

go narodu Armenii wychodzącej naprzeciw temu, co najlepsze w kulturze świata, lecz także bieżącej działalności naukowej i artystycznej Radzieckiej Armenii. Redaktorem „Szekspirakanu” jest dr Ruben Zarian, dyrektor Instytutu Sztuki w Erewaniu, z którego inicjatywy powstała w 1964 r. Biblioteka Szekspirowska — czwarta tego rodzaju w świecie — zbierająca wydania dzieł dramaturga i poety oraz prac z zakresu szekspirologii we wszystkich językach. Są tam i prace polskie, na których dalsze wydania twórcy Biblioteki czekają.

W kronice „Szekspirakanu” za rok 1964 figuruje książka Rubena Zariana wydana w Erewaniu po rosyjsku z angielskim streszczeniem — pt. *Szekspir Adamiana*. Zaopatrzona w zdjęcia wybitnego ormiańskiego aktora, Petrosa Adamiana (1849—1891), odtwórcy ról Otella, Lira i Hamleta i twórcy szekspirowskiej tradycji teatru armeńskiego, daje pojęcie o możliwościach artystycznych i naukowych naszych dalekich przyjaciół z Radzieckiej Armenii.

Witold Ostrowski, Łódź

R.-M. Albérès, *MÉTAMORPHOSES DU ROMAN*, Paris 1966, A. Michel, ss. 270.

Autor *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui, l'Aventure intellectuelle du XX^e siècle* i *Histoire du roman moderne* — René-Marill Albérès — opublikował nową pracę, poświęconą również literaturze współczesnej. Zadeydował ją jednemu z najlepszych francuskich znawców tej literatury — Piotrowi de Boisdeffre.

W przedmowie znajdujemy objaśnienia dotyczące granic czasu i zasięgu materiału badanych tekstów. Autora interesują zjawiska zachodzące w prozie literackiej w okresie między 1920 a 1966 r. Spotykamy tu wyłącznie utwory pisarzy znanych i głośnych we współczesnej krytyce literackiej. Przedmowa uprzedza czytelnika i o tym, że publi-

kacja obecna nie została zamierzona jako systematyczny wykład historii powieści XX w., ale — jako zbiór obserwacji i refleksji, które wydały się autorowi charakterystyczne dla dokonujących się w powieści przemian, godne uwagi i opublikowania. Stwierdza on — już na wstępie uogólniając to spostrzeżenie — że najnowsza powieść (po 1950) nie tyle przynosi problematykę moralną czy „metafizyczną”, ile jest poświęcona zagadnieniom estetyki i „fenomenologii” (s. 11).

Przekształcenia formy powieściowej zwracają — zdaniem autora — uwagę, z jednej strony, przede wszystkim zmianami w budowie utworu, np. u Prousta, Musila, Durrella, Butora, z drugiej sposobem unaoczniania szczegółu — u Prousta, V. Woolf, Faulknera, N. Sarraute, A. Robbe-Grilleta. Specyficzność tego unaocznienia stwarza wrażenie już to krótkowzroczności, już to nadwzroczności i zmusza obserwatora — w danym wypadku idzie o czytelnika — do wysiłku akomodacji w patrzeniu (s. 15). W konsekwencji dokonanych spostrzeżeń autor ujął rozdziały swojej książki w dwa działy, z których jeden nosi tytuł *Konstrukcje (Architectures)*, drugi — *Witraże. Stereoskopie i stereofonie*. Jak wynika z zakresu problematyki objętej pierwszym rozdziałem, zostały tu poruszone zarówno sprawy kompozycji, jak mitów i koncepcji, punktu widzenia, form podawczych, konstruowania czasu, jak i przestrzeni powieściowej itp. Dział drugi dotyczy niemal wyłącznie zagadnień monologu wewnętrznego i stylu. Rozdział ostatni drugiej części stanowi całość nieco wydzieloną, zawiera bowiem dyskusję zaczerpniętą z czasopism literackich na temat *nouveau roman*.

Postaramy się teraz, w oparciu o przedstawiony materiał powieściowy, zreferować pokrótce tok rozumowania autora.

