

Roland Barthes

Styl powieści

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (43), 181-187

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

starość *nocną podróżniczką*, nie może wyleczyć na długo z nie-szczęścia starzenia się; ponieważ z jednej strony mamy czas rzeczywistego zła, z którego jest tylko dialektyczne wyjście (czyli nie mające nazwy), a z drugiej jakaś metafora, która wybucha, olśniewa nie działając. A jednak ten wybuch słowa poddaje nasz ból istnienia wstrząsowi dystansu: nowa forma dla cierpienia jest podobna do oczyszczającej kąpieli: temu zużytemu od dawna w języku bólowi (czy są uczucia inne niż nazwane?) to jednak język — ale *inny* język — przywraca patos. Ten dystans, ustanowiony przez zapis, może nosić tylko jedno imię (gdyby można było zeń zdjąć całą zgrzytliwość): to *ironia*. Przez swój związek z trudnością istnienia, którą nieustannie obserwuje, *Zywoł Rancégo* jest dziełem w najwyższym stopniu ironicznym (*eironeia* znaczy *zapytanie*); podobnie jak całą literaturę można je określić jako rodzącą się schizofrenię, ukształtowaną ostrożnie, w dawce homeopatycznej: czy nie jest ona pewnego rodzaju „oderwaniem się” poprzez zbytek słów (każde pisanie jest przesadą) od grząskiej manii cierpienia?

przełożyła *Marta Piwińska*

przekład sprawdziła *Claire Nicolas*

Styl powieści *

Powieść i Historia pozostawały z sobą w ścisłym związku w epoce, w której dokonał się ich największy rozwój. Łączyło je głęboko to, co powinno umożliwić zrozumienie zarazem Balzaka i Micheleta: obaj konstruują samowystarczalny wszechświat, który sam tworzy swe wymiary i granice, umieszczając w nich własny Czas i Przestrzeń, własnych mieszkańców, zbiór przedmiotów i mity.

Ów sferyczny charakter wielkich dzieł XIX w. wyraził się w długich recytatywach Powieści i Historii, będących rodzajem płaskich odwzorowań zwartego i krągłego świata. Zdegradowany wizerunek tego świata ukazywała w swych zawijasach stworzona wówczas powieść w odcinkach. Ale narracja nie musi przecież być regułą gatunku. Na przestrzeni całej epoki akceptowano na przykład powieść epistolarną; inna zaś epoka pozwalała sobie na interpretację Historii drogą analizy. Opowiadanie jako forma rozciągająca się zarazem na Powieść i Historię pozostaje więc na ogół wyborem lub wyrazem określonego momentu historycznego.

* „*L'écriture du roman*”. Rozdział z tomu *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1972 Editions du Seuil, s. 25—52.

Passé simple (czas przeszły dokonany), wycofany z francuskiego języka mówionego, a będący kamieniem węgielnym Opowiadania, sygnalizuje zawsze pewien zabieg artystyczny, należy do rytuału Literatury Pięknej. Jego zadaniem nie jest już wyrażanie czasu. Pełni rolę polegającą na sprowadzaniu rzeczywistości do jednego punktu i na wyodrębnianiu z wielu przeżytych i nakładających się na siebie czasów czystego aktu słownego, który uwolniwszy się od egzystencjalnych korzeni doświadczenia, jest nastawiony na logiczny związek z innymi czynnościami, z innymi procesami, z ogólnym ruchem świata: dąży do zachowania hierarchii w państwie faktów. Poprzez *passé simple* czasownik staje się automatycznie częścią łańcucha przyczynowego, uczestniczy w zespole czynności powiązanych i ukierunkowanych, funkcjonuje jak znak algebraiczny intencji; podtrzymując nakładanie się pojęcia czasowości i przyczynowości, określa rozwój, czyli ducha Opowiadania. Stąd też jest idealnym narzędziem wszelkiego konstruowania wszechświata; jest sztucznym czasem kosmogonii, mitów, Historii i Powieści. Zakłada istnienie świata skonstruowanego, wypracowanego, oderwanego, sprowadzonego do znaczących zarysów, nie zaś świata danego nam, rozprzestrzenionego, rozpostartego. Poza *passé simple* kryje się zawsze jakiś demiurg, bóg lub opowiadacz; świat opowiadany przestaje być nie wyjaśniony, każde z jego zdarzeń zależy jedynie od okoliczności i *passé simple* jest właśnie tym znakiem operacyjnym, przy pomocy którego narrator wprowadza eksplozję rzeczywistości do szczupłego i czystego czasownika, pozbawionego gęstości, objętości, rozwinięcia. Jego jedyną funkcją jest możliwie najszybsze połączenie przyczyny i celu. Gdy historyk twierdzi, że diuk de Guise zmarł 23 grudnia 1588 r. lub gdy powieściopisarz opowiada, że markiza wyszła o piątej, czynności te wyłaniają się z owego „niegdyś” bez trzeciego wymiaru; wyzbyte drżenia egzystencji mają stabilność i rysunek algebry, są wspomnieniem, ale wspomnieniem użytecznym, a to liczy się o wiele bardziej niż czas ich trwania.

