

PROZA JERZEGO ANDRZEJEWSKIEGO A *NOUVEAU ROMAN*

MAGDALENA KOWALSKA
 Uniwersytet Łódzki
 magdalenakowalska1987@gmail.com



NOWA POWIEŚĆ

Mianem nowej powieści (fran. *nouveau roman*, ang. *New Novel*) określa się metody powieściopisarstwa (czy może lepiej – pisania literatury) wypracowane na gruncie literatury francuskiej w drugiej połowie XX w., przede wszystkim zaś w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych¹. Z założenia *nouveau roman* powstawała w akcie sprzeciwu wobec formy tradycyjnej powieści, określanej również jako powieść balzakowska².

Cechy strukturalne nowej powieści są bardzo niejednolite. Do grona jej twórców zalicza się pisarzy różnorodnych, a dodatkowo takich, których metody twórcze ewoluowały wraz z powstawaniem ich kolejnych dzieł. W zasadzie jedynym wyjątkiem od tej reguły zdaje się być kodyfikator (ale i praktyk) *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet. Obok niego, jako inicjatorów gatunku można wymienić między innymi: Nathalie Sarraute, Claude'a Simona, Michela Butora, Jeana Ricardou³.

Twórcy nowej powieści nigdy nie stworzyli zwartej programy, utwory każdego z nich miały wyraźne rysy indywidualne, charakterystyczne dla każdego konkretnego twórcy. Można jednak wyodrębnić szereg cech strukturalnych znamienych dla tej metody. Należą do nich przede wszystkim: opis lub dialog jako podstawowa forma podawcza w miejsce fabuły, paralelizmy i powtórzenia (często nowa powieść zawiera zdanie lub nawet kompleks zdań wielokrotnie powtarzanych), intertekstualność – nawiązania, cytaty i kryptocytaty⁴, fragmentaryczność, brak ciągu przyczynowo-skutkowego (co związane jest z afabularnością)⁵. Cechą łączącą twórców *nouveau roman* jest wyraźny autotematyzm ich utworów: „ośrodkiem zainteresowania staje się proces kształtowania wypowiedzi literackiej – bardziej aniżeli sama opowieść”⁶.

Jak wspomniałam, taki kształt metody literackiej wyrósł m. in. ze sprzeciwu wobec tradycyjnego powieściopisarstwa, przede wszystkim zaś formy dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej (jak bowiem słusznie zauważa Henryk Markiewicz, dla czytelników literatury spod znaku Jamesa Joyce'a, Gertrudy Stein czy Virginii Woolf, nowa powieść francuska nie jest w istocie rzeczą niczym nowym czy nowatorskim⁷). Przyczyną charakterystycznego dla *nouveau roman* sposobu prezentowania rzeczywistości powieściowej można również doszukiwać się w sytuacji człowieka połowy XX w. – człowieka cząstkowego, świadka pogromu wojennego, człowieka, który nie posiada już ani niezachwianego systemu wartości, ani nawet stałego systemu wiedzy. Jeśli chceć wyjaśnić socjologiczne podłoże nowej powieści, można pokusić się o przywołanie metodologii strukturalizmu genetycznego, według którego „dzieło literackie

¹ J. Heinstejn, *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa 1991, s. 391.

² H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 332.

³ G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006, s. 461-464.

⁴ Tj. przywoływanie lub parafrazowanie cudzych tekstów bez odwołania do źródła (czyli bez oznaczenia cytacji).

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 462.

⁷ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 332.

swoją strukturą formalną odbija strukturę społeczeństwa, w którym powstało⁸ – w takim ujęciu rozbitcie związku przyczynowo-skutkowego, widzenie świata w kategoriach przypadku i prawdopodobieństwa – to nie udziwnienia współczesnej literatury, ale odbicie współczesnego stanu wiedzy o świecie⁹.

ANDRZEJEWSKI A NOWA POWIEŚĆ FRANCUSKA

Polska, podobnie jak inne kraje bloku wschodniego, znalazła się po drugiej wojnie światowej w nietypowej sytuacji politycznej. Można jednak przypuszczać, że problemy i lęki egzystencjalne ówczesnego obywatela polskiego nie różniły się zasadniczo od problemów i lęków obywateli społeczeństw zachodnich. Ponadto odwilż 1956 r. umożliwiła rodzimym pisarzom dość swobodne kontakty z literaturą zachodnią, w tym literaturą francuską.

Można pokusić się o stwierdzenie, że w tamtym okresie (mowa o latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a także początku lat siedemdziesiątych XX w.) Francja stanowiła silny i wpływowy ośrodek kulturalny dla całego tak zwanego świata zachodniego, szczególnie zaś dla Polski, jako że stanowiła centrum polskiej emigracji (zwłaszcza literackiej).

