

Jerzy Kamionowski

Nic, co francuskie, nie jest im obce: (niebezpieczne) związki brytyjskiego postmodernizmu z literaturą francuską

Tekst ten jest próbą rekonesansu. Za cel stawia sobie raczej wstępne rozpoznanie tematu niż jego wyczerpanie. Wiele z poruszanych w nim wątków z pewnością zasługiwałoby na osobne dogłębne potraktowanie. Z drugiej jednak strony ich skrótowe z konieczności omówienie w formie przywołania i zasygnalizowania problemu pozwala spojrzeć na nie jako na zjawisko literackie, a nie li tylko jako na odrębne, poza nawiasem głównego nurtu prozy brytyjskiej po drugiej wojnie światowej istniejące, ekstrawagancje konkretnych pisarzy.

Bernard Bergonzi w pracy *The Situation of the Novel* (1970) stawia tezę, że istotą powieści angielskiej od początku jej istnienia aż po koniec lat sześćdziesiątych XX wieku jest realizm. Stwierdza on, że „w sferze kultury znajdujemy tu [tj. w Wielkiej Brytanii] zatwardziałą zaściankowość oraz wrośnięcie we własne narodowe tradycje jako coś przeciwnego kosmopolitycznym innowacjom Ruchu Modernistycznego”¹. Podobną obserwacją dzieli się David Lodge, który w książce *The Novelist at the Crossroads* (1971) wspomina o „sporej ilości dowodów, że angielski umysł literacki jest dziwnie oddany realizmowi i odporny na style nie-realistyczne”². Nie inaczej rzecz się miała z przenikaniem myśli teoretycznoliterackiej na angielską ziemię, czego przykładem większe zainteresowanie strukturalizmem dopiero w roku 1968, to jest w momencie, gdy za sprawą Rolanda Barthesa i Michaela Foucaulta stał się on nieco *passé*. Terry Eagleton zauważa iro-

¹ B. Bergonzi, *The Situation of the Novel*, London 1970, s. 58–59 (tłum. aut.).

² D. Lodge, *The Novelist At the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Londyn 1971, s. 7 (tłum. aut.).

nicznie, że „około dziesięciolecia wynosi opóźnienie, z jakim idee przekraczają kanał La Manche”, a dzieje się tak dlatego, że „krytycy zachowują się [...] jak intelektualni urzędnicy ds. imigracji: ich zadaniem jest być w Dover, gdy rozładowywane są nowomodne idee z Paryża, znaleźć wśród nich takie, które wydają się mniej więcej do pogodzenia z tradycyjnymi formami krytyki, przepuścić taki towar przez granicę, a nie wpuszczać na teren kraju co bardziej wybuchowych elementów aparatury [...]”³. Zatem to, co nowe zostaje skojarzone z tym, co potencjalnie niebezpieczne i obce, czyli francuskie, bo właśnie wpływy francuskie są w dużej mierze odpowiedzialne za, jak z pewnością powiedzieliby angielscy tradycjonaliści, sprowadzanie zdrowej realistycznej prozy brytyjskiej na manowce, czyli na pokrętne ścieżki postmodernizmu.

Przyjmując za Johnem Barthem, że postmodernizm jako zjawisko w literaturze ma wyraźnie wyodrębnione dwie fazy – wczesnego „wyczerpania” i późniejszej „odnowy”⁴, spróbujmy przyjrzeć się pokrótce, na czym na pierwszym z tych etapów polegały niebezpieczne związki brytyjskiego postmodernizmu z literaturą francuską. Postawiona przez Bartha w roku 1967 diagnoza „wyczerpania” literatury dotyczy nowych zjawisk w prozie lat sześćdziesiątych poprzedniego stulecia, a ich egzemplifikację stanowią niektóre utwory Samuela Becketta, Christiny Brooke-Rose, Raynera Happenstalla, Nigela Dennisa, Iris Murdoch, Gilesa Gordona, Johna Fowlesa, B. S. Johnsona, Andrew Sinclair, Juliana Mitchella, Davida Caute’a i Johna Bergera. Z listy tej siedmioro pierwszych pisarzy czerpie inspirację intelektualną i formalną z powojennej filozofii i literatury francuskiej.

