztatowa), która jest przedmiotem aktu twórczego.

2. Refleksja warsztatowa stanowi tu przedmiot i podmiot narracji (sama narracja staje się także przedmiotem refleksji) i jest integralnie związana z materią powieści, organizuje jej strukturę na nowych specyficznych zasadach.

Narracja pojmowana jako całość powieściowego tekstu tworzy w *powieści warsztatowej* wielowarstwowe układy znaczeniowe; refleksja warsztatowa jako wypowiedź narratora o własnej wypowiedzi poprzez swój charakter metaliteracki daje się scharakteryzować w języku semiotyki logicznej jako „znaki znaków”. Refleksje warsztatowe bezpośrednio odnoszą się do znaków — słów, pośrednio poprzez te znaki i ich sensy do nominatów — a więc rzeczywistości obiektywnej. Takie ujęcie strukturalnej funkcji i motywacji refleksji warsztatowej w powieści pozwala zamknąć je w obrębie narracji powieści i wskazać na teren i sposób zintegrowania wypowiedzi refleksyjnych z materią powieści. Zyskuje się tu także argument przeciwko traktowaniu refleksji warsztatowych jako sądów z przysługującą im wartością logiczną, bowiem nie odnosząc się bezpośrednio do rzeczywistości obiektywnej nie mogą o niej orzekać. Powyższy model strukturalny *powieści warsztatowej* pozwala na odróżnienie rzeczywistej *powieści warsztatowej* od powieści o tematyce warsztatowej podejmującej problematykę procesu twórczego, tzw. życia literackiego itp.

Znaczące rozważania teoretyczne dotyczące warsztatowości w powieści skupiają się wokół kilku źródeł literackich: *Pałuby* Irzykowskiego, współczesnej powieści polskiej po 1956 r. oraz dzieł literatury francuskiej: *Falszerzy* Gide'a, *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta i powieści z kręgu *nouveau roman*. Poczynając od *Pałuby*, która jest jedną z pierwszych *powieści warsztatowych* w literaturze europejskiej — pierwsze uwagi pochodzą od samego Irzykowskiego, który świadom eksperymentalnego charakteru swego dzieła wskazuje na przeniesienie w nim punktu ciężkości z arcydzieła do warsztatu poetyckiego — „[...] tam gdzie tryska właściwe źródło poezji”. Trwałe wartości *Pałuby* skomentował K. Wyka w przedmowie do jej II wydania (1949). Podkreślając wagę

warsztatowych wyznań autora — Wyka przytacza kontekst analogicznych dzieł literackich dając przy tym pierwszą klasyfikację zjawiska przeprowadzoną ze względu na strukturalne konsekwencje występowania refleksji warsztatowej dla gatunku powieściowego. Warsztatowość jako chwyt zamknięta zostaje w fabularnej warstwie utworu, warsztatowość konsekwentna przenika i przetwarza całą jego strukturę.

Wieloaspektowy opis zjawiska warsztatowości podejmuje A. Sandauer (posługuje się własnym terminem — „autotematyzm”) podnosząc problem do rangi jednego z głównych wyznaczników przemian zachodzących we współczesnej literaturze — wskazuje także na jego wymiar pozaliteracki. Sandauer interpretuje warsztatowość w powieści w kategoriach sprzeczności i napięć między światem fikcji literackiej a rzeczywistością realną. Teza Sandauera o źródłowym charakterze ironii romantycznej dla techniki warsztatowej znajduje potwierdzenie w ustaleniach teoretycznych T. Cieślakowskiej, która systematyzuje zagadnienie powieści warsztatowej w szeroko pojętej płaszczyźnie genetycznej, zarówno jeśli idzie o historyczne początki tej powieści (XVIII-wieczna powieść Fieldinga i Sterne’a), jak i o jej źródła literackie (powieść warsztatowa jako analizująca się struktura eksponuje samoświadomość podmiotu mówiącego, podkreśla dystans między nim a światem kreowanej przezeń fikcji — co jest wg Cieślakowskiej efektem przenikania do epiki elementów lirycznych).