Nie ulega wątpliwości, że Jerzy Andrzejewski miał styczność zarówno z polską emigracją, jak i literaturą francuską. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kilkukrotnie odwiedzał Paryż, przebywał tam i pracował. Przyjaźnił się z Zygmuntem Hertzem, utrzymywał kontakty z Józefem i Marią Czapskimi, Zbigniewem Herbertem, Aleksandrem i Olą Watami¹⁰. Te fakty oraz fakty literackie w postaci niektórych dokonań literackich J. Andrzejewskiego pozwalają na doszukiwanie się w jego twórczości prozatorskiej elementów zaczerpniętych z poetyki nowej powieści. Za ilustrację tego stanu rzeczy posłużą dwa utwory pisarza: *Bramy raj* oraz *Miazga*¹¹.

BRAMY RAJU

J. Andrzejewski napisał o pracy nad *Bramami raj*: „Wprawdzie trzy lata męczyłem się nad nimi, na różne sposoby podejmując splecione tematycznie wątki, lecz wersję ostateczną, kiedy już wiedziałem wszystko, napisałem w trzy tygodnie nie tylko jednym zdaniem, lecz i na jednym oddechu, po raz pierwszy zdradzając pióro na rzecz kupionej zaraz po wojnie i wiernie mi przez wiele lat służącej maszyny Rheinmetal”¹².

Jak wykazuje dokonana przez Zofię Mitosek szczegółowa analiza różnych wersji utworu, pisarz w swoim dzienniku literackim nieco kokietuje odbiorcę¹³. W archiwum pozostawionym przez J. Andrzejewskiego (które obecnie znajduje się w Muzeum Literatury w Warszawie), badacze udało się odnaleźć aż osiem wersji powieści. Najstarszy rękopis zaczęty został 26.07.1958 r. i był kontynuowany aż do 6.01.1959 r. Liczył 10 stron i nosił roboczy tytuł *Rajski obłok*. Kolejna wersja utworu pochodzi ze stycznia 1959 r. i jest maszynopisem liczącym 7 stron, za tytułowanym już *Bramy raj*. W tekście pojawiają się pierwsze próby łączenia akapitów (co istotne – zespajanie fragmentów nastąpiło już po ich napisaniu). Trzeci wariant powieści nie różni się

⁸ Z. Bieńkowski, *Modelunki*, Warszawa 2009, s. 300.

⁹ Tamże s. 26.

¹⁰ A. Synoradzka, *Andrzejewski*, Kraków 1997, s. 161.

¹¹ W kolejnych podrozdziałach szkicu cytowane będą trzy różne dzienniki pióra J. Andrzejewskiego: opublikowany dziennik literacki *Z dnia na dzień*, *Dziennik literacki 1972-1979*, niepublikowany dziennik intymny pisarza oraz *Dziennik* stanowiący część treści *Miazgi* – odpowiednie odwołania do poszczególnych diariuszy są zawarte w przypisach lub treści artykułu.

¹² J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień*, *Dziennik literacki 1972-1979*, Warszawa 1988, t. I, s. 206.

¹³ Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003, s. 193-200.

wiele od swojego poprzednika, pojawia się w nim jednak nowość w postaci wstępu brzmiącego: „Krucjata dzieci Francji, które idąc za głosem mglistych pragnień opuściły domy oraz bliskich, aby w dalekiej Ziemi Świętej uwolnić z rąk pogan grób Chrystusa, nabrała w krajach chrześcijańskich wielkiego rozgłosu, budząc wśród możnych tego świata wiele nadziei równie żarliwych, jak trwożnych, lecz później, gdy w tajemnych okolicznościach tragicznie się zakończyła – ciężkie milczenie zapadło nad nieznanymi grobami młodych krzyżowców, ponieważ milczenie i wstyd niezmiennie na przestrzeni wieków towarzyszy dramatom szczególnie bolesnym. Ta powieść, wysnuta z kilku faktów wątlejszych od cieni, jest opowieścią o ludzkich pragnieniach, zawsze tych samych i o ich zawyłych kolejach, równie niezmiennych wśród wciąż przekształcających się okolicznościach życia. Zaczyna się od miłości, jaką Ludwik, hrabia na Chartres i Blois, zapalał do młodego pasterza imieniem Jakub”¹⁴. Na marginesie należy zaznaczyć, że wstęp ten mógł być przyczynkiem do interpretacji, które widziały w *Bramach raju* powieść-parabolę traktującą o niezmiennym i nieuniknionym procesie dziejowym oraz o sposobie rodzenia się i funkcjonowania idei (nawet, a może przede wszystkim, tych niebezpiecznych). Taką propozycję rozumienia tekstu proponuje między innymi W. Maciąg w swoim wstępie do wydania Biblioteki Narodowej¹⁵.