Passé simple stanowi więc ostateczny wyraz pewnego porządku, a co za tym idzie — błogostanu. Dzięki niemu rzeczywistość nie jest ani tajemnicza, ani absurdalna; jest jasna, niemal swojska, wszystkie jej chwile są objęte i spoczywają w dłoni twórcy, który poddaje ją pełnemu inwencji ciśnieniu swej wolności. Dla wszystkich wielkich narratorów XIX w. świat może być patetyczny, nie jest jednak opuszczony, gdyż jest zespołem swoistych związków, gdyż fakty pisane nie mieszają się z sobą, gdyż ten, kto opowiada świat, ma moc odrzucenia nieprzenikalności i samotności składających się nań egzystencji, gdyż każdym zdaniem może świadczyć o łączności i hierarchii czynów, a wreszcie — by dopowiedzieć już do końca — ponieważ czyny mogą zostać zredukowane do znaków. Narracyjny czas przeszły jest więc częścią systemu zabezpieczającego Literaturę. Jako obraz ładu, stanowi jeden z owych licznych

paktów formalnych, zawartych między pisarzem a społeczeństwem po to, aby pierwszego usprawiedliwić, drugiemu zaś ofiarować niezmacony spokój. *Passé simple* oznacza tworzenie: tym samym zwraca nań uwagę, narzuca je. Wprowadzony w obręb najbardziej nawet ponurego realizmu, dodaje otuchy, dzięki niemu bowiem czasownik wyraża akt zamknięty, określony, urzeczownikowiony; Opowiadanie uzyskuje swą nazwę, wymyka się terrorowi słowa niczym nie ograniczonego. Rzeczywistość szczupleje i nabiera cech zwykłości, przyjmuje ramy stylu, nie wykracza poza mowę. Literatura pozostaje przyjętą wartością w społeczeństwie, które jest uprzedzone przez samą formę słów o sensie tego, co przyswaja. Dzieje się na odwrót, gdy Opowiadanie zostaje odrzucone na rzecz innych gatunków literackich, albo gdy *passé simple* zastąpiony zostaje wewnątrz narracji formami mniej ozdobnymi, świeższymi, bardziej zwartymi i bliższymi mówieniu (*présent* i *passé composé*). Literatura staje się wyrazicielką gęstości istnienia, a nie jego znaczenia. Oddzielone od Historii czyny nie występują już jako osoby.