W kontekście postawionego tu zadania twórczość prozatorska irlandzkiego noblisty Samuela Becketta, którego śmiało można określić mianem pierwszego wielkiego postmodernisty, stanowi zjawisko szczególne. Autor *Murphy’ego* porzuca po drugiej wojnie światowej – od powieści *Molloy* (1950) począwszy – język angielski jako narzędzie komunikowania swej artystycznej wizji, zastępując go francuskim, gdyż jak to ujął, „en français c’est plus facile d’écrire sans style”. W interpretacji Martina Esslina owo zaskakujące uzasadnienie decyzji o językowej apostazji oznacza przesunięcie akcentu z wirtuozerii stylistycznej i zabawy materia słowną (nierzadko o parodystycznym zabarwieniu, co widać dobitnie w powieści *Murphy*) na ascetyczne niemal skoncentrowanie się na samym przekazie⁵. Dodatkową komplikację stanowi tutaj fakt, że Beckett samodzielnie tłumaczył następnie swoje francuskie *œuvres* na angielski, a obie wersje językowe pełne są irlandzkich kontekstów, aluzji i odniesień. Bezowocne byłyby

³ T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford 1989, s. 123 (tłum. aut.).

⁴ Zob. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska: Szkice krytyczne*, pod red. Z. Lewickiego, Warszawa 1983 oraz J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6.

⁵ M. Esslin, *Samuel Beckett*, [w:] *The Novelist as Philosopher: Studies in French Fiction 1935–1960*, pod red. J. Cruickshank, London, New York, Toronto 1962, s. 128–129.

próby rozstrzygnięcia czy w przypadku Becketta mamy do czynienia z pisarzem irlandzkim, francuskim czy angielskim.

Na tak zwaną trylogię Becketta składają się: wspomniana już powieść *Molloy* oraz publikowane w rocznych zaledwie odstępach *Malone Meurt* i *L'Innomable*. Bliskość czasowa tych powieści, fakt że powstały w języku francuskim, ich ascetyzm formalny oraz problematyka filozoficzna pozwalają postrzegać je jako utwory ściśle ze sobą powiązane. Z drugiej jednak strony na poziomie, by tak rzec „fabularnym”, nie mają one ze sobą zbyt wiele wspólnego, choć nazwisko Molloya pojawia się w *Malone umiera*, a Molloy, Malone i Murphy (sic!) zostają przywołani w *Nienazywalnym*. Podkreślić tu należy, że owe przywołania nie mają wyraźnego uzasadnienia treściowego (postaci te nie należą bezpośrednio do świata przedstawionego *L'Innomable*), a ich charakter jest arbitralny. W przypadku trzech francuskojęzycznych powieści Becketta możemy jednak mówić o konsekwentnym w przebiegu tych trzech tekstów redukowaniu świata przedstawionego i głosu prowadzącego narrację, aż do granicy komunikacji powieściowej, tam gdzie opowiadanie wchodzi w ciemność ciszy. Z kolei nie da się udowodnić, że Beckett pisząc *Molloya* traktował ten tekst jako pierwszą część cyklu powieściowego. W znanych mi pracach krytycznych żaden z badaczy o tym nie wspomina, a zamknięta struktura fabularna *Molloya* zdaje się świadczyć o czymś wręcz przeciwnym. Wydaje się więc, że w procesie twórczym doszło do „oswobodzenia” tekstu, który „domagał się” napisania i ostatecznie przybrał kształt trzech powieści.

Czy decyzja Becketta, by napisać Molloya (najpierw?) „bez stylu”, a zatem w języku francuskim, pomogła w tym „oswobodzeniu”? Jaki sens miało autorskie przekładanie „trylogii” na język angielski, w dodatku niejako akcentujące odrębność czy też wzajemną niezależność trzech tekstów – ukazały się one osobno w latach 1955–1959; *Molloy* (1955) w wydawnictwie Olympia Press, a *Malone Dies* (1956) i *The Unnamable* (1959) dla John Calder (Publications)? Są to pytania na tyle ważne, że wymagałyby w gruncie rzeczy osobnych artykułów. Tutaj ograniczę się do zasygnalizowania pewnych możliwości odpowiedzi.

Dokonując przekładu, Beckett udostępnił swoje dzieło anglojęzycznym czytelnikom niejako w oryginale – przykładowo: wspomniane wcześniej irlandzkie tropy i odniesienia, we francuskim kontekście obce i alienujące czytelnika, „powróciły” do swego naturalnego kontekstu. Przy tym tłumaczenie autorskie funkcjonuje na nieco innych zasadach niż zwykle tłumaczenia – po pierwsze, skłonni jesteśmy traktować je jako jedyne i ostateczne (wątpliwe, by jakiś tłumacz dokonał nowego przekładu trylogii Becketta na angielski), a po drugie wszelkie różnice, także te wynikające z translatorskich potknięć i pomyłek, są odbierane jako intencjonalne, a czasem nawet uważa się je za zabiegi mające na celu precyzowanie sensu wypowiedzi i doskonalenie dzieła w warstwie językowej (w końcu to angielski jest ojczystym językiem autora). Ponadto, na co zwraca uwagę Leslie Hill, zajmujący się analizą porównawczą obu wersji językowych, istnienie dwóch „nie-