Czwarta wersja powieści liczy 20 stron – stanowi rozwinięcie scen zapisanych w wariantach ją poprzedzającym oraz zawiera wprowadzenie do fabuły: „Było to wczesną wiosną tysiąc dwieście dwunastego roku. Ludwik, hrabia na Chartres i Blois, dręczony ciemnym niepokojem, coraz częściej opuszczał swoje zamki i w towarzystwie giermka, Aleksego Melissena, młodego Greka z Bizancjum, błądził wśród starych puszczy kraju Vendôme. Pewnego razu, znalazłszy się na zagubionej w kniei polanie, niecierpliwie, nie czekając nocy, zaspokoił swoją namiętność, po czym usnął znużony w ramionach kochanka. Tu rozpoczyna się opowieść o krucjacie dzieci, które posłuszne głosem mglistych pragnień, opuściły domy oraz bliskich, aby w dalekiej Ziemi Świętej wyzwolić z rąk pogan grób Chrystusa”¹⁶.

Piąty wariant *Bram raju* pochodzi z 28.08.1958 roku – maszynopis liczy 2 strony, zawiera bardzo niewiele znaków przestankowych. Całość opatrzona jest tytułem *Spowiedź* i rozpoczyna się słowami: „Na czas powszechnej spowiedzi...”. Ta wersja pozbawiona została wstępu. Kolejne odsłony powieści (VI-VIII) stanowią rozwinięcie piątej – J. Andrzejewski rozwinął rozdział do 85 stron, w wariantie VIII pojawia się motto zaczerpnięte z *Dziejów powszechnych* F. Schlossera. Pisarz usunął (i tak już nieliczne) kropki i akapity. Kształt końcowy (czystopis) liczył 87 stron opatrzonych wspomnianym mottem. W zmianie kształtu *Bram raju* zdaje się uwidaczniać modyfikacja intencji pisarza – początkowo powieść miała być swego rodzaju spekulacją historyczną, relacją z krucjaty dzieci do Ziemi Świętej, opowieścią mającą początek i (tragiczny) koniec – część uczestników zatonała, reszta dostała się do niewoli. J. Andrzejewski zafascynowany tematem dziecięcej krucjaty widział w niej temat na obszerne, wielowątkowe dzieło¹⁷. Praca jednak szła opornie, autora ogarniała niemoc i zniechęcenie: „Mimo ślęczenia cały dzień przy biurku – prawie wcale nie posunąłem się w robocie. Nic mi nie wychodzi, nie potrafię kilku zdań zsynchronizować, dialogi wykluwają się sztywne i tępe jak nasze żyłki, a mdłe jak marchew. Znużenie znów i niepokój, że nie dam temu wszystkiemu rady”¹⁸. Dopiero pod koniec sierpnia, gdy znalazł dla swojego dzieła nową formułę (wspomniany wcześniej wariant piąty), pisarz na-

¹⁴ Tamże, s. 195.

¹⁵ J. Andrzejewski, *Trzy opowieści*, Wrocław 1998.

¹⁶ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 196.

¹⁷ A. Synoradzka, dz. cyt., s. 142.

¹⁸ J. Andrzejewski, *Dziennik* (niepublikowany), zapisek z 15.02.1959.

brał wiatru w żagle i istotnie stworzył wersję finalną w około trzy tygodnie – gotowy tekst został złożony w Państwowym Instytucie Wydawniczym 28.09.1959 roku¹⁹.

Co złożyło się na ową „nową formułę”? Szczególnie interesujący wydaje się być nowatorski kształt formalny i narracyjny powieści – składa się ona z dwóch zdań, przy czym jedno z nich liczy sobie cztery wyrazy. *Bramy raju* to zapis spowiedzi kilkorga dzieci – uczestników krucjaty dziecięcej do Ziemi Świętej. Zapis myśli, emocji, osobistych historii, które gdzieś się ze sobą zazębiają, nakładając się na siebie wzajemnie. Spowiedzi bohaterów: Maud, Roberta, Blanka, Aleksego i Jakuba stanowią fragmenty układanki, z których czytelnik może ułożyć całość, wizję wydarzeń, jakie doprowadziły do zawiązania się krucjaty.