W zaproponowanym obrazie rozwoju prozy powieściowej za patriarchę został

pożyczony Proust: jako inicjator nowej metody narracyjnej, jako burzyciel powieściowej chronologii, a więc też jako twórca nowego wymiaru powieści dzięki eksperymentowi w zakresie powieściowego czasu. O takim przekonaniu autora świadczy nie tylko układ rozdziałów w książce, nie tylko punkt wyjścia — pierwszy rozdział i następne, w których tytule wraca nazwisko Prousta — nie tylko sam fakt nieustannych nawiązywań podkreślających rolę i wpływ tego pisarza na inne pokolenia pisarskie, ale również wypowiedzi stwierdzające jego inicjatorski udział w zakresie kształtowania się niemal każdego z chwytów współczesnej narracji.

W tak ustawionym świetle pozostali pisarze dzielą się właściwie na bezpośrednich i pośrednich spadkobierców i kontynuatorów Prousta. Do pierwszej epoki poproustowskiej i do największych jego dłużników zostali zaliczeni: Gide, Huxley (!) i Mauriac. Gide został ukazany jako autor niezbyt sprecyzowanych pomysłów na temat *roman pur* i jako nie najzręczniejszy realizator tych pomysłów we własnych powieściach, szczególnie w *Falszerych*. Spośród tej trójcy dziedziców po piórze mistrza uderza geniusz Huxleya, który najwięcej zapożyczył z wzorca, oraz indywidualność koncepcji Mauriaca rozwiązanych na kanwie proustowskiego odkrycia (*Kłębowisko żmij*). Fenomenologiczne potraktowanie świata przedstawionego w powieści zostało zrealizowane również za sprawą Prousta. To on zdecydował o przekształceniu relacji człowiek—świat w świecie powieściowym. Proustowski wynalazek dotyczący kreacji czasu powieściowego wykorzystują obecnie współcześni pisarze, tacy jak np. L. Durrell, który z *Kwartetu aleksandryjskiego* stworzył powieść o nieskończonej liczbie wymiarów (*N dimensions*) albo — inaczej: powieść „wielu kątów widzenia” (*roman polygonal*). Oznacza to technikę pisarską, która

poddaje wielokrotnym naświetleniom wybrane, zawsze te same, fakty powieściowe poprzez pryzmat coraz to innych świadomości, z coraz to innej perspektywy czasu i z perspektywy coraz to innych faktów.

Każdy rozdział książki Albérèsa zawiera streszczenie i analizę fabuły oraz analizę zastosowanych w powieści środków artystycznych. Analogicznym więc zabiegom została poddana twórczość Musila, Joyce'a, Lowry'ego. To samo dotyczy pisarstwa Kafki i Becketta, które znalazły się obok siebie pod wspólnym mianownikiem: „świat okaleczali”. Epitet ten płynie z obserwacji właściwości przydanych bohaterom Kafki i Becketta, a mianowicie, iż zostali oni pozbawieni normalnych reakcji na bodźce. Ponadto — o ile konstrukcja świata powieściowego w *Ulisesie*, *Pod wulkanem* czy *W poszukiwaniu utraczonego czasu* zdaje się pewne znaczenia i sensy owemu światu naddawać, o tyle w powieściach Kafki czy Becketta wszelki sens zostaje sprowadzony do absurdu.

Struktura powieści Butora i Robbe-Grilleta jest oparta — w pewnym sensie — na analogicznej podstawie. Jest nią nieuchwytna, niesprawdzalna do końca tajemnica i enigmatyczny również do końca — charakter narracji. O ile jednak powieść Robbe-Grilleta zostaje zaklasyfikowana do poetyki powieści policyjnej, o tyle w powieści Butora zostaje wskazany mit jako jej element konstrukcyjny i podstawowy, mit, w którym kryje się tajemnica ludzkiego losu.

Czas już przejść do oceny zawartych w studiach Albérèsa poglądów. Jak to autor skromnie zapowiedział w przedmowie, zostały tutaj sformułowane pewne spostrzeżenia i wnioski dotyczące nowej prozy, spostrzeżenia jednak nie-rzadko zwracające baczność uwagę nadzwyczajną łatwością syntetyzowania, jak również znaczną — choć nieraz trudno sprawdzalną — oryginalnością niektó-

rych wniosków. Zresztą autor posługuje się zazwyczaj stylem silnie odrębnym, bogatym w liczne wyrażenia metaforyczne, co też pozwala na wieloznaczne odczytywanie jego wypowiedzi i na dużą skalę możliwości w ustalaniu wniosków z kolei przez czytelnika jego studiów.

