

dyne wyjście (*La Seule issue*), écrit en 1932, malheureusement inachevé.

La confrontation des *Adieux à l'automne* et de *L'Inassouvissement* avec les oeuvres mentionnées aurait assurément révélé nombre de similitudes essentielles du contenu et de construction, mais, aurait aussi permis de montrer l'évolution de Witkiewicz, en tant que romancier. Il s'avérerait alors que la mise en pièces de la convention épique et l'introduction d'éléments annonçant une nouvelle technique romancière, commencées dans *Les 622 chutes de Bungo* et continuées ensuite dans *Les Adieux à l'automne* et *L'Inassouvissement* aboutissent, dans *La Seule issue*, à une négation définitive du modèle du roman traditionnel. L'auteur y rejette les traits réalistes et naturalistes de la poétique que Speina avait découverts dans la structure des oeuvres analysées. Voilà que la fable perd son autonomie, l'action sa cohérence, le temps du roman son cours chronologique et les éléments romanciers sont seulement un prétexte. Le roman est une suite de considérations, de discussions, de polémiques philosophiques, psychologiques, sociologiques, esthétiques et littéraires, se transformant en un spécifique «journal intime» philosophique. Tout cela rend Witkiewicz proche à l'auteur du *Docteur Faustus*, de Musil, de Broch.

Il est à regretter que Speina n'ait pas analysé de près toutes les énonciations théoriques de Witkiewicz au sujet du roman, parce que Witkiewicz modifia son attitude vis-à-vis du roman et, après la parution des oeuvres de Bruno Schulz, il était prêt à estimer le roman en tant qu'oeuvre d'art où la réalisation de la Pure Forme est possible.

Toutes ces observations au sujet des opinions de Speina ne sont pas des objections; elles ont plutôt le caractère de propositions qu'il vaut, peut-être, prendre en considération dans une

étude analysant l'ensemble de l'oeuvre épique de Witkiewicz. Il semble que Jerzy Speina est prédestiné particulièrement à entreprendre ce travail. On peut supposer que les ouvrages suivants, concernant l'oeuvre de Witkiewicz sont seulement affaire de temps car, comme le constate L. Flaszen, en délibérant sur la popularité toujours croissante de ses oeuvres de théâtre, Witkiewicz devient un nouveau classique de la littérature polonaise. Les travaux scientifiques, les élaborations à ce sujet et les études de recherche confirment, en quelque sorte, le «classicisme» de cet écrivain.

Janusz Degler, Wrocław

Kléber Haedens, *PARADOXE SUR LE ROMAN*, Paris 1964. Grasset, ss. 188.

Autor książki jest jednocześnie pisarzem i eseistą. W swoim dorobku ma pięć powieści, ale nie zyskał nimi sławy. Jako powieściopisarz nie zdobył nawet miejsca wśród 150 postaci *Dictionnaire de littérature contemporaine*¹; figuruje tam tylko fragment jego notatki krytycznej o pisarstwie Aleksandra Vialatte, który znany był zresztą bardziej jako francuski tłumacz Kafki.

Większy rozgłos zyskał *Paradoxe sur le roman*, a właściwie pierwsza część tej książki wydana w 1944 roku². Miała ona szeroki oddźwięk wśród pisarzy (R. Martin du Gard, A. Gide), wspomina ją też Albérès w swojej *Histoire du roman moderne*³. Drugą część obecnego wydania *Paradoxe sur le roman* stanowi esej o współczesnej literaturze francuskiej.

Książka zaczyna się od gwałtownego

¹ *Dictionnaire de littérature contemporaine* sous la direction de Pierre de Boisseffre, Paris 1963. Éditions Universitaires.

² Haedens podaje w recenzowanej książce rok 1941 jako datę ukończenia pierwszej części.