W swojej powieści J. Andrzejewski zaproponował poetykę punktów widzenia, ubraną w formę gigantycznego zdania. Myśli, wspomnienia, przeżycia bohaterów spletają się z ich wypowiedziami oraz ze słowami wypowiedzianymi przez spowiednika. Rola narratora ogranicza się do „tu i teraz” – nie ingeruje w wydarzenia, nie komentuje, jego zadaniem jest jedynie wprowadzenie w sytuację narracyjną (spowiedź) oraz oddanie głosu poszczególnym postaciom. Choć czas prowadzenia narracji jest bardzo krótki – składa się na niego fragment trzeciego dnia pielgrzymki – to poprzez ukształtowanie narracyjne materiału literackiego udało się pisarzowi poszerzyć właściwy czas akcji (nazwijmy go czasem psychicznym) o bardzo szerokie spektrum wydarzeń przeszłych, składających się na genezę krucjaty. Ze spowiedzi dowiadujemy się także wiele na temat skomplikowanych relacji, jakie łączą pielgrzymujące dzieci oraz na temat tego, jakie motywacje kierowały nimi, kiedy zdecydowali się przyłączyć do wyprawy. Relacja ta nie jest, rzecz jasna, chronologiczna. Wypowiedzi bohaterów wygłaszane w czasie rzeczywistym dla prowadzenia narracji przeplatają się ze wspomnieniami, retrospekcjami. Dialogowi oraz monologom wypowiedzianym towarzyszy szereg monologów wewnętrznych, niekiedy nawet strumienia świadomości. Na poziomie gramatycznym tekstu sytuacja ta przejawia się w mieszanu czasów gramatycznych oraz występowaniu nagromadzenia określeń, mających na celu zorientowanie w czasie: „... idź - powiedział, **wtedy** wyszedłem, wsiałem na konia i po raz drugi począłem zdążyć przed siebie ku wilgotnym w dole pastwiskom, ale **wówczas**, w tę pierwszą noc, ogarnięty zakochaniem i zazdrością, **teraz** tylko z rozpaczą w sercu [...] **potem** zatrzymałem się na skraju pastwiska...”²⁰ (podkreślenia wprowadzone przez autorkę artykułu).

Takie ukształtowanie narracji (czy może bardziej precyzyjnie – relacji i monologów wewnętrznych postaci, które się na narrację składają) przywołuje na myśl pracę pamięci – achronologiczną, fragmentaryczną, subiektywną. W konsekwencji tego poetyka powieści zdaje się być pozytywną reakcją na pytanie-postulat sformułowane przez kodyfikatora i jednego z twórców *nouveau roman*, A. Robbe'a-Grilleta: „Dlaczego usiłować rekonstruować czas zegara w opowiadaniu, które troszczy się tylko o czas ludzki? Czyż nie jest bardziej rozsądnie myśleć o naszej własnej pamięci, która nie jest nigdy chronologiczna”²¹.

W *Bramach raju* sfera psychiki i emocji wyraźnie dominuje nad sferą akcji. W istocie rzeczy w utworze dochodzi niemalże do unicestwienia fabuły na rzecz wyeksponowania przeżyć wewnętrznych, myśli i pragnień bohaterów. Ukazanie zdarzeń z perspektywy wewnętrznej powoduje, że zagadnienie krucjaty zostaje pozbawione historycznych punktów orientacyjnych²².

¹⁹ A. Synoradzka, dz. cyt., s. 142.

²⁰ J. Andrzejewski, *Trzy...*, dz. cyt., s. 212.

²¹ M. Głowiński, „*Nouveau roman*” – *problemy teoretyczne*, „Pamiętnik Literacki”, 1964, z. 4, s. 306.

²² A. Gawron, *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku*, Łódź 2003, s. 116.

J. Andrzejewskiemu udaje się w ten sposób ukazać uniwersalne doświadczenie pielgrzyma, *homo viator*, mającego do osiągnięcia określony cel, ku któremu dąży, nawet jeśli ma świadomość, że jego pragnienia są niemożliwe do realizacji. Ten wymiar powieści sprawia, że, obok strony formalnej, czytelnika interesuje również jej egzystencjalna wymowa – wszak *Bramy raj* to piękna opowieść o poświęceniu, o trudnej, niespełnionej miłości i zawitych relacjach uczuciowych kilkorga młodych ludzi.

Obok narracji na szczególną uwagę zasługuje niezwykła liryczność utworu. Jest ona konstytuowana i wspierana nie tylko przez tematykę (miłość), ale także przez pewne chwytły formalne zastosowane przez J. Andrzejewskiego. Choć mamy do czynienia z prozą, w tekście *Bram raj* występują: liczne powtórzenia i paralele (wraz z powracającą niczym refren frazą „...objawił mi Bóg wszechmogący, aby wobec bezdusznej ślepoty królów, książąt i rycerzy dzieci chrześcijańskie okazały łaskę i miłosierdzie dla miasta Jerozolimy, które jest w rękach pogańskich Turków...”) ²³ oraz emocjonalne słownictwo. Te wszystkie cechy językowe w połączeniu z intymnością wypowiedzi postaci (mamy wszak do czynienia ze spowiedzią, wyznaniem) powodują, że charakter językowy powieści zbliża się do języka poezji. *Bramy raj* można przeto uznać za przykład „wolnej prozy”, przez co rozumiem prozę zlirywowaną – również ta cecha utworu potwierdza jego związki z poetyką *nouveau roman*.