identycznych tekstów” noszących identyczne tytuły powoduje, że „żaden z tych tekstów nie może uchodzić za jedyny”⁶ – wersja francuska jest w tej sytuacji niekompletna, natomiast wersja angielska musi być postrzegana jako twór „zależny, a nawet pasożytujący na wcześniejszym chronologicznie tekście francuskim”⁷. Przy tym dodatkową komplikację stanowi fakt, że, jak dowodzi Hill, „[niemal] wszystkie aspekty francuskiego u Becketta [...] świadczą o podejściu do języka z perspektywy przekładu”⁸; Hill wymienia tu między innymi precyzyjne zmiany w rejestrze językowym, manipulację składnią, świadome demonstrowanie reguł gramatycznych w tekście czy posługiwanie się idiomami. Warto też być może pamiętać, że Beckett studiował romanistykę, a jego nauka francuskiego odbywała się metodą gramatyczno-tłumaczeniową.

Z analizy przeprowadzonej przez Hilla wynika, że tłumaczenie trylogii jest w jakimś sensie konsekwencją poruszonej przez dzieło problematyki natury artystycznej i filozoficznej. Po pierwsze dzieło literackie jawi się w tym świetle jako przede wszystkim twór manipulacji językowych, którego znaczenie i obecne w nim sensory okazują się produktem wtórnym i zależnym od samego tworzywa; zatem mamy do czynienia z podejrzeniem o nieistnienie, jeśli nie samego sensu, to przynajmniej możliwości jego komunikowania. Tak chyba należy rozumieć uwagę Hilla o wspólnej trylogii Becketta i przekładowi jako takiemu kondycji istnienia, którą badacz wyraża w formule: „post-babeliański dylemat wielości języków”⁹, co z kolei prowadzi ją do pozornie paradoksalnej konkluzji, że „oba teksty, trylogia francuska i trylogia angielska, stają się wersjami czegoś innego”¹⁰, czego, należałoby dodać, jak sugeruje dzieło Becketta, być może w ogóle nie ma. Po drugie decyzja Becketta, by wiernie powtórzyć sam proces powstawania francuskiej trylogii i kolejne tomy wersji angielskojęzycznej publikować jako niezależne powieści, zdaje się świadczyć o zamiarze unaocznienia zjawiska nadawania spójnego kształtu i ludzkiego porządku tak naprawdę chaotycznej rzeczywistości i odwrotnie – o zamiarze pokazania jak łatwo to, co monolitem być się wydaje, rozpada się i atomizuje.

Takie problemy i dylematy wyraźnie wskazują na konteksty i paralele dzieła Becketta. I choć jeden z krytyków zasugerował, że trzeba mieć zielony paszport, by zrozumieć twórczość autora *The Unnamable*, związki z intelektualnym klimatem Francji po drugiej wojnie światowej są oczywiste. Powojenna artystyczna wizja Becketta wyrasta z rozwijającego się równolegle nurtu egzystencjalnego

⁶ L. Hill, *The Trilogy Translated*, [w:] *Beckett's Fiction*. In *Different Words*, Cambridge 1990, s. 42 (tłum. aut.).

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 43.

⁹ Ibidem, s. 44.

¹⁰ Ibidem, s. 51.

w filozofii. Podobnie jak egzystencjalizm Sartre'a i Camusa, dzieło Becketta konfrontuje nas z wyobcowaniem człowieka w rzeczywistości dokonującym się poprzez konfrontację z „nieładnością” świata (w wykładni Sartre'a człowiek poprzez fakt posiadania samoświadomości jest „bytem dla siebie” wśród „bytów w sobie”). W rezultacie bycie w świecie przepełnione jest wynikającą z owej alienacji trwogą, poczuciem – by użyć tym razem formuły Witkacego – „dziwności istnienia” i doświadczeniem nicości. Trylogia Becketta jest artystyczną próbą uchwycenia tak zdefiniowanej sytuacji człowieka w świecie i to zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak również na poziomie lektury.