Idąc śladem dzieł określanych przez badaczy jako warsztatowe napotykamy w obcej literaturze krytycznej analogiczne stwierdzenia i terminy. W monografiach dotyczących twórczości Gide’a specyfika kompozycji *Falszerzy* określaną zostaje formułą *composition en abyme* dla oznaczenia powieści zawierającej rozważania autora nad koncepcją tej właśnie powieści. Pomnożenie pla-

nów rzeczywistości przedstawionej w *Falszerzach* jest opisywane tylko jako nowa zasada kompozycyjna; podobne określenia występują w krytyce angielskiej: *critical novel* przy omawianiu krytycznym *Kontrapunktu* Huxleya. Krytyka ta chętnie wykorzystuje rodzime koncepcje teoretyczne opisując np. *Falszerzy* w kategoriach techniki *point of view* (Lynnes, Wellek, Warren) — umieszczając dzieło Gide’a między skrajnościami tej techniki: pierwszoosobową bezpośrednią narracją a prezentacją rygorystycznie dramatyczną. Świadomość odrębności strukturalnej powieści warsztatowej znajdujemy w wypowiedziach S. Skwarczyńskiej, której uwagi najcelniej określają specyfikę tej odmiany gatunkowej powieści poprzez wskazanie na przemiany zachodzące we wzajemnym układzie jej pól strukturalnych. Szczególne wyeksponowanie pola ujęcia przedmiotu, a zwłaszcza pól przedstawienia i wyrazu stanowi efekt „skierowania uwagi podmiotu mówiącego ku sprawom sztuki pojętej jako pewne zadanie natury intelektualno-technicznej”. Konfrontacja koncepcji powieści warsztatowej z formułą Głowińskiego „powieść jako metodologia powieści” doprowadza do wyłączenia *nouveau roman* z kręgu powieści warsztatowej — ze względu na odmienny charakter każdego z tych zjawisk literackich. Specyfika powieści warsztatowej polega wszak na operowaniu dobitnie ukształtowanymi treściami (refleksją warsztatową) — zdaniem zaś Głowińskiego warsztatowość immanentna *nouveau roman* realizuje się poprzez niezależne istnienie owych treści. W tej sytuacji wątpliwa wydaje się szansa stworzenia wspólnego aparatu pojęciowego, który pozwoliłby badać i opisywać zjawiska o nietożsamym charakterze ontologicznym. Szczegółowe rozważania nad istotą i strukturą powieści warsztatowej wraz z przedstawieniem jej genezy, funkcji i motywacji poszczególnych jej elementów zawarte są w pracy B. Marczew-

skiej dotyczącej zagadnień powieści warsztatowej.

Historyczne źródła powieści warsztatowej prowadzą do początków powieści w jej nowożytnym kształcie — refleksje warsztatowe występują w skonwencjonalizowanych formach już u Cervantesa w *Don Kichocie*, nabierają walorów strukturalnych w XVIII-wiecznej powieści angielskiej Fieldinga i Sterne'a. Dzieło Sterne'a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* zajmuje tu pozycję specjalną — jego cechy strukturalne i kompozycyjne wykazują przekształcenia charakterystyczne dla powieści warsztatowej: podważenie epickości powieści dokonuje się tu za sprawą dominowania elementów lirycznych nad warstwą przedmiotową; podmiot mówiący staje w centrum strukturalnego pola przedmiotu skupiając uwagę odbiorcy na sobie i swoich twórczych decyzjach. Warsztatowy charakter *Tristrama Shandy* podniesiony do rangi naczelnej zasady konstrukcyjnej przejawia się także w dygresyjności narracji, rozluźnieniu spójności wewnętrznej świata przedstawionego, aktywizacji pola odbiorcy, ekscentrycznych zabiegach technicznych. Powyższe względy pozwalają na określenie *Tristrama Shandy* mianem powieści warsztatowej. Dzieło to miało decydujący wpływ na historyczny rozwój konwencji powieściowych, okazało się też źródłem inspiracji twórczych na szerszych obszarach literatury: romantyzm podejmuje sternowską koncepcję dzieła i twórcy wykorzystując zdobycze tej techniki w tzw. ironii romantycznej konstytuującej formułę poematu dygresyjnego. Bezpośredni czasowo wpływ techniki sternowskiej przejawia się w polskiej powieści przedromantycznej w dziełach tzw. polskich sternistów — Skomorowskiego, Zana, a przede wszystkim Skarbka. Literackość tej powieści polega głównie na typie narratora — wysuwającego się na pierwszy plan w konstruowanym przez siebie *universum*, prowokacyjnie podkreślającego fikcyj-

ność tego świata i własną kreacyjną rolę w kompozycji przedstawionych treści.