Wyjaśnia się wówczas, co mianowicie jest w *passé simple* Powieści pożyteczne, ale i nieznośne: czas ten jest jawnym kłamstwem; wyznacza pole prawdopodobieństwa, zdolnego objawić to, co możliwe, przy jednoczesnym wskazaniu na jego fałsz. Wspólnym celem Powieści i Historii opowiadanej jest alienacja faktów; *passé simple* to właśnie akt posiadania przez społeczeństwo swej przeszłości i tego, co było możliwe. Czas ten wprowadza wiarygodną ciągłość, której pozorność jest jednak oczywista, stanowi ostateczny kres formalnej dialektyki, gotowej odziewać nierealny fakt w kolejne stroje prawdy, a wreszcie ujawnionego kłamstwa. Należy to powiązać z pewną, właściwą społeczeństwu mieszczańskiemu, mitologią uniwersalności, której typowym wytworem jest właśnie Powieść: zapewnić wyobrażeniu formalną gwarancję realności przy jednoczesnym pozostawieniu temu znakowi dwuznaczności przedmiotu podwójnego, prawdopodobnego a fałszywego, to zabieg stosowany nagminnie w całej zachodniej sztuce, dla której fałsz równoznaczny jest z prawdą nie z powodu agnostycyzmu czy poetyckiej dwoistości, ale dlatego, że mniema się, iż to, co prawdziwe, zawiera w sobie zarodek uniwersalności lub, jak kto woli, istotę rzeczy zdolną do zapłodnienia, drogą zwykłego odtworzenia, porządków różniących się oddaleniem czy też fikcją. Chwytając się takiego właśnie sposobu, triumfujące mieszczaństwo tej epoki mogło uznać własne wartości za uniwersalne i przenieść wszystkie Wyznaczniki swojej moralności na całkowicie odrębne części swego społeczeństwa. To właśnie stanowi mechanizm mitu, Powieść zaś, a w Powieści *passé simple* są przedmiotami mitologicznymi, przedkładającymi nad bezpośrednią intencję wtórne odwołanie się do dogmatyki czy raczej pedagogiki, skoro chodzi o to, aby oddać istotę rzeczy, uciekając się do sztuczności. Aby uchwycić znaczenie *passé simple*, wystarczy porównać powieściową sztukę Zachodu na przy-

kład z tą tradycją chińską, w której sztuka nie jest niczym innym, jak tylko doskonałością w naśladowaniu tego, co rzeczywiste; nie tu jednak, zgoła żaden znak, nie powinno odróżniać przedmiotu naturalnego od sztucznego: ten drewniany orzech nie powinien jednocześnie z wywołaniem obrazu orzecha budzić chęci zwrócenia uwagi na sztukę, powołującą go do życia. Czyni to natomiast właśnie styl powieściowy. Jego zadaniem jest nałożenie maski, na którą jednocześnie wskazuje.

Tę dwuznaczną funkcję *passé simple* można odnaleźć w innym zjawisku sztuki pisania, jakim jest trzecia osoba w Powieści. Czytelnik przypomina sobie może tę powieść Agaty Christie, gdzie cały pomysł polega na ukryciu zabójcy pod pierwszą osobą opowiadania. Czytelnik szukał mordercy pod każdym „on” intrygi, podczas gdy ten ukrył się pod „ja”. Agata Christie wiedziała doskonale, że w powieści „ja” jest zazwyczaj świadkiem, „on” zaś aktorem. Dlaczego? „On” to typowa konwencja powieści; na równi z czasem narracyjnym sygnalizuje i dopełnia fakt powieściowego; bez tej trzeciej osoby nie sposób utworzyć powieści, można tylko pragnąć jej zniszczenia. Owo „on” w sposób oczywisty ujawnia mit; otóż, przynajmniej na Zachodzie, jak się o tym właśnie przekonaliśmy, nie istnieje sztuka, która by nie wskazywała palcem swej maski. Trzecia osoba, podobnie jak *passé simple*, wyświadcza zatem tę przysługę sztuce powieściowej i zapewnia tym, którzy z niej korzystają, bezpieczeństwo zmyślenia wiarygodnego, choć nieustannie objawianego jako fałszywe.

„Ja”, jako mniej dwuznaczne, jest tym samym mniej powieściowe: jest więc zarazem rozwiązaniem najbardziej bezpośrednim, gdy opowiadanie mieści się w ramach konwencji (np. dzieło Prousta chce być jedynie wprowadzeniem do Literatury), a najbardziej wypracowanym, gdy „ja” wykracza poza konwencję i usiłuje ją zburzyć, sprowadzając opowiadanie do fałszywej naturalności zwierzenia (takie przewrotne oblicze mają niektóre opowiadania Gide’a). Użycie powieściowego „on” pociąga za sobą dwie przeciwstawne etyki: ponieważ trzecia osoba powieści reprezentuje nie podlegającą dyskusji konwencję, ulegając jej pokusie zarówno pisarze najbardziej akademicki i najdalsi od niepokoju, jak i inni, będący zdania, że konwencja jest w końcu niezbędna dla świeżości ich dzieła. Tak czy owak, trzecia osoba sygnalizuje zrozumiały układ między społeczeństwem a autorem, dla którego stanowi to również najlepszy sposób uchwycenia świata zgodnie z jego własnymi życzeniami. Trzecia osoba jest zatem czymś więcej niż tylko literackim doświadczeniem: ludzkim aktem łączącym tworzenie z Historią i bytem.