Dyskutowana skrótowo powyżej kwestia współzależności wersji francuskiej i angielskiej trylogii także może zostać ujęta w kategoriach dogmatu filozofii egzystencjalnej o egzystencji nie poprzedzonej esencją, gdyż ostatecznie nie wiemy, jakiej rzeczywistości odbiciem lub emanacją miałyby być teksty francuski i angielski. Wreszcie pojawia się tu centralny dla egzystencjalistów problem wolności, który stanowi również ważny aspekt działań artystycznych Becketta. Mamy tu bowiem do czynienia z literaturą uwolnioną od boskich pewników norm, reguł oraz konwencji w zakresie stylu i kompozycji, ale także od moralnych i społecznych zobowiązań literatury. Twórczość Becketta stawia sobie i czytelnikowi ważne pytania: jaki jest zatem istotny sens artystycznej krzątania? Czy uprawianie literatury w świecie, w którym odsłonięta została absurdalność istnienia musi być działaniem absurdalnym? W tej sytuacji artysta, otrzymując niczym nieograniczoną wolność twórczą, przyjmuje na siebie ciężar ogromnej odpowiedzialności – można powiedzieć, parafrazując Sartre'a, że teraz nic go nie usprawiedliwi. Wydaje się, że Beckett, dokonując tłumaczenia swojej trylogii, świadomie problem wolności artysty potęguje, gdyż próba przekładu okazała się, jak dowodzi Hill¹¹, po części operacją rozkładu i demontażu francuskiego tekstu. Nieograniczona wolność twórcza zwielokrotnia się po dodaniu wolności tłumacza (a jest ona znów nieograniczona, gdyż Beckett tłumaczy „własny” tekst); w efekcie jego odpowiedzialność za sens, którego nieobecność lub nieuchwytność jest namacalnym wymiarem dzieła, staje się podwójna.

Skrajnie ascetyczna forma narracji, redukcja fabuły niemal do punktu zeregowego i eksponowana w trylogii niemożność komunikacji jakiegokolwiek wiążącej prawdy o rzeczywistości prowadzą do odrzucenia, jak to określił Hans Joachim Schulz¹², „ważności wszystkich form literatury i samego języka”. W tym punkcie proza Becketta okazuje się bliźniaczo podobna do nurtu *nouveau roman* w powieści francuskiej. Jej główny przedstawiciel – autor powieści i teoretyk Allain Robbe-Grillet, wychodząc od egzystencjalistycznego kwestionowania obecności

¹¹ Ibidem, s. 46.

¹² H. J. Schulz, *The Hell of Stories: a Hegelian Approach to the Novels of Samuel Beckett*, The Hague, Paris 1973, s. 29 (tłum. aut.).

ludzkiego porządku w rzeczywistości, której „nie możemy już dłużej [...] uważać za naszą prywatną własność, zaprojektowaną dla naszych potrzeb i chętnie poddającą się oswojeniu”¹³, w programowym tekście *Pour un Nouveau Roman* wyrażał nieufność w stosunku do tradycyjnych literackich sposobów nadawania porządku światu: „wymyśliliśmy, by go kontrolować poprzez nadanie mu sensu – w szczególności cała sztuka powieści wydaje się oddana temu przedsięwzięciu. Ale było to tylko złudne uproszczenie”¹⁴. W rezultacie nowa powieść odchodzi od konwencjonalnego przedstawiania rzeczywistości poprzez uporządkowaną fabułę, wyraziste motywacje bohaterów i komunikatywny język narracji, a koncentruje się na eksploracji samej siebie, akcentując swój wymiar techniczny i warsztatowy.

Nouveau roman okazała się mieć incydentalny, aczkolwiek w efekcie silny wpływ na powieść brytyjską. Jedynym konsekwentnym przykładem próby uprawiania literatury według tej filozofii w języku angielskim jest twórczość Christiny Brooke-Rose, tłumaczki *Dans le Labyrinthe* Robbe-Grilleta. Jej powieści z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych takie jak *Out*, *Such* i *Thru* poprzez wyczerpująco szczegółowe, laboratoryjne opisy materii nieożywionej, które mogłyby posłużyć za przykłady postmodernistycznej strategii nazwanej przez Lodge’a¹⁵ „przebiegiem metonimicznym”, ponieważ precyzja opisu uniemożliwia lub utrudnia czytelnikowi wizualizację, mogą posłużyć za wzorcowe niemal przykłady sztuczności zawartej w nieodzownym w tradycyjnej powieści narzucaniu porządku zatomizowanej i chaotycznej w swej istocie rzeczywistości. Szczególne osiągnięcie stanowi *Thru*, gdzie mamy do czynienia z prezentacją wielości sposobów literackiego i językowego dyscyplinowania i osvajania świata, co czyni z powieści Brook-Rose, jak to sformułował Randall Stevenson, „językowy pryzmat [...] nawet jeszcze bardziej skrajnie zamknięty w sobie i o wiele bardziej teoretycznie suchy niż trylogia Becketta”¹⁶. Innymi wartymi choćby wymienienia powieściami wyrastającymi z ducha egzystencjalizmu i założeń *nouveau roman* są *Cards of Identity* Nigela Dennisa, *W sieci* Iris Murdoch, *The Connecting Door* Raynera Heppenstalla czy *Girl with red hair* Gilesa Gordona. Wszystkie one – wraz z twórczością B. S. Johnsona, Andrew Sinclair’a, Juliana Mitchella, Davida Cauté’a i Johna Bergera – stanowiły próbę wyrwania prozy angielskiej z krępujących ją i spychających w anachronizm ograniczeń angielskiej *spécialité de la maison*: powieści społecznego realizmu, która w latach pięćdziesiątych XX w. wraca w formie nurtu *Angry Young Men*. Jednak utworem, który stał się odpowiedzialny za szerzenie „francuskiej choroby” w zdrowym ciele powieści angielskiej jest *Kochanica*