³ R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris 1962. Michel.

ataku na krytyków francuskich, zakonanych — zdaniem Haedensa — we wszelkiego rodzaju regułach. Tworzą je dla osobistej wygody, traktując literaturę jako własne poletko uprawne⁴. Krytycy tłumaczą konieczność tworzenia i przestrzegania reguł dążeniem do porządku, ale w rzeczywistości każdy krytyk formułuje swoje własne reguły, jedynie przez siebie uznawane, co w konsekwencji powoduje jeszcze większy chaos. W szczególności Haedens potępia cenzurki w rodzaju: „ce n'est pas un vrai roman”, stawiane najczęściej największym i najbardziej oryginalnym pisarzom okresu międzywojennego (Proust, Gide, Giraudoux, Montherlant).

Autor domaga się jednakowego traktowania poety i powieściopisarza. Poeta jest niezależny, może być zawieszony między niebem a ziemią, przekazywać głos własnego serca, czasami bardzo dziwny i niezrozumiały. Natomiast powieściopisarzowi stawia się żądanie, by się liczył z czytelnikiem. Haedens boleje nad tym, że czytelnicy i krytycy nadal uważają fabułę⁵ za najistotniejszy element powieści, przy czym traktują fabułę jako łańcuch zdarzeń przypominających życie codzienne. Jest to żądanie nie tylko niecelowe, ale i nierealne, ponieważ fabuła nigdy nie da dokładnego obrazu życia. Zdaniem autora — należy przede wszystkim uznać fabułę za element drugorzędny w powieści, ponieważ nikt nie czyta np. *Britannicus*a, ażeby się dowiedzieć, czy Neronowi udało się uwieść Junię. Klasycy nie mieli żadnych skrupułów czerpiąc tematykę z mitologii czy historii (s. 27—28). Nie jest także istotna umiejętność narracji; jest to sprawa nie sztuki, lecz treningu (s. 37).

Następny dział eseju dotyczy żądania krytyków, by pisarze tworzyli tzw. postacie żywe. Zdaniem autora książki — jest to zadanie łatwe, ale nie odzwier-

ciedlające rzeczywistości, gdyż żaden człowiek nie może poznać nawet najbliższych mu osób (s. 44). Występuje też przeciwko zasadzie obiektywizmu pisarza, według której postaci powieści nie mogą być podobne do autora, a sam autor powinien się ukrywać za swoimi bohaterami (s. 46). Na razie krytycy z pogardą odnoszą się do wszystkich powieści, w których bohater używa pierwszej osoby, traktując je jako powieści autobiograficzne. Przecież nie można przyjąć *a priori*, że życie postaci fikcyjnej jest bogatsze i bardziej głębokie niż życie postaci rzeczywistej. Haedens uważa, że gdy wymagać się będzie od pisarzy, by sami angażowali się w swoich dziełach, to na pewno skończy się zalew rynku wydawniczego powieściami, bo wtedy szybko wyjdzie na jaw ubóstwo ducha i wyobraźni autorów. Za jeden z grzechów pisarzy francuskich Haedens uważa zbytnie zainteresowanie psychologią, podczas gdy dar analizy postępowania ludzkiego nie ma nic wspólnego z wielkością twórcy dzieła literackiego (s. 54).

Rozpatrując zagadnienia warsztatu pisarskiego autor dochodzi do wniosku, że arcydzieła mogą stworzyć tylko pisarze, którzy nie pracują według określonego planu, lecz przystępują do powieści nie wiedząc, dokąd ona ich zaprowadzi (s. 60).

Dalszy ciąg eseju stanowi atak na realizm powieści. Powieść realistyczna — zdaniem Haedensa — żyje iluzją i kłamstwem (s. 77). By napisać powieść o życiu rybaków, autor nie musi widzieć morza. Wizja świata jest tym większa, im bardziej odbiega od normalnych postrzeżeń (s. 61). Haedens oburza się na wyniki ankiety przeprowadzonej wśród czytelników szwedzkich, w wyniku której uznano *Madame Bovary* za arcydzieło numer jeden francuskiej literatury, a jeszcze bardziej na krytyka, Edmonda Jaloux, który wybór ten pochwalił. Osobiście bowiem uważa, że dzieło Flauberta jest ponure, ciężkie

⁴ W oryginale: „comme un jardin à la française”, s. 11.

⁵ W oryginale: „le récit”, s. 24.

i sztuczne. Także w stosunku do utworów Zoli stosuje termin „les noires compilations” (s. 50).