Zagadnieniem, które zdaje się nieustannie interesować autora, a które łatwo odnaleźć w jego wszystkich analizach utworów, jest interpretacja funkcji pewnych — wytworzonych przez współczesne powieściopisarstwo — środków literackiej wypowiedzi. Częstokroć chwytły owe bywają wyliczane globalnie — poza indywidualizacją funkcji, jaką spełniają, i zostają zaprezentowane jako cechy pisarstwa jednego lub drugiego twórcy. Interesujące wyniki dokonywanych tutaj przez autora interpretacji często pobudzają do dyskusji.

Spróbujmy zająć się bliżej przykładami analizy jakiegokolwiek chwytu rozpatrywanego w kontekście pełnionej przez niego funkcji. Należy wyraźnie przeciwstawić wypowiedź Albérèsa wypowiedziom różnych krytyków, którzy są autorami obiegowych sloganów głoszących, że świat przedstawiony w *nouveau roman* jest oparty na ahumanistycznej koncepcji rzeczywistości. Do przekreślenia jednak tego typu ocen przydatna byłaby chyba wzmianka wskazująca *expressis verbis* podmiot myślący, z którym monolog wewnętrzny wiąże się w sposób konieczny. Na przykład w *Jalousie*. Podmiotem tym jest autor nie wychodzący nigdy z roli narratora-obszera (pomijam, że i głównego bohatera jednocześnie), nigdy nie używający zaimka osobowego *je* i nigdy nie zdradzający się w sposób bezpośredni użyciem jakiegokolwiek czasownika orzekającego o własnych czynnościach i doznaniach, jakkolwiek od niego pochodzi sposób widzenia ukazanych tam faktów, i cała jego aktywność została zamknięta w notowaniu obserwacji

o zmianach dokonywających się wokół niego.

Nieco inaczej, ale w podobny sposób przedstawia się sytuacja w *Dans le labyrinthe*, gdzie użycie słów okazjonalnych: *tutaj (ici)* i *tam (dehors — „na zewnątrz”)* odkrywa podmiot myślący, narratora i autora w jednej osobie, twórcę tego właśnie powieściowego świata. Owo „na zewnątrz” jest sygnałem transpozycji i ożywienia treści zawartych w obrazie, który wisi na ścianie w pokoju piszącego. Jest to zatem przykład takiej metody narracyjnej, w której podane zostają wyniki obserwacji bohatera, a nie zostaje zaznaczona czynność obserwowania. Można więc mieć wątpliwości co do twierdzenia Albérèsa, że do końca powieści ów monologujący nie zostaje dookreślony (s. 175), skoro został on wskazany przez autora już na pierwszej stronie. O zagadnieniu tym zresztą Albérès wspomniał w pierwszych rozdziałach przy okazji referowania poglądów Gide'a na konstrukcję powieści. Poglądy te dotyczą m.in. właśnie i sprawy określonej zwrotem: „supprimer le sujet”, który Albérès uznał za sformułowanie naiwne i nieprzekonywające. Nie zajmując się tym bliżej, należy stwierdzić, że sprawa ta tyczy w gruncie rzeczy metod kreowania podmiotu mówiącego lub — innymi słowy — autorskich ról w tekście prozatorskim, a ponadto trzeba przyznać, iż wokół niej krążą, co najmniej od czasu Mallarmégo, wypowiedzi wielu z największych spośród pisarzy.

Inną cechę nowej prozy wskazaną przez Albérèsa w ślad za J.M. Castellem ma wyrażać tendencja do „usunięcia” (*supprimer*) lektora (potencjalnego czytelnika)¹. Autor stara się wyjaśnić jej znaczenie wskazując na cel, jakim ma być „odintelektualizowanie” bohatera. Kwestia ta nie przedstawia się jasno. Może raczej chodzi tu o taką konstrukcję ról autorskich, jak i o skrupu-

¹ Zob. S. Cieślowski, *Autor — dzieło — czytelnik* (w druku).

latne stosowanie tych środków stylistycznych, które nie dopuszczają bezpośredniego — w tekście — ujawnienia lektora, dla którego powieść jest przeznaczona (jak to się nieraz zdarzało np. w powieściach Sterne'a lub Melville'a), i w ślad za tym — pozwalają czytelnikowi zapomnieć w czasie lektury o fikcyjności powieści.