¹³ Cyt. za R. Stevenson, *The British Novel Since the Thirties*, London 1987, s. 211 (tłum. aut.).

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ D. Lodge, *Postmodernist Fiction*, [w:] *The Modes of Modern Writing*, London 1977, s. 237.

¹⁶ R. Stevenson, op. cit., s. 212.

Francuza (1969) Johna Fowlesa. Powieść tę, łączącą wyrastający z przyswojenia tez *nouveau roman* wyraźnie metafikcyjny charakter i egzystencjalistyczną problematykę z dbałością o wciągającą fabułę i przyjemność z opowiadania historii, uznać chyba należy za zjawisko przejściowe pomiędzy nurtami określanymi przez Bartha mianem literatury wyczerpania i odnowy. Jak się wydaje, wywarła ona, wskazując na trzecią obok konserwatyizmu i awangardyzmu drogę rozwoju współczesnej powieści, przemożny – przynajmniej pośrednio – wpływ na kształt prozy brytyjskiej w następnych dwóch dekadach: przede wszystkim na nową powieść historyczną.

Malcom Bradbury nazywa *Kochanicę Francuza* „pełnym miłości pastiszem a zarazem krytyczną parodią”¹⁷ powieści wiktoriańskiej. Badacz wskazuje, że można ją odczytywać z jednej strony jako powieść o „prawach postępu, który dokonuje się poprzez historyczną emancypację, o wiktoriańskich sprzecznościach i hipokryzji ustępujących miejsca, pod naciskiem sztuki, dekadencji, Marksa i Freuda epoce współczesnego autentyzmu”, z drugiej jako powieść, w której „emancypacja współczesna jest jednostkowym zyskiem, ale społeczną stratą”¹⁸. Nie ma zresztą powodów, by rozstrzygać tę kwestię – właśnie niejednoznaczność stanowi o sile powieści Fowlesa. Z jednej strony jest więc *Kochanica Francuza* utworem tradycyjnym, w którym mamy do czynienia z całym zestawem literackich konwencji używanych w dobie wielkiego realizmu, by wymienić tylko wciągającą i prostą zarazem fabułę, przekonująco przedstawione tło historyczno-społeczne, dylematy uczuciowe i moralne, w których rozpoznać się może każdy czytelnik oraz przejrzystość i klarowność stylistyczną i językową. Z drugiej jednak strony jest to powieść eksponująca mechanizm wytwarzania przekonującego świata przedstawionego, powieść świadoma sztuczności wykorzystywanych przez siebie konwencji i chwytów literackich, w stopniu graniczącym z ich zakwestionowaniem – tu za jaskrawy przykład posłużyć może rozdział 13, w którym dotąd misternie tkana iluzja prawdziwości świata, zdarzeń i ludzi pęka jak bańka mydlana, gdy narrator wyznaje:

Opowieść, którą snuję, jest tylko tworem wyobraźni. Stworzone przeze mnie postacie nie istniały nigdy poza moją imaginacją. Jeżeli udawałem dotychczas, że znam ich psychikę i najskrytsze myśli, to tylko dlatego, iż piszę (podobnie jak zapożyczyłem częściowo słownictwo owego okresu i „ton”) w konwencji powszechnie przyjętej w czasach, w których rozgrywa się moja opowieść. Konwencja ta zakłada, że powieściopisarz jest następny po Bogu. Może nie wiedzieć wszystkiego, w każdym razie jednak stara się udawać, że wie. Ja jednak żyję w epoce Alaina Robbe-Grilleta i Rolanda Barthesa, jeżeli więc to jest powieść, nie może ona być powieścią w nowoczesnym znaczeniu tego słowa¹⁹.