Wracając do zagadnień bohatera powieściowego, Haedens pisze, że postaci z życia codziennego nie mają w sobie nic poetyckiego. Bohater nie powinien być zwykłym człowiekiem widzianym przez uczonego psychologa, ale istotą nieprawdopodobną, gigantyczną, obserwowaną oczyma poety (s. 69—70). „La vie de l'art se tient à une grande distance de la vie réelle” — napisze dalej (s. 93).

Wychodząc z tych założeń, Haedens ma za złe krytykom domagającym się, by pisarz w powieści przekazywał wierny obraz epoki. Według autora eseju — obyczaje w powieści stanowią substancję najbardziej nietrwałą i pozbawioną głębokiego sensu. Pisarz powinien być poetą nie czasów obecnych, lecz czasów niezmiennych (s. 104).

Wreszcie Haedens atakuje krytyków, którzy uważają, że powieściopisarz nie musi pięknie pisać, gdyż czytelnik zatrzymuje się na pięknym zdaniu i odwraca swoją uwagę od postaci czy perypetii. Wbrew wielu pisarzom stwierdza jednak, że nie ma określonego stylu powieści. Istnieje jedynie styl pisarza, natomiast w obrębie twórczości pisarza styl powinien być jednakowy zarówno w powieści, dramacie czy eseju.

Pierwszą część książki Haedens kończy wezwaniem do przyszłych pisarzy: „Nous demandons aux futurs romanciers, car pour les anciens les espoirs sont déçus, d'oublier les théories sur l'art du vrai roman et de partir à l'aventure” (s. 119).

Ponowne wydanie eseju w 1964 r. świadczyłoby, że swoje postulaty sprzed 20 lat autor uważa nadal za aktualne. Wydaje się jednak, że z dzisiejszego punktu widzenia wiele zarzutów wobec krytyków stanowi anachronizm, a może były już nawet spóźnione w okresie opublikowania pierwszego wydania. Nie ma już krytyków (ani teoretyków litera-

tury — Haedens nie czyni rozgraniczenia w tym względzie) tworzących ściśle reguły powieści lub stawiających cenzurki „prawdziwa powieść”. Szeroko przyjęty jest postulat wypowiedziany przez Haedensa następująco: „Il n'existe pas une, mais mille façons d'être romancier, et la plupart d'entre elles sont encore ignorées” (s. 30). Krytyka Haedensa wydaje się także abstrakcyjna, ponieważ jest anonimowa; spotykamy się zaledwie z dwoma-trzema nazwiskami.

Oczywiście wiele zagadnień poruszonych w eseju pozostaje nadal w sferze dyskusji, np. rola fabuły, konstrukcja postaci, sprawa stylu, warsztatu pisarza itp. Dziwi jednak określony atak na określone odmiany powieści, a więc na powieść psychologiczną, obyczajową, a w szczególności na realistyczną metodę powieści. Rozpatrując sprawę nawet z punktu widzenia formalnego, autor nieustannie przeczy własnym założeniom. Walcząc przeciwko określonym regułom „pozytywnym” (w znaczeniu, co należy robić), tworzy własne reguły „negatywne” (jak nie należy robić), co w konsekwencji wychodzi na jedno, bo jednakowo ogranicza pisarza.

Sprzeczności w obrębie eseju wychodzą jeszcze bardziej na jaw przy analizowaniu jego drugiej części, dotyczącej współczesnej powieści francuskiej. O ile pierwsza część może być uważana za pamflet na krytyków, to w drugiej części obiektem ataku autora są powieściopisarze. Na pierwszy ogień poszła literatura zaangażowana. Haedens niesłusznie uważa, że taka literatura jest zaprzeczeniem własnej egzystencji (s. 134). Występuje przy tym szczególnie ostro przeciw twórczości literackiej związanej z egzystencjalizmem — twórczości dającej jedynie różne wersje nieszczęścia. Nie można co prawda nie przyklasnąć Haedensowi, gdy pisze: „Aucune littérature vivante ne peut exister sans une certaine passion du monde, sans quelques regards violents et doux sur un

bonheur dont l'image, depuis longtemps vagabonde en nous-mêmes" (s. 139), ale przecież ten postulat nie wyłącza istnienia literatury zaangażowanej, poruszającej problemy społeczne! Wprost przeciwnie.