Obiecujące dla techniki warsztatowej dokonania literatury XVII i XVIII wieku nie rozwijały się równoległe do historycznego rozwoju powieściowego gatunku. Powieść wkracza w XIX-wieczny okres „świećności” — doskonaląc się przede wszystkim jako wszechstronne narzędzie podporządkowane funkcji poznawczej. Technika realistyczna dążąca do maksymalnej obiektywizacji w prezentowaniu rzeczywistości przedstawionej — ruguje z narracji wszelkie „ślady tworzenia” i osobę narratora (w wydaniu sternowskim). Refleksja warsztatowa o sternowskim charakterze zastąpiona zostaje rozważaniami na tematy literackie pomieszczonymi w warstwie przedmiotowej powieści. Warsztatowość wynika tu z wyboru anegdoty lub tematu dzieła i nie waży na strukturze gatunkowej — towarzyszy różnym formom gatunkowym powieści (powieść obyczajowa, psychologiczna — *Stracone złudzenia* Balzaca, *Krawędź Reźacza*, *Rodzina Thibault* Martin du Gard), odmiennym gatunkom (nowela, opowiadanie — *Straszny czwartek w domu pastora Konińskiego*, *Rozmowy imaginacyjne* Pirandella), a przekraczając granice rodzajów pojawia się w dramacie (*Sześć postaci scenicznych ...* Pirandella).

Należy tu z całym naciskiem oddzielić powieść o tematyce warsztatowej od powieści warsztatowej zwłaszcza wobec częstego łączenia przez krytykę formy gatunkowej (powieść warsztatowa) i cechy charakterystycznej problematyki gatunku powieściowego. Najkorzystniejszym rozwiązaniem tej sytuacji byłoby tu podjęcie terminu „powieść autotematyczna” sygnalizującego w swej warstwie semantycznej charakterystyczne dla tych powieści związanie refleksji warsztatowych z tematem powieści. Byłoby to więc termin o charakterze analogicznym do określeń funkcjonujących w teorii literatury — jak np. powieść po-

dróżnicza, przygodowa, kryminalna, psychologiczna itp.

Powieść warsztatowa jako strukturalna forma gatunkowa — zapoczątkowana przez *Tristrama Shandy* — nowe, bogatsze i pogłębione problemowo realizacje przedstawia w literaturze XX wieku. Powieść warsztatowa w literaturze współczesnej idzie w parze z eksperymentem literackim. Weryfikując zastępną konwencję, ich możliwości i ograniczenia, realizuje się najczęściej na tle nowatorskiej koncepcji powieściowego gatunku — *Patuba* Irzykowskiego — pierwiastek pałubiczny, *Mgła* Unamuno — *novela*, *Falszerze* Gide'a — powieść „czysta”. Każda z tych powieści wzbogaca możliwości instrumentalne tej odmiany gatunkowej powieści wyznaczając im nowe funkcje w strukturze całości. Refleksje warsztatowe w *Patubie* przybierają formę autentycznego obnażania warsztatu pisarskiego autora; dążenie do odkrycia samego dna „garderoby duszy” rozbija tu całkowicie tradycyjną strukturę powieści na współzależny, troisty układ warstwy przedmiotowej, analitycznej i refleksyjno-warsztatowej. Fabuła stanowi zewnętrzny szkic sytuacji — kanwę, na której powstają skomplikowane układy międzyludzkich stosunków, stanów psychologicznych w najsubtelniejszych odcieniach. Komentarz warsztatowy ostatecznie przełamuje konstruujący się świat rzeczywistości przedstawionej, analizuje i opatruje komentarzem każdą niemal autorską decyzję. Quasi-powieść analityczna służy dekompozycji konwencjonalnego warsztatu powieściowego i odnosi się bezpośrednio do warstwy fabularnej, quasi-powieść, a więc refleksje warsztatowe powstające w trakcie konfrontacji dwu warstw poprzednich tworzą trzecią płaszczyznę znaczeń odnoszącą się z jednej strony do powieści właściwej — z drugiej zaś do analitycznych uwag o tejże. Podobny układ współzależnych płaszczyzn reprezentuje powieść warsztatowa Macha — *Góry nad Czarnym Mo-*