¹⁷ M. Bradbury, *The Modern British Novel*, London 1994, s. 5 (tłum. aut.).

¹⁸ Ibidem, s. 359.

¹⁹ J. Fowles, *Kochanica Francuza*, przeł. W. Komarnicka, Poznań 1996, s. 93.

A zatem dotychczasowa spójność i realność osób, zdarzeń, przeżyć itd., które – trzeba to przyznać – mają sporą siłę uwodzicielską, zostają zdemaskowane jako rezultat sprawności narratora w używaniu zawodowych sztuczek. W formie dygresji warto dodać, że krytycy przypisują popularność i sukces czytelnicy *Kochanicy Francuza* jakiejś formie nostalgii za bezpieczeństwem konwencjonalnej prozy realistycznej, o której napomyka Bergonzi we wspomnianej na samym początku mojego tekstu pracy. Nagłe przywołanie koncepcji „śmierci autora” Barthesa jest rodzajem usunięcia czytelnikowi gruntu spod nóg. W wykonaniu Fowlesa jest to zabieg zaiste perwersyjny, gdyż w przypadku jego powieści barthesowska *jouissance* zasadza się u tak zwanego „zwykłego czytelnika” właśnie na wierze w nieomylną wszechwiedzącego narratora-autora, podczas gdy zderzenie wiktoriańskiej konwencji ze współczesną Fowlesowi świadomością twórczą działa niczym afrodyzjak na tak zwanego „wyrobionego czytelnika”.

Od tego miejsca w powieści wszystko jest już jawnym zmyśleniem, co wymusza niejako otwartość zakończenia. Zamiast jednego otrzymujemy trzy możliwe rozwiązania głównego wątku. Jednak po pierwszym, nazwijmy go „rozważnym” zakończeniu, w którym: Karol wraca do Ernestyny, by spłodzić „ile? – powiedzmy, siedmioro dzieci”²⁰ następuje wolta narratora, który oświadcza:

A teraz, gdy doprowadziłem tę opowieść do tradycyjnego zakończenia, muszę wyjaśnić, że choć wszystko, co opisałem w ostatnich dwóch rozdziałach, zdarzyło się rzeczywiście, to jednak przebiegało niezupełnie tak, jak kazałem państwu przypuszczać. [...] Mówiłem już, że wszyscy jesteśmy poetami [...] Karol nie był tu wyjątkiem, ostatnie zaś kilka stron przez państwa przeczytanych opisuje nie to, co się zdarzyło, lecz co w ciągu kilkunastogodzinnej jazdy z Londynu do Exeter wyobrażał sobie, że się może zdarzyć²¹.

Teraz opowieść już „naprawdę” zmierza do finału, jednak znów nie bez komplikacji: by podkreślić całkowitą przypadkowość kolejności dwóch możliwych zakończeń (po wyeliminowaniu happy endu z Ernestyną), narrator ostentacyjnie rzuca monetą, przy czym boleje nad tym, że w formie książkowej muszą one zostać zaprezentowane w jakiejś konkretnej kolejności, w rezultacie czego czytelnik uzna to drugie za „prawdziwe”. Tu należy z naciskiem zaznaczyć, że nie chodzi bynajmniej o danie czytelnikowi możliwości wyboru między zakończeniami, lecz o uzmysłowienie nam arbitralności jakiegokolwiek zamknięcia opowiadanej historii w tradycyjnej powieści. Jednak po kolejnym „dziewiętnastowiecznym” zakończeniu, tym razem nazwijmy go „romantycznym”, w którym Karol odnajduje po latach Sarę i poznaje swoją córkę, pojawia się zakończenie otwarte, sprokurowane przez innego narratora nazwanego tu „impresariem”, którego „patriarchalna niegdyś broda została teraz przystrzyżona pretensjonal-

²⁰ Ibidem, s. 318.

²¹ Ibidem, s. 320.

nie i z francuska"²². W tym zakończeniu Karol też odnajduje Sarę w prerafa-lickiej komunie, ale Sara nie zgadza się oddać swojej wolności i zostać z nim, co każe Karolowi rozmyślać nad opuszczeniem Anglii na zawsze. I na ten właś-śnie finał *Kochanicy Francuza* zgodnie z logiką paginacji jesteśmy jako czytelnicy „skazani”.