MIAZGA

29.05.1960 r. J. Andrzejewski napisał w swoim dzienniku: „Od paru dni myślę o książce, której pomysł wpadł mi do głowy jeszcze bodaj przed dwoma laty, w rozmowie z Heniem Berezą. Pamiętam, że wówczas Henryka namawiałem, aby zabrał się do tej rzeczy: miałby to być rodzaj obszernej monografii pisarza, już zmarłego, a żyjącego w czasach odpowiadających wiernie moim czasom, monografii życia i twórczości pisarza spisanej przez przyjaciela rozporządzającego nie tylko osobistą, ogromną wiedzą, ale również posiadającego w swych rękach nie opublikowane listy i pamiętniki. Zatem w moim przypadku rodzaj autobiografii, ale nie tylko autobiografii, zupełny luz formy, wymaginowana twórczość, również i życie w stosunku do mego własnego częściowo przekształcone” ²⁴. Jak podaje Anna Synoradzka-Demadre, cytowany fragment dziennika ²⁵ jest pierwszym zwiastunem *Miazgi*. Od maja 1960 r. do czasu ukończenia pełnej wersji powieści (w sierpniu 1970 r.) zamysł pisarza uległ znacznym przekształceniom – J. Andrzejewski sam napisał tekst, zdecydował się także nie uśmiercać głównego bohatera. Stworzył za to dzieło wyjątkowe, mieszczące w sobie mnogość dyskursów i poetyk, skonstruował powieściową miazgę (paradoks zamierzony).

Miazga to przykład utworu otwartego na różnorodne interpretacje (na przykład przez pryzmat autobiograficzny, polityczny, a nawet *queer*). Jest tworem intertekstualnym (na wielu poziomach – od nawiązań do klasyków literatury polskiej – między innymi Stanisława Wyspiańskiego i Adama Mickiewicza, po autonawiązania – J. Andrzejewski, którego *alter ego* możemy doszukiwać się w głównym bohaterze powieści, przywołuje i komentuje również własną twórczość literacką).

Forma *Miazgi* wyraźnie wskazuje na jej asystemowość. Poszczególne segmenty powieści są ucharakteryzowane na wzór utworu dramatycznego – składa się ona z trzech części, kolejno: Część I. *Przygotowanie*, Część II. *Prolog oraz Intermedium czyli Życiorysy Polaków* i Część III. *Non*

²³ Tamże, s. 144.

²⁴ A. Synoradzka, dz. cyt., s. 157

²⁵ Mowa o niepublikowanym dzienniku J. Andrzejewskiego.

consummatum. Te trzy bloki tekstu są obudowane i przeplecione fragmentami *Dziennika* oznaczonego datami: 7.03. – 19.09.1970 r.²⁶

Ukształtowanie powieści tak, aby jej „właściwy” tekst był poprzęplatany wpisami z *Dziennika* zawierającymi szereg komentarzy i uwag autora powoduje, że *Miazga* ma charakter brulionowy – wygląda nie jak skończona, zamknięta całość, ale jak materiały do powieści²⁷.

Ponadto do treści powieści zostały wprowadzone utwory literackie pisane przez Adama Nagórskiego (głównego bohatera). Nie jest to jednak zwykły przypadek „powieści w powieści”, czy może, bardziej precyzyjnie, literatury w literaturze. Zastosowanie tego zabiegu wprowadza do *Miazgi*, oprócz wątku autotematycznego, również wyraźny wątek autobiograficzny, bowiem, jak zdradza autor w jednym z fragmentów *Dziennika*: „Wszystkie utwory, jakie wymyśliłem Nagórskiemu, są kształtowane na mój własny obraz. Bardzo dobrze zrozumiał to Antek L. pisząc dla Antka Raszewskiego esej o ostatniej godzinie, gdzie w związku z utworami Nagórskiego pełno dosłownych cytatów z utworów moich. Właśnie dopiero teraz (dość późno!) przychodzi mi do głowy, że z wielu względów (...) lepiej by było, gdyby Nagórski jako pisarz nie był moim powtórzeniem, lecz moim przeciwieństwem, przewyżczeniem samego siebie (...) Lecz (...) nie stać mnie na to po prostu (...). Nie, to było niemożliwością, abym ulepił Nagórskiemu inny model twórczości, musiało tak być, jak jest”²⁸.

Dzieło J. Andrzejewskiego zawiera w sobie również elementy gatunku pozaliterackiego – *Intermedium czyli Życiorysy Polaków* to rozbudowane biografie bohaterów powieści i postaci wspomnianych w jej toku, ukształtowane na wzór haseł encyklopedycznych. Tkanka powieściowa *Miazgi* została rozdrobniona na niewielkie fragmenty, luźno ze sobą powiązane, spójne w zasadzie nie tyle ciągiem przyczynowo-skutkowym, ile tekstem *Dziennika*. Fragmentaryczność utworu w połączeniu z jego brulionowością oraz z posegregowaniem materiału powieściowego na wzór dramatu, a także wykorzystaniem dialogu, monologu wewnętrznego i opisu jako głównych form podawczych wskazują na posługiwanie się przez J. Andrzejewskiego poetyką zaczerpniętą z *nouveau roman*.