Szczególne zdumienie budzi atak Haedensa na twórców „nowej powieści”, która przecież realizuje niemal wszystkie postulatory zawarte w pierwszej części eseju. Autor przyznaje, że ruch zwany „nouveau roman” wywodzi się z nurtu krytycznego w stosunku do tradycyjnej powieści, nawet do technik powieściowych reprezentowanych przez awangardę pierwszej połowy wieku: Prousta, Joyce’a, Faulknera czy Kafki. Twórcy „nouveau roman” odrzucili powieść psychologiczną, nie zajmują się realistycznym odzwierciedleniem rzeczywistości, odżegnują się od problematyki społecznej. Wbrew temu, co postulował w pierwszej części eseju, autor teraz krytykuje pisarzy nie mających żadnego doświadczenia życiowego, których utwory są owocem kalkulacji przy stole (s. 144–145). Zarzuty w stosunku do twórców nowej powieści w ogólnych zarysach zbiegają się z tymi, które zbija Alain Robbe-Grillet w jednym z artykułów *Dictionnaire de littérature contemporaine*⁶, mianowicie:

1. „Nowa powieść” skodyfikowała reguły przyszłej powieści. 2. „Nowa powieść” nie uznaje literatury przeszłości. 3. „Nowa powieść” chce wypędzić człowieka ze swego świata. 4. „Nowa powieść” dąży do absolutnego obiektywizmu. 5. „Nowa powieść” jest trudna do czytania i przeznaczona jest jedynie dla specjalistów.

W konsekwencji Haedens dochodzi do wniosku: „Le nouveau roman est une plate et triste machine conçue à la destruction totale de la littérature” (s. 147). Jak 20 lat temu autor z pogardą pisał o „détestable Zola”, tak teraz twórców nowej powieści obdarza epite-

tami „grimauds d'écritoire”, „secte ridicule”. Atak Haedensa przypomina odwieczną walkę starych i młodych. Zresztą na podtrzymanie swego zdania przytacza znaną wypowiedź Voltaire’a z 1736 r.: „Un petit mot encore sur le style moderne; soyez bien persuadé que ces messieurs ne cherchent des phrases nouvelles que parce qu'ils manquent d'idées; hors monsieur de Fontenelle, patriarche respectable d'une secte ridicule, tous ces gens-là sont ignorants et n'ont point de génie; pardonnez-leur de danser toujours parce qu'ils ne peuvent pas marcher droit” (s. 149).

Gwałtowność ataku, a przede wszystkim strach przed konsekwencjami wynikającymi z istnienia „nouveau roman” dla rozwoju przyszłej powieści (maszyna przeznaczona do totalnego zniszczenia literatury) wydają się mocno przesadzone. „Nouveau roman” jest faktem, którego przemilczeć się nie da. Twórcy nowej powieści doczekali się już dzieł monograficznych, których autorami są często znani krytycy i historycy literatury⁷. Niektórzy krytycy nie stosują już wynalezionej przez Sartre’a terminu „antypowieść” i traktują technikę Nathalie Sarraute, Michel Butora, Alain Robbe-Grilleta czy Claude Simona jako określone techniki powieściowe (nie jedną, bo z reguły nie uważa się tej czwórki pisarzy za określoną „szkołę”, gdyż więcej ich dzieli, niż łączy). Albérès pisze⁸, że nazwa „szkoły” dla autorów nowych powieści jest tak fałszywa, jak nazwanie epoki klasycznej „société de quatre amis”: Molière’a, Racine’a, Boileau i La Fontaine’a. Wspólne dla tych pisarzy było to, że żyli w jednej epoce i rozwiązywali podobne problemy literackie.

⁷ Żeby wymienić książki René-Marill Albérès’a i Jean Roudaut o Butorze, Bruce’a Morissette i Olgi Bernal o twórczości Alain Robbe-Grilleta, Ludovica Janvier o czterech czołowych postaciach „nouveau roman”.