Wspominając o brodzie przyszytych „pretensjonalnie i z francuska”, Fow-les zdaje się czynić aluzję do historycznej roli, jaką odgrywała w ciągu stu lat, które upłynęły między czasem akcji a czasem narracji, literatura francuska wo-bec powieści angielskiej. W epoce wiktoriańskiej uchodziła – jak zresztą nie-omal wszystko, co francuskie – za obcą, dekadencją i moralnie niebezpieczną; angielski wydawca Emila Zoli trafił do więzienia, a sam widok żółtych okła-dek współczesnych powieści z drugiej strony kanału budził strach przed zepsu-ciem i pogwałceniem ładu²³. Z kolei moderniści francuscy tacy jak Marcel Proust i André Gide (szczególnie w *Falszerych*) niewątpliwie wpłynęli na „dekadenc-kie” zainteresowanie sztuką, procesem jej tworzenia i tożsamością artysty wśród niektórych modernistów brytyjskich (mam tu na myśli przede wszystkim Virgi-nię Woolf i wczesnego Becketta). Z kolei po drugiej wojnie światowej, o czym była już mowa, powieść angielska ulegała „deprawacji” pod wpływem egzysten-cjalizmu Sartre’a i antypowieści Robbe-Grilleta. Neil McEwan wyraził ironiczną uwagę, że „każdy pisarz pozostający pod poważnym wpływem myślicieli fran-cuskich ostatnich trzydziestu lat ryzykuje, że będzie postrzegany w Anglii jako pretensjonalny”²⁴.

W swojej powieści Fowles bawi się na poważnie angielską fobią, każącą utożsamiać francuskie z obcym i niebezpiecznym. W scenie, w której proboszcz podejmuje ryzykowne zadanie przekonania pani Poulteney, by zatrudniła pannę Woodruff, opowiada historię, jak to Sara opiekowała się francuskim oficerem, który ze zmiążdżoną nogą został wyrzucony na brzeg. „Z pewnością musiała pani o tym czytać,” powiada proboszcz, na co pani Poulteney replikuje: „Bar-dzo możliwe. Nie lubię Francuzów.” W chwilę później reaguje z przerażeniem na informację, że panna Woodruff mówi po francusku tak, że proboszcz musi ją uspokoić wyjaśnieniem: „Jak większość guwernantek, droga pani. Nie ich to wina, że świat wymaga od nich tego rodzaju umiejętności”²⁵. Niejako potwier-dzeniem słuszności przerażenia pani Poulteney jest list Sary zapraszający Ka-rola na schadzki w oberży, oczywiście napisany po francusku. Interesująca jest w tym kontekście kwestia złej reputacji Sary jako porzuconej kochanki owego

²² Ibidem, s. 432.

²³ J. E. Miller, *The Crisis of 1895: Realism and the Feminisation of Fiction*, [w:] *Rebel Women: Feminizm. Modernizm and the Edwardian Novel*, London 1994, s. 11.

²⁴ N. McEwan, *John Fowles: The French Lieutenant's Woman*, [w:] *The Survival of the Novel: British Fiction In the Later Twentieth Century*, Houndmills, Basingstoke and London 1981, s. 21 (tłum. aut.).

²⁵ J. Fowles, op. cit., s. 35.

francuskiego oficera. Jak sama wyjaśnia Karolowi, oddała się Francuzowi, gdyż zależało jej na tym, by ludzie wytykali ją palcami i mówili o niej ze zgrozą jako o „kochanicy Francuza”, gdyż taka pozycja sytuowała ją poza nawiasem, na zewnątrz sztywnych wiktoriańskich norm, dając poczucie wewnętrznej wolności i indywidualnej niezależności. Stąd zdziwienie czytelnika niewiele tylko ustępuje zdziwieniu Karola, gdy w oberży okazuje się, że Sara jest dziewczyną, a – jak to ujęła Linda Hutcheon – jej „tożsamość upadłej kobiety jest *fikcją*”²⁶ (ważne, by wiedzieć, że angielskie „fiction” może oznaczać „nieprawdę” i „prozę literacką”). Podobnie jak pracowicie wytworzoną przez sfrancuziałego narratorkę *fikcję* stanowi „czystość” zbudowanego w dwunastu początkowych rozdziałach mimetycznego obrazu epoki wiktoriańskiej.

Świadomie pozostająca pod wpływem francuskich egzystencjalistów i prozaików spod bandery *nouveau roman* twórczość brytyjskich powieściopisarzy, których można zaliczyć do nurtu „wyczerpania”, stanowiącego według Bartha pierwszy etap postmodernizmu, odegrała, jak się wydaje, bardzo istotną rolę w dalszym rozwoju powieści na wyspach. Po konserwatywnych, by nie rzec, reakcyjnych dla powieści angielskiej latach pięćdziesiątych zakwestionowała bowiem dominującą skłonność do naiwnego realizmu. Zmusiła też wielu poważnie o sobie jako artystach myślących twórców do większej świadomości formalnej i warsztatowej. Co także wydaje się ważne, otworzyła prozę na wyspach na najnowsze inspiracje intelektualne z zewnątrz, co przyniosło owoce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, gdy rozkwitł w Wielkiej Brytanii nurt postmodernistycznej „odnowy”, w którym obok inspiracji czerpanej z prozy Gabriela Garcii Marqueza i Italo Calvino, wciąż intensywnie obecne były – za sprawą niektórych utworów Angeli Carter, Juliana Barnesy, Jeanette Winterson czy Grahama Swifta – formalne i tematyczne tropy francuskie.