Nader istotne jest spostrzeżenie Albérès, że narracja w *nouveau roman* na ogół nie zawiera przedstawienia myśli bohatera, ale raczej rejestrację wrażeń, bodźców, postrzeżeń. Nie zajmuje się jednak poszukiwaniem przyczyn tego faktu, poprzestając na tej uwadze, a szkoda. Wydaje się, że w obecnym stadium sformułowania poetyki „nowej powieści” oraz umiejętności posługiwania się nią jest to następstwo dość oczywiste. Tam gdzie idzie o zaprezentowanie pewnych treści *in actu*, o ich uaoacznienie, łatwiej jest „przedstawić” w opisie elementy doznań i wrażeń odbieranych przez postać aniżeli wynik tych doznań i wrażeń uformowany już we wnioskach w postaci myślenia werbalnego, np. za pomocą nazwy, nieraz syntetycznej i abstrakcyjnej. Wówczas pozostaje pisarzowi raczej referowanie aniżeli „przedstawianie”.

Trudno zgodzić się z autorem co do interpretacji sposobu czytania powieści typu *nouveau roman*. Lektura taka ma jakoby oddziaływać jak pewnego rodzaju hipnoza. Być może, iż są tak empatyczni czytelnicy, że ulegają tak dalece sugestii i że przeżywają razem z bohaterem wszystkie przydane mu przez autora wrażenia, doznania i uczucia. Może nawet sam autor *Métamorphoses...* do tego typu czytelników należy i taką zdolność posiada, jak to sam sugeruje w swojej książce (s. 191—194). W każdym razie wydaje się, że jest to zdolność raczej nietypowa i nie może — jak chce Albérès — posłużyć jako kryterium pozwalające tłumaczyć reakcje czytelnicze w odniesieniu do lektury *nouveau roman*.

Druga część studiów obejmuje szkic rozwojowy monologu wewnętrznego, przedstawiony od strony praktyki pisarskiej, a nie od strony jego teorii, oraz interpretacje tekstów, w których zostały zastosowane różne tego monologu odmiany. Albérès nie przyjmuje Dujardinowskiej definicji monologu wewnętrznego², dlatego też podkreśla, iż ta forma podawcza bywała używana nie tylko w powieściach Joyce'a, ale również i Stendhala, nie tylko Butora, ale i Balzaca. O Dujardinie wyraża się wręcz ujemnie jako o pisarzu posługującym się „rzekomym monologiem wewnętrznym”, który w gruncie rzeczy wyjaśnia przeżycia swojego bohatera zamiast je przedstawić (s. 180). Wiadomo jednak, że powieść Dujardina *Les lauriers sont coupés* dzięki zastosowanej tam formie monologu wewnętrznego wywarła olbrzymie wrażenie na Joyce'ie, który był jednym z nielicznych pisarzy i krytyków nie pomijających milczeniem jej autora. Jednocześnie należy podkreślić, że Albérès jako jeden z pierwszych badaczy literatury nazwał technikę narracji stosowaną przez A. Robbe-Grilleta monologiem wewnętrznym, gdy tymczasem wielu krytyków gubiło się w zagmatwanych określeniach między subiektywnym i obiektywnym opisem.

