

TERESA CIEŚLIKOWSKA

Łódź

WOKÓŁ POWIEŚCI „NIEPRAWOMYŚLNEJ”¹

W związku z powieścią „nieprawomyślną” przytoczmy zdanie G. Picon: „Tous les romans qui participent de cette dernière forme de la modernité tentent de découvrir un style essentiel du récit qui s'accorde d'ailleurs à un style existentiel de l'essai: car seule une pensée soumise à un style d'existential peut donner naissance à un style de narration”².

Dywagacje między tym, co zewnętrzne, i tym, co wewnętrzne, przeciwstawianie głębi (*la profondeur*) powierzchni (*la surface*), stawianie już to na płaszczyźnie podmiotową, już to na przedmiotową, czy wreszcie — wiązanie podmiotu z przedmiotem w ramach powieściowego „sensu” stanowi jeden z podstawowych problemów poetyki powieści współczesnej. Wiązanie w jednym planie przedmiotu z podmiotem uchodzi niejednokrotnie za eklektyzm i dwuznaczność techniki budzącej nieufność odbiorcy. Nieufność ta zrodziła „erę podejrzliwości” (*l'ère de soupçon* według N. Sarraute), „erę”, która ogarnęła czytelnika wobec „spreparowanego” bohatera powieści, wobec „zracjonalizowanej” narracji, wobec „obmyślanej” anegdoty. Ogarnęła ona także twórcę wobec „zużytej” retoryki, jej zdobnictwa (owych kwiatów z Tarbes), wobec „mots éprouvés, exercés. L'art d'écriture aujourd'hui est de se défier des mots usés” — cytuję J. Paulhan wypowiedź J. Renarda³. Z takiego stanowiska wynikły poszukiwania „d'un non-style, d'un degré zéro de l'écriture”, jak to określił R. Barthes⁴.

W ostatnim dwudziestoleciu powstało wiele interesujących prób podejmujących rozwiązanie zagadnienia niewiary czytelnika w znanego już z góry i ze wszechmiar bohatera. Spośród nich wyrosła tzw. powieść ateizująca (eliminująca wszechwiedzącego narratora), operująca różnorodnymi środkami. Jeden z nich to bezpośrednie odkrywanie strumienia świadomości bohatera-podmiotu (S. Beckett,

¹ (*Roman hétérodoxe*). Na marginesie rozprawy R. M. Albérès *Le roman esthétisant et ironique du symbolisme à la génération de 1925*.

² G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*. Paris 1960, s. 164.

³ J. Paulhan, *Les fleurs de Tarbes. Misère et la faim*.

⁴ „Combat”, 1947.

Molloy, Malone; M. Butor, *L'Emploi du temps, Modification*; N. Sarraute, *Portrait de l'inconnu*; C. Simon, *Le Vent, La Route des Flandres*), a nieraz sięgnięcie do przedświadości⁵ (N. Sarraute, *Planétarium*). Inny sposób — to oprowadzanie bohatera-świadka (*Le Voyeur* A. Robbe-Grilleta, gdzie fakt widzenia jest głównym odróżnieniem podmiotu od przedmiotów) poprzez labirynt rzeczy i spraw (A. Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*), z nieustanną akcentacją rozgraniczenia zakresów dwu światów: świata podmiotu i świata przedmiotów i ich nieprzenikliwości (A. Robbe-Grillet, *Les Gommages*).

Do jakież rozbieżnych konsekwencji może doprowadzić zapobiegliwość o drobniogłowe odtwarzanie świata, o uchwycenie maksymalnego stopnia autentyzmu — a więc prawdopodobieństwa — tej wizji: tak jak niegdyś miniona epoka literacka w trosce o adekwatność obrazu otaczającego świata narzuciła powieści zasadę bezselekcyjnej rejestracji (nawet błahostek), bez ukazania mechanizmu przebiegających zjawisk, tak obecnie podobna troska o wierność obrazu procesów rzeczywistości wewnętrznej inspirowała metodę analogiczną, tylko że w odniesieniu do innej płaszczyzny tego świata⁶. Nic zatem dziwnego, że spotykamy określenie definiujące tę powieściową kategorię jako „naturalizm metafizyczny”⁷. Wypadnie jedynie wnieść poprawkę: w miejsce określenia „naturalizm metafizyczny” wprowadzić określenie „naturalizm wewnętrzny — psychiczny”. Idzie bowiem o jedno z dwu znaczeń słowa „metafizyczny”: o to, co nieuchwytnie, nienamacalne, aczkolwiek istniejące. Nie zachodzi tu problem faktyczności istnienia, ale tylko zagadnienie sposobu istnienia — samego przepływu procesów świadomościowych. „Si le sens de la vie est de prendre conscience, c'est que la conscience, justement, est quelque chose qu'il faut prendre”⁸. Na tej zasadzie w plan główny — a częstokroć jedyny powieści współczesnej — wprowadzony został bohater-podmiot (anonimowe „ja”), a usunięty wyodrębniony narrator. Podmiot zajął jego miejsce. Podmiot bowiem (w tej konwencji technicznej) ujawnia tylko i przedstawia, ale nie ocenia, nie waloryzuje, nie naświetla, nie otwiera i nie zamyka anegdoty, niczego nie konstruuje. „Voulez-vous que vos personnages vivent? Faites qu'ils soient libres. Il ne s'agit pas de définir encore moins d'expliquer (dans un roman, les meilleurs analyses psychologiques sentent la mort), mais seulement de présenter des passions et des actes imprévisibles” — pisał Sartre⁹. Narrator już samą relacją (z pozycji zewnętrznej w stosunku do obiektu) konstruował anegdotę, racjonalizował. „Le romancier croit, de bonne foi, »peindre la réalité«. Seulement sa vision n'est pas celle d'un homme qui vit, tout simplement: elle reste celle d'un amateur de problèmes, d'un observateur, d'un professeur. Et tout ce qu'il narre est faussé: ce n'est pas la réalité, mais une étude, un peu pédante et bien menée d'ailleurs,