Osobną kwestią jest tekst *Dziennika* okalający poszczególne części *Miazgi*. Wprowadzenie do utworu diariusza pisarza powoduje wytworzenie się bardzo specyficznej relacji pomiędzy autorem powieści, a jej czytelnikiem. J. Andrzejewski komentuje bowiem w *Dzienniku* prace przygotowawcze do napisania utworu, jego ewolucję, wprowadzone zmiany/poprawki, a także refleksje na temat procesu twórczego, swoje pomysły, wątpliwości, projekty rozwinięcia opisywanych wątków/scen: „Czegoś mi w tym miejscu brakuje. Ale czego? Może Leopold Panek, rzeczywiście mając tego całego wesela dość i czując się źle, powinien, zanim odejdzie, natknąć się na swoich przyjaciół, sam, w towarzystwie żony? A może sytuacja tak się powinna ułożyć, iż gdyby go jeden z kelnerów zawiadomił, że auto już zajęte – zrezygnuje z wyjazdu i zostanie? Ale co z nim potem zrobić? (...) Kłopot”²⁹. „Skreśliam scenę, w której Magda i Antek, schroniwszy się przed wiatrem i zamiecią w głąb bramy, nie mogą się zdecydować na rozstanie. Trzeba to napisać na nowo, to co jest, jest zbyt liryczne”³⁰. „Tak chciałbym go [Antoniego Liberę] utrwalić w *Miazdze* jako młodziutkiego Antka Raszewskiego, boję się jednak, że mi się to nie uda, ponieważ pod każdym względem przeznaczony, aby stać się ośrodkiem zainteresowania – spełnić ma w *Miazdze* tylko rolę epizodu”³¹.

²⁶ A. Gawron, dz. cyt., s. 225.

²⁷ J. Andrzejewski, *Miazga*, Wrocław 2002, s. LXXIX.

²⁸ Tamże, s. 252-253.

²⁹ Tamże, s. 117.

³⁰ Tamże, s. 315.

³¹ Tamże, s. 48.

Czytelnik, który nie chce być naiwny, musi sobie oczywiście zdawać sprawę z tego, że *Dziennik* okalający *Miazgę* nie jest dziennikiem *sensu stricto*, to znaczy, nie stanowi zapisków intymnych J. Andrzejewskiego, ale jest tworem pisany na potrzeby skonstruowania specyficznej odmiany powieści.

Wprowadzenie zapisków dziennych do tkanki powieściowej niesie szereg konsekwencji – jedną z nich jest, wspomniana już wcześniej, skomplikowana relacja na linii autor-czytelnik – wydaje się, że odbiorca ma pełne prawo i wszelkie przesłanki do tego, by utożsamiać narratora (autora) *Dziennika* z J. Andrzejewskim, jednak ma świadomość tego, że musi być ostrożny w swoich sądach, ponieważ porusza się po grząskim gruncie, jako że ma do czynienia z „ja” sylleptycznym, wymagającym rozumienia na dwóch poziomach jednocześnie – jako empiryczne i tekstowe, prawdziwe i zmyślane, autentyczne i fikcyjno-powieściowe³². Kiedy mamy do czynienia z podmiotem sylleptycznym „ja» rzeczywiste i «ja» literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się własnościami a podmiot przystaje na własną fragmentaryczność (»nie jestem sprzeczny, jestem rozproszony«, powiada Barthes) [...] oraz intersubiektywną i »sztuczną« naturę własnej »tożsamości«³³.

W swojej powieści J. Andrzejewski wykorzystuje (przewrotny) biografizm połączony z kreacjonizmem oraz quasi-autentyzmem³⁴, aby móc zdać czytelnikowi (oraz, jak się wydaje, same-mu sobie) relację z funkcjonowania w określonej rzeczywistości, uwikłania w konkretne sytuacje życiowe.

W przypadku *Miazgi* na plan pierwszy wysuwają się szczególnie problemy pisarza – zarówno jako twórcy, jak i człowieka oraz jego relacji z otaczającym go światem. Wykreowanie w roli głównego bohatera pisarza (który posiada wiele cech wspólnych z autorem³⁵) i opisanie problemów, jakie napotyka w procesie twórczym eksponują autotematyczny charakter powieści. Realizuje się on również w sposobie ukształtowania utworu – *Miazga* jest „powieścią w ruchu”³⁶, rodzi się (przynajmniej częściowo) na oczach czytelnika, rejestruje pracę pisarza, który tworzy nową wersję naszkicowanej uprzednio książki³⁷. Taka konstrukcja wymaga od odbiorcy pewnych kompetencji – ich brak może spowodować niezrozumienie, a przynajmniej nieporozumienie na poziomie dekodowania treści.