U Balzaka na przykład znaczna ilość „on”, cała ta rozległa sieć osób wiotkich pod względem objętości ciała, lecz konsekwentnych

dzięki trwaniu ich czynów, ujawnia istnienie świata, którego główną zasadą jest Historia. Balzakowskie „on” nie jest kresem wzrostu wychodzącego z przekształconego i uogólnionego „ja”; jest w powieści elementem pierwotnym i surowym, materiałem tworzenia, a nie jego owocem: nie ma Balzakowskiej historii poprzedzającej historię każdej trzeciej osoby w powieści Balzaka. „On” Balzaka jest analogiczne z „on” Cezara: trzecia osoba realizuje tu coś w rodzaju algebraicznego stanu akcji, w której istnienie bierze jak najmniejszy udział, pozostawiając miejsce dla związku, jasności lub tragizmu stosunków międzyludzkich. Po przeciwnej stronie — a w każdym razie uprzednio — powieściowe „on” może spełnić funkcje wyrażania doświadczenia egzystencjalnego. U wielu nowoczesnych powieściopisarzy historia człowieka pokrywa się z drogą przebytą przez koniugacje: wychodząc od „ja”, będącego wciąż najwierniejszą formą anonimowości, człowiek-autor zdobywa stopniowo prawa do trzeciej osoby, w miarę jak istnienie staje się przeznaczeniem, a monolog Powieścią. Pojawienie się „on” nie jest tu punktem wyjścia Historii, jest kresem wysiłku, który potrafił wydobyc z osobistego świata nastrojów i poruszeń formę czystą, znaczącą, więc też i ulatniająca się natychmiast, ze względu na absolutnie konwencjonalny i wąty pozór trzeciej osoby. Taki jest z pewnością przykład drogi przebytej przez pierwsze powieści Jeana Cayrola. Ale podczas gdy u klasyków — wiadomo wszak, że w odniesieniu do stylu klasycyzm rozciąga się aż po Flauberta — skurczenie się osoby biologicznej potwierdza tylko wprowadzenie człowieka w jego esencję, to u powieściopisarzy w rodzaju Cayrola rozpanoszenie się „on” jest podbojem prowadzonym stopniowo przeciw gęstym ciemnościom egzystencjalnego „ja”; tak więc Powieść, określona za pomocą swych najbardziej zdecydowanych znaków, jest aktem kontaktu społecznego; ustanawia Literaturę. Maurice Blanchot zwrócił uwagę mówiąc o Kafce, że wypracowanie powieści bezosobowej (określenie to przypomina, że „trzecia osoba” występuje zawsze jako negatywny stopień osoby) było aktem wierności wobec istoty języka, gdyż ten dąży do samozniszczenia. Staje się w ten sposób zrozumiałe, że „on” jest zwycięstwem nad „ja” w tym stopniu, w jakim kreuje stan bardziej literacki i zarazem bardziej nieobecny. Zwycięstwo jest jednakże nieustannie podważane: konwencja literacka formy „on” jest konieczna dla pomniejszenia osoby, ale w każdej chwili grozi przydaniem jej nieoczekiwanych i niezbyt obszernych rozmiarów. Literatura jest jak fosfor: najmocniej błyszczy w momencie, gdy ma umrzeć. Ponieważ jednak stądinąd jest aktem nieodwołalnie pociągającym za sobą trwanie — zwłaszcza w powieści — w rezultacie nie ma nigdy Powieści bez Literatury Pięknej. Trzecia osoba Powieści jest więc jednym z najbardziej natrętnych znaków zrodzonego w ubiegłym wieku tragizmu stylu, kiedy to Literatura, ulegając ciężarowi Hi-