W napisanych przez Albérès studiach otrzymaliśmy przegląd zagadnień warsztatowych współczesnej prozy — przede wszystkim francuskiej, ale także angielskiej, austriackiej. Omówione przez autora utwory mają już dziś wartość wzorca, toteż można by się pokusić o użycie paradoksalnego określenia w nazwaniu ich twórców „klasykami współczesności”. Wypada podkreślić jeszcze jeden walor autora *Métamorphoses du roman*, ten mianowicie, iż jako reprezentant francuskiej filologii podjął się badań nad literaturą współczesną — rozumianą dosłownie, bo sięgającą lat

² E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris 1931, A. Messein.

bieżących, o czym świadczą nazwiska pisarzy, jak C. Ollier, J. Ricardou, Ph. Sollers i inni. Wiadomo, rzecz to we Francji spotykana rzadko. Poza wspomnianym na początku recenzji P. de Boisdeffre, innym autorem, którego książka zawiera wypowiedzi dotyczące cech prozy współczesnej, jest M. Raimond. Książka ta jednak — *La Crise du roman*³ — obejmuje okres literatury przełomu wieku XIX w wiek XX po lata dwudzieste — czas, od którego zaczyna się etap badany przez Albérèsa. Są dwa powody, dla których słuszne wydaje się uprzedzonym istnienia tej pracy, skonstruowanej zresztą zupełnie inną metodą badań. Jest to systematyczny wykład historii przemian w zakresie formy powieściowej, ukazujący powstawanie nowych środków narracji powieściowej zarówno od strony literackiej praktyki, jak i ze strony ocen krytyki ówczesnej. W książce Raimonda znajduje się rozdział, którego tytuł brzmi analogicznie do tytułu książki Albérèsa. Rozdział ten zawiera dzieje kształtowania się różnych odmian powieściowych i tłumaczy ich znaczenie.

Wśród bogactwa problemów, które wyjaśniają źródła najnowszych przemian w narracji powieściowej, jedną ze szczególnie cennych kwestii w badaniach Raimonda są rozważania nad tą formą powieści, o której marzyli co sławniejsi pisarze, jak Huysmans, Barres, d'Annunzio — o powieści-poemacie.

Wiele uwagi poświęca autor analizie dwu powracających w powieści tendencji: naturalistycznej i poetyckiej. Przypomina i analizuje różne wypowiedzi krytyczne, m.in. np. Arlanda lub Fernandez de o dążeniu powieściopisarzy do stworzenia powieści, w której wizja poetycka oraz wiedza, jaką powieść daje o świecie rzeczywistym, zespoliłyby się tak doskonale, aby czytelnik nie zdołał odróżnić znaku od znaczenia. Spraw, które porusza Raimond w cytowanym

rozdziale, a nie mniej interesujących i dotyczących powieści współczesnej, jest tak wiele, że nie sposób ich tutaj choćby wyliczyć. Wymagałoby to znacznie więcej miejsca i czasu. Wystarczy podkreślić, że to, co przedstawia książka Raimonda, jest znakomitą bazą i punktem wyjścia do studiów Albérèsa.

Teresa Cieślukowska, Łódź

DRAMAT I TEATR. Piąta konferencja literackoteoretyczna w Św. Katarzynie. Red. Jan Trzynadlowski. (DRAMA UND THEATER. V. Literartheoretische Konferenz zu Święta Katarzyna), Wrocław 1967, S. 201. Ossolineum.

Der nach der 5. literartheoretischen Konferenz für Nachwuchswissenschaftler der Lehrstühle für polnische Philologie¹ herausgegebene Band enthält sehr verschiedenartige und interessante Materialien. Das vorherrschende Thema sind hier Drama und Theater, doch werden auch andere für Polenisten, Anthropologen der Kultur, ja sogar Soziologen attraktive Probleme angeschnitten. Die aufgenommenen Arbeiten zeugen vom Ehrgeiz der polnischen Nachwuchspolnistik, von ihren Bemühungen, neue Forschungsrichtungen zu entwickeln. In vielen Arbeiten dominiert die strukturelle und die literarhistorische Forschungsmethode. Die von den jungen Forschern meist herangezogenen Autoritäten sind Szkłowski und die Prager Schule. Es ist nicht möglich, jede der aufgenommenen Arbeiten — insgesamt sind es mehr als zehn — zu besprechen; vom Recht des Rezensenten, eine Wahl selbst treffen zu dürfen, Gebrauch machend, soll hier auf einige vom meinen Standpunkt aus äusserst interessante Positionen hingewiesen werden. Aus professionellen Gründen bin ich am zeitgenössischen Drama mehr interessiert.

³ M. Raimond, *La Crise du roman*, Paris 1966, J. Corti, s. 539.

¹ Vgl. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, Bd. IV (2) und X (1).