They count nothing French foreign to them – (dangerous) liaisons between British postmodernism and French literature

This text is concerned with links and connections between French literature and philosophy of the post-Second-World-War period, and the British experimental novel of the 1950s and 1960s which, drawing on John Barth’s diagnosis, is called here the ‘literature of exhaustion’ and represents the first phase of development of postmodern fiction. Its main claim is that once again in the history of the British novel, French influence saved it from parochialism resulting from a dedication to the naive realism of social observation which, according to Bernard Bergonzi and David Lodge, is a distinguishing feature of the British ‘literary mind’. As a result, British fiction became capable of confronting the problems and dilemmas of the novel in the age of the fundamental crisis of all systems of authority and knowledge. Some works by such writers as Samuel Beckett, Nigel Dennis,

²⁶ L. Hutcheon, *Freedom Through Artifice: The French Lieutenant’s Woman*, [w:] *The Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York and London 1980, s. 63 (tłum. aut.).

Christina Brooke-Rose, Rayner Hapenstall, Iris Murdoch, Giles Gordon, John Fowles, B. S. Johnson, Andrew Sinclair, Julian Mitchell, David Caute and John Berger are unquestionable examples of this trend. The first seven novelists in this list demonstrate and explore openly their 'French connections', finding intellectual and formal inspiration in French contemporary philosophy and literature. The essential part of this essay discusses briefly Beckett's so-called trilogy (*Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnameable*) and Fowles's *The French Lieutenant's Woman* in the context of French existentialism and theoretical assumptions of the *nouveau roman*. In the former case, Beckett's decision to write his three novels originally in French and to translate them later 'back' into English is given special attention, and the stress is put on how this helps demonstrate the existential and linguistic crisis of the novel as such. In the latter case, Fowles's original and successful attempt to re-write the Victorian novel from the position of the narrator belonging to the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes is analysed. As a result Fowles's novel can be perceived as an archetypal text in the debate, which had been going on from the Victorian era to the late 1960s when *The French Lieutenant's Woman* was written, between the specifically British dedication to a realistic mode of writing and French experimental 'disruptions'.

Bibliografia

- Barth J., *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska: Szkice krytyczne*, pod red. Z. Lewickiego, Warszawa 1983, s. 37–54.
- Barth J., *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6, s. 260–275.
- Beckett S., *Trilogy: Molloy. Malone Dies. The Unnameable*, London 1996.
- Bergonzi B., *The Situation of the Novel*, London 1970.
- Bradbury M., *The Modern British Novel*, London 1994.
- Eagleton T., *Literary Theory: An Introduction*, Oxford 1989.
- Esslin M., *Samuel Beckett*, [w:] *The Novelist as Philosopher: Studies in French Fiction 1935–1960*, pod red. J. Cruickshank, London, New York, Toronto 1962, 128–144.
- Fowles J., *Kochanica Francuza*, przeł. W. Komarnicka, Poznań 1996.
- Hill L., *The Trilogy Translated*, [w:] *Beckett's Fiction: In Different Words*, Cambridge 1990, s. 40–58.
- Hutcheon L., *Freedom Through Artifice: The French Lieutenant's Woman*, [w:] *The Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York and London 1980, 57–70.
- Lodge D., *The Novelist At the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Londyn 1971.
- Lodge D., *Postmodernist Fiction*, [w:] *The Modes of Modern Writing*, London 1977, 220–245.
- McEwan N., *John Fowles: The French Lieutenant's Woman*, w: *The Survival of the Novel: British Fiction In the Later Twentieth Century*, Houndmills, Basingstoke and London 1981, 20–37.
- Miller J. E., *The Crisis of 1895: Realism and the Feminisation of Fiction*, [w:] *Rebel Women: Feminism, Modernism and the Edwardian Novel*, London 1994, 10–38.
- Schulz H. J., *The Hell of Stories: a Hegelian Approach to the Novels of Samuel Beckett*, The Hague, Paris 1973, 16–30.
- Stevenson R., *The British Novel Since the Thirties*, London 1987.