J. Andrzejewski poprzez zastosowanie formy „miazgi powieściowej” próbuje zbadać i pokazać granice gatunku oraz jego możliwości kreacyjne – rzeczywistością przedstawioną w *Miazdze* rządzi przewrotna zasada: „wątek ślubu opowiedziany w czasie przeszłym i trybie warunkowy zaistnieje jedynie w wyobraźni autora”³⁸. We „właściwym” tekście powieści (czyli nie w *Dzienniku*) do wesela nie doszło. Jednak wskutek wprowadzenia tego wątku (oraz wielu innych) do dziennikowego autokomentarza, zaczyna on funkcjonować w wyobraźni/świadomości czytelnika. Pisarz wykorzystuje w pełni możliwości, jakie daje mu formuła powieściowa – tworzy

³² A. Gawron, dz. cyt., s. 242.

³³ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 24.

³⁴ A. Gawron, dz. cyt., s. 244.

³⁵ Nagórski to uznany, ale pozostający w konflikcie z władzą pisarz, obdarzony cechami autora *Miazgi* – otrzymał jego wygląd fizyczny (jest wysoki i szczupły), zgadzają się też niektóre ich elementy jego życiorysów oraz cechy charakteru: narcyzm, kłopoty z alkoholem, nieumiejętność odnalezienia się w zastanej rzeczywistości społeczno-politycznej. Jak już wspomniano w tekście głównym, Andrzejewski nadał twórczości Nagórskiego znamiona swojej własnej, na przykład Natchnienie świata (powieść bohatera *Miazgi*) to oczywiste odniesienie do *Popiołu i diamentu* Andrzejewskiego.

³⁶ Termin użyty za K. Bartoszyńskim, por. K. Bartoszyński, *Postmodernizm a „sprawa polska” – przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie”, 1993, nr 1.

³⁷ J. Andrzejewski, *Miazga*, dz. cyt., s. 78.

³⁸ A. Synoradzka, dz. cyt., s. 168.

niejako dwa światy – świat potencjalnych zdarzeń oraz świat wydarzeń właściwych, przy czym oba te światy (jako światy literackie) mają charakter fikcyjny.

Trudno jest opisać wszystkie chwytów formalne, które zastosował J. Andrzejewski, aby uczynić swoją powieść rzeczywistą „miazgą”. Z pierwotnego zamysłu autora, który jeszcze w 1960 r. planował stworzenie monografii biograficznej fikcyjnego, ale współczesnego mu pisarza³⁹ powstał (ostatecznie w 1970 r.⁴⁰) „(...) utwór wielokształtny i wieloznaczny, otwarty interpretacyjnie i konstrukcyjnie, wszystkożerny i zachłanny, przygniatający swym nadmiarem i różnorodnością. W tym sensie powieść J. Andrzejewskiego to prawdziwa bryła prozy: polimorficzna i heterogeniczna, dająca świadectwo istnieniu gatunku powieściowego przez oryginalność kreacji i minimum nacechowania kanonicznymi normami literackości”⁴¹.

J. Andrzejewski nie jest jedynym polskim pisarzem drugiej połowy XX w., w którego twórczości można zauważyć wpływy nowej powieści francuskiej, ale wydaje się, że jest najbardziej reprezentatywnym przykładem czerpania z dokonań Francuzów. Również w twórczości innych czołowych autorów literatury polskiej (między innymi Wilhelma Macha, Leona Gomulickiego, Ireneusza Iredyńskiego, Kazimierza Brandysa, Tadeusza Konwickiego) występują wyraźne inspiracje osiągnięciami *nouveau roman*, szczególnie w dziedzinie poetyki, zwłaszcza zaś w kształcie narracji.

Perspektywa komparatystyczna jest, moim zdaniem, narzędziem niezbędnym w nowoczesnym literaturoznawstwie, dlatego też podjęłam próbę zbadania relacji pomiędzy kształtem i rozwojem polskiego powieściopisarstwa drugiej połowy XX w. a nową powieścią. W dotychczasowych analizach akademickich twórczości wspomnianych wyżej pisarzy próba wpisania ich dorobku w kontekst europejski pojawia się rzadko lub wcale⁴². Jak pokazuje jednak przykład J. Andrzejewskiego, pomimo ograniczonych kontaktów z tak zwanym „światem zachodnim” polska twórczość literacka lat 60., 70. i 80. XX w. nie rozwijała się w izolacji – była otwarta i czuła na innowacje, które pojawiły się za sprawą nowej powieści w ówczesnej literaturze światowej. Dlatego też zawężenie kontekstu interpretacyjnego do literatury rodzimej lub np. tylko tej z kręgu „wschodniego” wydaje się być istotnym przeoczeniem wymagającym uzupełnienia. Przyjęta w niniejszym szkicu metoda komparatystyczna pozwala na ujrzenie analizowanych dzieł literackich w możliwie pełnym świetle, poszerza perspektywę interpretacyjną, wpisując przemiany polskiej prozy drugiej połowy ubiegłego stulecia w kontekst przemian, jakie zaszły w tamtym okresie w literaturze w ogóle.