⁸ R.-M. Albérès, Butor, Paris 1964, s. 109.

⁶ *Dictionnaire de littérature contemporaine*, s. 76.

Porównanie Albérèsa jest bardzo chwalebne dla twórców nowej powieści, ale zbyt przesadne. Już teraz zwraca się uwagę, że okres rozwoju „nouveau roman” po zaledwie 10 latach „urodzaju” zbliża się ku końcowi. Ostatnie powieści Robbe-Grilleta i Butora noszą daty 1959 i 1960. Wprawdzie istnieje wiele naśladowców „wielkiej czwórki”, ale część z nich dyskredytuje nową powieść, podobnie jak niektórzy grafomani kompromitują malarstwo abstrakcyjne⁹. Nowe techniki powieściowe w niewielkim tylko stopniu przeniknęły do innych krajów. Na uwagę zasługuje włoski pisarz młodego pokolenia, Edoardo Sanguineti, który według niektórych krytyków otwiera nową kartę w historii literatury włoskiej¹⁰.

Tak więc Haedens nie doceniając pozytywnych elementów wniesionych przez twórców nowej powieści przecenia ich rolę negatywną. Trudno w tej chwili dokonać generalnej oceny tego ruchu literackiego, zbyt mała jest jeszcze perspektywa. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że pozostanie jedną z „mille façon d'être romancier”, pomimo że Haedens ich prawa w tej dziedzinie nie uznaje.

Józef Heistein, Wrocław

Frank C. Maatje, DER DOPPEL-ROMAN. Eine Literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen, Groningen 1964. J. B. Wolters. *Studia Litteraria Rheno-Traiectina*, vol. septimum, ss. VI + 162.

Książka F. Maatjego stanowi ważne i wysoce interesujące ogniwo w dość już długim ciągu badań nad strukturą i konstrukcją dzieła narratywnego, nasilających się szczególnie po roku 1945, reprezentowanych długą listą poważnych nazwisk, od E. M. Forstera i E. Muira, poprzez R. Petscha, K. Hamburger, W. Kaysera, J. G. Bomhoffa, E. Lämmerta,

E. Staigera, po F. Stanzla i W. Rascha, by wymienić pozycje o szczególnej wadze¹. Badania nad różnorodnymi aspektami narracji, nad kategorią narratora i relacjami narrator — autor, nad sytuacją narracyjną, nad czasem opowiedzianym i czasem samego procesu narracji — wszystko to okazuje się w wielu wypadkach owocne w następstwa natury poznawczej w odniesieniu do konkretnego utworu przekazującego swą zawartość drogą pośrednią i prowadzi w rezultacie do dokładniejszego poznania struktury epiki w szerokim tego słowa znaczeniu. Jakkolwiek spostrzeżenia dotyczące problemów narracji czyniono już znacznie wcześniej², to jednak dopiero ostatnie dziesięciolecie przyniosły w tej dziedzinie nader zróżnicowane i subtelne konstatacje.

Maatje w swych dociekaniaach korzysta obficie z dorobku poprzedników na polu badań nad strukturą powieści i konstrukcją narratora i narracji. Właśnie dlatego wyniki jego obserwacji mogą

¹ E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), New York 1954. — E. Muir, *The Structure of the Novel* (1928), London 1949. — R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle/Saale 1934. — K. Hamburger, *Zum Strukturproblem des epischen und dramatischen Dichtung*, „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, XXV, 1951. — W. Kayser, *Wer erzählt den Roman?* (1957), [w:] *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern 1958. — J. G. Bomhoff, *Diepte als literaire categorie*, Leiden 1957. — E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955. — E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (1946), Zürich 1961. — F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an „Tom Jones”, „Moby Dick”, „The Ambassadors”, „Ulysses” u. a.*, Wien—Stuttgart 1955. — W. Rasch, *Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung*, [w:] *Stil- und Formprobleme der Literatur*, Heidelberg 1959.

² Por. M. Żmigrodzka, *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki”, R. 54, z. 2.

⁹ *Op. cit.*, s. 6.

¹⁰ Por. R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Milano 1964, s. 189. Mursia.