storii, została oddzielona od przyjmującego ją społeczeństwa. Trzecią osobę Balzaka dzieli od trzeciej osoby Flauberta cały świat (świat roku 1848): tam Historia, przedstawiająca widok surowy, lecz spoista i pewna; tu sztuka usiłująca uwolnić się od nieczystego sumienia za pomocą obciążenia konwencją lub próbująca zniszczyć ją z zaciekłością. Nowoczesność zaczyna się wraz z poszukiwaniem Literatury niemożliwej.

I tak odnajdujemy w Powieści ten, właściwy wszelkiej nowoczesnej sztuce, zbiór narzędzi destrukcyjnych i odrzucielskich zarazem. Tym, co należy zniszczyć, jest trwanie, czyli niewysławialny związek istnienia: zabójcą działającym z premedytacją jest jakikolwiek ład: poetyckiej ciągłości czy powieściowych znaków, grozy lub prawdopodobieństwa. Lecz tym, co znów pokonuje pisarza, jest wciąż trwanie, gdyż niemożliwością jest rozwinięcie negacji w czasie bez wypracowania sztuki pozytywnej, ładu mającego na nowo ulec zniszczeniu. Dlatego też największe dzieła nowoczesności zatrzymują się możliwie jak najdłużej, wskutek jakiegoś cudownego zawiśnięcia, na progu Literatury, na etapie przedśionka, w którym masywność życia jest zaprezentowana w całej okazałości, a jednak jeszcze nie zniszczona przez panowanie porządku znaków: przykładem może być pierwsza osoba u Prousta, którego całe dzieło polega na przedłużanym i opóźnianym wysiłku zmierzającym ku Literaturze. Inny przykład stanowi Jean Cayrol, godzący się dobrowolnie na Powieść dopiero w najpóźniejszym punkcie monologu, jak gdyby akt literacki, w najwyższym stopniu dwuznaczny, wydawał na świat twór uświęcony przez społeczeństwo dopiero w chwili, gdy udało mu się zburzyć egzystencjalną gęstość trwania pozostającego dotychczas bez znaczenia. Powieść to Śmierć: z życia czyni przeznaczenie, ze wspomnienia akt pożyteczny, a z trwania czas kierowany i znaczący. To przekształcenie może się jednak dopełnić jedynie w oczach społeczeństwa. Właśnie społeczeństwo narzuca Powieść, tzn. kompleks znaków, jako transcendencję i jako historię pewnego trwania. Toteż poprzez oczywisty charakter intencji, uchwyconej dzięki jasności powieściowych znaków, rozpoznać się daje pakt łączący pisarza ze społeczeństwem za pomocą solenności sztuki. *Passé simple* i trzecia osoba Powieści nie są niczym innym, jak tylko owym nieuchronnym gestem, wskazaniem przez pisarza palcem na noszoną przez siebie maskę. Cała Literatura może powiedzieć: „*Larvatus prodeo*”, kroczyć, wskazując palcem własną maskę. Czy będzie to nieludzkie doświadczenie poety biorącego na siebie najpoważniejsze z odstępstw, bo od języka społecznego, czy też wiarygodne kłamstwo powieściopisarza, szczerłość musi się tu posługiwać fałszywymi znakami, i to fałszywymi zupełnie niewątpliwie, aby trwać i zostać odebraną. Produktem, a ostatecznie i źródłem tej dwuznaczności jest styl. Ten szczególny język, którym posługiwanie się zapewnia

pisarzowi pozycję zaszczytną choć nadzorowaną, ujawnia pewne uzależnienie, w pierwszej chwili niewidoczne, a właściwe wszelkiej odpowiedzialności. Styl, z początku wolny, staje się ostatecznie węzłem wiążącym pisarza z Historią, która jest również w więzach; społeczeństwo oznacza to za pomocą całkiem przejrzystych znaków sztuki, aby wciągnąć ją tym pewniej we własną alienację.

przełożyła *Anna Trznadel*