³⁹ J. Andrzejewski, *Miazga*, dz. cyt., s. 32.

⁴⁰ J. Andrzejewski ukończył *Miazgę* w 1970 r., ale jej pierwsze wydanie ukazało się w całości dopiero w roku 1979 (por. A. Gawron, dz. cyt., s. 214).

⁴¹ A. Gawron, dz. cyt., s. 253.

⁴² W przypadku analizy twórczości prozatorskiej J. Andrzejewskiego kontekst europejski został przywołany przez niektórych interpretatorów: związki *Bram raję z nouveau roman* zasygnalizował Jan Błóński (tenże, *Portret artysty w latach wielkiej zmiany*, [w:] *Odmarz*, Kraków 1978, s. 252), problem rozwinęli m.in. Janusz Detka (tenże, *Przemiany poetyki w prozie Jerzego Andrzejewskiego*, Kielce 1995, s. 170-178) oraz Agnieszka Gawron (ta sama, *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku*, Łódź 2003, s. 128-160). *Miazga* natomiast była analizowana w kontekście osiągnięć postmodernizmu (A. Gawron, dz. cyt., s. 213-253, K. Bartoszyński, *Postmodernizm a „sprawa polska” – przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie”, 1993, nr 1) – pojawiały się jednak także ujęcia polemiczne, których autorzy nie zgadzali się na sytuowanie powieści w nurcie postmodernistycznym (m.in. Z. Kopeć, *‘Miazga’. Postmodernizm. Sprawa polska*, [w:] A. Izdebska, D. Szajnert (red.), *Postmodernizm po polsku?*, „Acta Universitatis Lodzianis” 1998, Folia Scientiae Artium et Litterarum 8, s. 91). Należy wspomnieć, że A. Gawron (ona sama, dz. cyt., s. 224) zalicza do grona twórców postmodernistycznych także L. Buczkowskiego, T. Parnickiego, W. Odojewskiego, S. Lema czy W. Macha.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzejewski J., *Miazga*, Wrocław 2002.
Andrzejewski J., *Trzy opowieści*, Wrocław 1998.
Andrzejewski J., *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972-1979*, Warszawa 1988.
Bartoszyński K., *Postmodernizm a „sprawa polska” – przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie”, 1993, nr 1.
Bieńkowski Z., *Modelunki*, Warszawa 2009.
Błoński J., *Portret artysty w latach wielkiej zmiany*, [w:] Tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978.
Detka J., *Przemiany poetyki w prozie Jerzego Andrzejewskiego*, Kielce 1995.
Gawron A., *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku*, Łódź 2003.
Gazda G., Tynecka-Makowska S., *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006.
Głowiński M., „Nouveau roman” – *problemy teoretyczne*, „Pamiętnik literacki”, 1964, z. 4.
Heinstein J., *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa 1991.
Kopeć Z., „Miazga”. *Postmodernizm. Sprawa polska*, [w:] A. Izdebska, D. Szajnert (red.), *Postmodernizm po polsku?*, „Acta Universitatis Lodzianis” 1998, Folia Scientiae Artium et Litterarum 8.
Markiewicz H. *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.
Mitosek Z., *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003.
Nycz R., *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie”, 1994, z. 2.
Synoradzka A., *Andrzejewski*, Kraków 1997.

STRESZCZENIE

Hipotezą badawczą, na której opiera się artykuł jest stwierdzenie, iż w twórczości Jerzego Andrzejewskiego można dostrzec wpływy/refleksy nowej powieści francuskiej. Wychodząc od próby powiązania biografii pisarza z jego twórczością, spróbuję wskazać takie cechy niektórych utworów Andrzejewskiego (między innymi *Bramy rajy* oraz *Miazgi*), które pozwolą na wyodrębnienie paraleli pomiędzy poetyką tychże dzieł a stylem wypracowanym przez autorów *nouveau roman*.

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, nowa powieść francuska, Jerzy Andrzejewski, poetyka, literatura polska XX w.

JERZY ANDRZEJEWSKI'S PROSE AND THE NOUVEAU ROMAN

Summary

The research hypothesis, on which this article is based, is the statement, that new novel influences can be found in Jerzy Andrzejewski's works. Beginning with an attempt to link the writer's biography with his work, I will attempt to indicate those characteristics of Andrzejewski's works (especially among *Bramy rajy* and *Miazga*) which will enable us to extract some parallels between the poetics of those works and the style created (elaborated) by new novel authors.

Key words: comparative literature, new novel, Jerzy Andrzejewski, poetics, Polish literature in 20th century.