⁵ Z. Bieńkowski, *W labiryncie*, „Twórczość”, 1961, z. 2, s. 130.

⁶ Albérès, *op. cit.*

⁷ Picon, *op. cit.*, s. 100.

⁸ M. Leiris zob. Picon, *op. cit.*

⁹ *Roman et liberté*, [w:] *Situations*, 1947, I.

de la réalité. Car la réalité vécue n'offre que des moments significatifs”¹⁰. Tak zatem narrator został zdyskredytowany w imię zachowania autonomii wewnętrznego świata utworu. Czy cel został osiągnięty? Pojawiły się nowe przeszkody poczytane za niekonsekwencje innego typu. Powieść taka niosła zapowiedź pewnego ścisłego rygoru: wewnętrznej jednolitości. Wytknięte ramy rzeczywistości immanentnej nie mogły być naruszone przez rzeczywistość transcendentną i odwrotnie. Powieść taka zatem miała operować wyłącznie monologiem wewnętrznym, dialogiem lub obiektywnym opisem. „Ale widzieliśmy już, że ten projekt abstrakcji jest niewykonalny: u Becketta postacie symboliczne mieszają się z obnażoną świadomością istnienia; Robbe-Grillet od nowa wprowadza podmiot; Butor dowolnie kojarzy przedmiot z podmiotem. Powieść przestaje być powieścią »czystą« (jednolitą, jednokonwencyjną, konsekwentną). W gruncie rzeczy »czystość« to tyle co żądanie ładu. Powieść zdaje się usprawiedliwiona jedynie w tej mierze, w jakiej przynosi ona model rzeczywistości całkowicie bezładnej, niezorganizowanej. Realizm opisowy [...] nie może przynosić złudzenia; przedkłada on nam świat tak samo różny od widzianego, jak monolog istoty pozbawionej wyglądu. Powieść, która była imitacją świata w jej warunkujących ją aspektach w jej gatunkowym rozwoju, uchodzi obecnie za przeciwświat (*contremonde*) [...] To, czym chce być [powieść], to nie zwierciadło, przed którym rozproszono nieznaczące drobiazgi, ale ich interpretacja, uchwycenie ich istoty. Myli się A. Robbe-Grillet zapewniając, że opis owej istoty jest metodą odrzucenia wszelkiej perspektywy i narzutów intelektu. Jego realizm jest jeszcze jedną interpretacją świata; powierzchnia przedmiotów działa jako jeszcze jeden mit głębi”¹¹. R. M. Albérès wskazuje jeszcze inny aspekt tych konsekwencji. W ślad za wyrugowaniem powieściopisarza z pozycji Asmodeusza następuje niemożność pokazania mechanizmu działania ludzkiego. Niemożność wytłumaczenia procesów wewnętrznych drugiego człowieka prowadzi do porzucenia na zapisie gestów i czynów: „Jesteśmy wraz z nią [powieścią] świadkami zjawisk ludzkiej egzystencji, ona uczy nas baczego asystowania, nie uczy w niczym interpretowania ich czy rozumienia”¹². Można by polemizować z tym sformułowaniem, skoro zostały w nim zaakcentowane gesty i czyny; bo to już jest pewien materiał do interpretacji. I nie w ograniczeniu do gestów i czynów, ale co najwyżej w pewnym ich układzie, uszeregowaniu, zobiektywizowaniu tkwi trudność ich poznania.