rzem. Narracja składa się tu z *Dziennika*, *Doliny* i refleksji warsztatowych. *Dziennik* dostarcza materiału wypełniającego luki *Doliny*. Nie odbudowuje zagubionych ogniw w łańcuchu przedstawionych wydarzeń, ale rekonstruuje sam proces pisania. Kolejna warstwa znaczeń powstaje poprzez podejmowanie problematyki warsztatowej: rozbudowane refleksje warsztatowe pojawiają się w bezpośrednim związku z faktami z *Doliny* — a pomieszczone są na łamach *Dziennika*.

Sprzężenie warstwy refleksyjnej i przedmiotowej, charakterystyczne dla struktury powieści warsztatowej, dokonuje się jedynie wówczas, gdy przetną się one w przedmiocie — dziele; wynika stąd charakterystyczne dla tej powieści pomnożenie planu przedmiotowego — tematem *Uwagi* Moravii jest próba napisania powieści o tym samym tytule, podobnie jak w *Falszerych*, *Górach nad Czarnym Morzem*, *Babim Lecie* J. Cortazara. Tylko w przypadku *Patuby* mamy do dyspozycji pełny tekst przedmiotowy — w pozostałych powieściach dzieło-przedmiot jest nieukończony, przedstawione fragmentarycznie, w „brudnopisie”. Częściej powieść warsztatowa jest powieścią o niemożności jej napisania. Fragmentaryczny, kubistyczny charakter warstwy przedmiotowej uzyskuje prawidłowość i wewnętrzną spójność dzięki refleksji warsztatowej nadbudowującej sensy ogólne, determinującej charakter i kształt świata przedstawionego — stawiającej go w roli elementu wtórnego, zależnego od tej refleksji.

Ze względu na przekształcenia, jakie dokonały się w strukturalnym kształcie powieści warsztatowej w stosunku do konwencjonalnej formuły gatunkowej (XIX-wieczna powieść realistyczna), jej status odmiany gatunkowej powieści można uznać za oczywisty. Z uwagi na znaczną jej żywotność w literaturze XX wieku staje się ona jednym z głównych wyznaczników przemian zachodzących w tej literaturze. Powieść warsztatowa

wykształciła się w procesie poszukiwania przez literaturę metod uprzedmiotowienia w dziele literackim maksymalnie pogłębionego obrazu rzeczywistości. Stanowi ona dowód zdobycia świadomości istnienia nieprzekraczalnych granic literatury, ograniczeń tkwiących nie tylko w literackich konwencjach, ale i w jej podstawowym tworzywie — języku.

Bibliografia: T. Cieślikowska, *Z problematyki współczesnych przemian rodzajowych*, „Zesz. Nauk. UE”, S. II, z. 2, 1961; T. Cieślikowska, *Polska geneza powieści warsztatowej* (mpis), M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie — szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968; M. Jasińska, *Narrator w powieści przedro-*

mantycznej, Warszawa 1965; B. Marczevska, *Problematyka powieści zwanej warsztatową*, „Sprawozdania ŁTN”, R. XXV, 1971; B. Marczevska, *Zagadnienia powieści warsztatowej* (mpis), A. Sandauer, *Liryka i logika*, Warszawa 1968; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, 3, Warszawa 1965; K. Wyka, *Wstęp do: K. Irzykowski, Pałuba*, Kraków 1949.

Bożena Marczevska

ROMAN-FLEUVE: zob. POWIEŚC-RZEKA

STREAM OF CONSCIOUSNESS NOVEL: zob. POWIEŚĆ PSYCHOLOGICZNA