Rola asystującego odbiorcy, pozbawionego możliwości interpretacji z jednej strony, z drugiej — relacja między podmiotem i przedmiotem w tej tzw. „nieprawomyślniej” powieści stanowią dwa skrzydła tego samego klucza do jej poetyki i do poetyki współczesnej powieści zarazem. Przesunięcie pozycji odbiorcy z punktu obserwacji do punktu interpretacji i uzupełnień motywacyjnych powiązań, a zatem

¹⁰ Albérès, *op. cit.*

¹¹ Picon, *op. cit.*, s. 164.

¹² Albérès, *op. cit.*

nie norma bezwzględnej eliminacji narratora, lecz jedynie zawężenie jego roli, skasowanie jego wszechwiedzy, przełożenie tej funkcji na wysiłek intelektualny czytelnika — to wydaje się rysować najwyższej klasy technikę kompozycyjną powieści „doby czytelnika”¹³. Ale funkcja ta zostaje rozparcelowana: nie tylko powierza się ją czytelnikowi — przede wszystkim spełnia ją specyficznie skonstruowana osobowość bohatera, pokazana od zewnątrz poprzez kontakt ze światem otaczającym, od wewnątrz — środkami także i tradycyjnymi, a więc nie tylko przez ograniczenie do monologu wewnętrznego czy formy dialogowej, ale i mową pozornie zależną. Żadnego normatywizmu nie można tu wskazać. Jediną chyba normą, jaka nasuwa się uwadze, jest intelektualizm bohatera, apelujący również do intelektualizmu odbiorcy.

Linia rozwoju powieści „nieprawomyślnej” zarysowana przez R. M. Albérès znajduje tu swoje potwierdzenie. Oba elementy: zarówno moment ironizacji (przekreślenie dosłowności), jak wielopiętrowość planów, uzyskana poprzez powielanie lub spiętrzenie punktów widzenia, sięgająca perspektyw pełnej metafory, znajdują tutaj swoje przedłużenie. Tak prezentuje się powieściopisarstwo T. Parnickiego. Wydaje się, że zastosowana przez niego technika powieściowa wyrasta z rozwikłania owej głównej antynomii między podmiotem a przedmiotem, o której piszą: R. M. Albérès, C. Simon, G. Picon i inni. Jeśliby nawet przyjąć fakt istnienia takiej antynomii, to sensowne jej rozwikłanie wiąże się z koncepcją przesunięcia punktu widzenia (o czym pisze właśnie R. M. Albérès) z osoby narratora na osobę bohatera czy osoby bohaterów. Metoda ta pojawia się już u Faulknera, nie tylko u L. Durrella. T. Parnicki rozwija tę technikę, wzbogacając ją o samoświadomość bohatera-podmiotu. Rozwiązuje on w sposób epicki — przy pomocy tradycyjnego środka, jakim jest anegdota, nie rozbijając jej — sprawę strumienia świadomości. Operuje nią z punktu widzenia świadomości bohatera i w jej ramach (*le monde dans l'homme* — M. Jacob). Przy pomocy anegdoty i jej wielostronnego naświetlenia ukazuje i wygrywa przeróżne procesy związane z psychicznym czasem i przestrzenią podmiotu.

R. M. Albérès pisze: „Powieść zatem odczuwa konieczność wygrywania względności czasu i punktów widzenia dla wyzwolenia rzeczywistości bardziej złożonej...” Wszystko to prawda, narzuca się jedynie pewne nieco odmienne usystematyzowanie tych zjawisk. Otóż owa „dyslokacja — przemieszczenie narracji współczesnej” (tytuł trzeciego rozdziału rozprawy R. M. Albérès) polega na wygrywaniu relatywizmu zjawisk czasowych i przestrzennych wówczas, gdy punktem wyjścia, czyli punktem widzenia, jest świat wewnętrzny bohatera. Może to być jeden punkt widzenia — gdy występuje anonimowo „ja”, np. w powieściach M. Butora czy N. Sarraute; ale może ich być więcej, i to z zachowaniem pewnej hierarchizacji dla płaszczyzny powieściowej ukazanej z punktu widzenia głównego bohatera-podmiotu w stosunku do płaszczyzn ukazanych z punktu czy punktów wi-

¹³ Albérès, *op. cit.*

dzenia innych postaci. Wówczas powieść zyskuje wielość płaszczyzn nawarstwiających się lub przecinających. Jest wówczas miejsce dla konstrukcji stereometrycznej, czyli opartej na załamaniach przestrzeni, jak i dla wykorzystania wszelkich odmian czasu. Tu otwiera się szlak powieściowy z perspektywą wspaniałego rozwoju, wytyczony sławnymi nazwiskami: W. Faulknera, T. Wildera, A. Camusa, T. Parnickiego.