

## UCIECZKA JĘZYKA Z REFERENCJI, CZYLI O DOŚWIADCZENIU PRZESTRZENI W POWIEŚCIACH ROBBE-GRILLETA

Brian McHale, charakteryzując przemianę dwudziestowiecznej prozy z modernistycznej w postmodernistyczną, za najważniejsze kryterium uznaje zmianę dominanty<sup>1</sup>. Powieści modernistyczne rządzą się więc wedle praw dominanty epistemologicznej, postmodernistyczne – ontologicznej. W klasyfikacji tej wiele jest przykładów wymykających się ostatecznemu przyporządkowaniu, nieczystych w świetle terminologii. Do przypadków granicznych należy m.in. twórczość Alaina Robbe-Grilleta, francuskiego prozaika, twórcy i teoretyka ruchu Nowej Powieści, *nouveau roman*. Analizowana przez McHale'a *Żaluzja* stanowi dla niego przykład „wykrwawienia się poetyki modernistycznej”<sup>2</sup>, doprowadzenia jej zasad do granic rygorystyki. Wykładnikiem zmiany dominanty w twórczości Robbe-Grilleta ma być wedle krytyka sposób traktowania przestrzeni w utworze. Na przykładzie trzech wczesnych utworów Robbe-Grilleta: *Gum*, *Podglądacz* i *Żaluzji* właśnie postaram się wykazać, jak doświadczenie przestrzeni w powieści staje się nośnikiem kryzysu poznawczej funkcji literatury i języka. Owo epistemologiczne uwikłanie przestrzeni rozważę na poziomie fabuły, deskrypcji oraz strategii narracyjnych.

### Kryminal zdegradowany

Dwa z zaproponowanych przeze mnie utworów, *Gumy* i *Podglądacz*, problematyzują doświadczenie przestrzeni na poziomie fabuły. Oba aktualizują figurę labiryntu, stanowiącego od zawsze symbol zawilości aktu poznania i schemat kryminalu, tutaj rozmontowany i wywrócony na nice.

Akcja *Gum*<sup>3</sup> rozgrywa się w ciągu dwudziestu czterech godzin, w bliżej nieokreślonym mieście portowym Europy. Przybywa do niego agent specjalny Wallas, by rozwikłać zagadkę morderstwa lokalnego notabla Daniela Duponta, które miało miejsce poprzedniego wieczoru o godzinie 7.30. Równocześnie dowiadujemy się, że profesor wcale nie zginął i ukrywa się w klinice znajomego lekarza, planując rychły wyjazd z miasta. Po całodziennym bezowocnym śledztwie, w którym próbuje mu pomóc miejscowy szef policji Laurent, Wallas udaje się jeszcze raz do domu Duponta i przez omyłkę zabija profesora, który zakradł się, by zabrać potrzebne mu dokumenty. Jest dokładnie 7.30, zegarek Wallasa zaczyna znów działać po tym, jak zatrzymał się dokładnie dwadzieścia cztery godziny wcześniej.

Całodzienne śledztwo Wallasa rozgrywa się w scenerii nieznanego miasta, które, choć niewielkie, okazuje się labiryntowym układem bliźniaczo podobnych ulic i budynków. Agent, próbując dostać się do kolejnych miejsc koniecznych dla jego poszukiwań, gubi się i błądzi, ciągle pytając o wskazówki, które okazują się bezużyteczne. Negatywna przestrzeń labiryntu, „przestrzeń obcości” – jak nazywa ją Michał Głowiński<sup>4</sup> – zmusza bohatera, który się w nim znajduje do nieustannego ruchu, więzi go w swoich granicach. *Limes* w *Gumach* stanowi bulwar Okrężny, który samą swoją nazwą wyznacza charakter wędrówki Wallasa. Kakofonia naśladujących się wzajemnie fragmentów rzeczywistości, gdzie miejsca tracą swoją topograficzną jednostkowość i tożsamość, odbiera przestrzeni wszelką możliwość określenia. Tym samym wędrujący podmiot pozbawiony zostaje szansy na zaznaczenie siebie w przestrzeni, przypisanie

<sup>1</sup> B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 336–377.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 357.

<sup>3</sup> A. Robbe-Grillet, *Gumy*, przeł. L. Kossobudzki, Warszawa 1959.

<sup>4</sup> M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] *idem, Mity przebrane*, Kraków 1991.

do miejsca. Agent specjalny Wallas traci swoją tożsamość, coraz bardziej upodabniając się do sprawcy zbrodni, a nieuchronność losu przybliża go do przejęcia roli mordercy. Na poziomie anegdoty przestrzeń w *Gumach* wywołuje epistemologiczną aporię. Wallas, zdominowany przez wrogą mu przestrzeń, traci rozeznanie, jego śledztwo rozsypuje się w szereg nieznaczących detali, a on sam nie jest w stanie stworzyć scalającej opowieści, pograżając się w paranoicznych rozmyślaniach. Całkowita niemoc poznawcza paraliżuje jego poczynania, doprowadzając go do fizycznego wycieńczenia.

Przestrzeń *Gum* łączy w sobie – tak ważną dla Robbe-Grilleta – nieustającą grę porządku i chaosu<sup>5</sup>. Gospodarz kawiarni, który wynajął Wallasowi pokój, wczesnym rankiem ustawia stoliki i krzesła na sali. „Nie bardzo sobie zdaje sprawę ze swoich czynności”, „jakieś bardzo stare prawa rządzą każdym najmniejszym jego ruchem, jakby raz na zawsze wyłączonym z biegu ludzkich poczynañ” (s. 7). Systematycznie porządkowana przestrzeń kawiarni, a także geometryczny układ przedmiotów na kominku Mony, zleceniodawcy zabójstwa, stanowią przeciwagę do chaosu miasta, wchodzą z nim w pełną napięcia relację. Uosabiają boskie przedwieczne prawa – fatum, które prowadzi Wallasa do metamorfozy w mordercę.

Pełna niepokoju i chaosu wędrówka znaczy również szlak innego bohatera Robbe-Grilleta – Mathiasa, komiwojażera sprzedającego zegarki w *Podglądaczu*<sup>6</sup>. Historia Mathiasa rozgrywa się na wyspie, na którą bohater przybywa w charakterze akwizytora. W ciągu sześciu godzin ma nadzieję sprzedać jak najwięcej powierzonego mu towaru. W tym czasie zostaje zamordowana kilkunastoletnia dziewczynka, lecz zbrodni nie zostaje opisana – nie wiadomo, kto jest jej sprawcą. Wszystko wskazuje jednak na Mathiasa, który po znalezieniu ciała przez mieszkańców wyspy zaczyna zachowywać się coraz bardziej nerwowo, próbując udowodnić sam przed sobą, że to nie on jest sprawcą zbrodni. Ostatecznie spóźnia się na prom i musi zostać na wyspie kilka kolejnych dni, które upływają mu na zacieraniu rzekomych dowodów swojej rzekomej zbrodni. Po przybyciu na wyspę Mathias nie przestaje odliczać i przeliczać na sprzedane zegarki godziny i minut, które zostały mu do odejścia promu. W jego obliczeniach brakuje jednej godziny, która oddziela pierwszy i drugi rozdział książki. Co wydarzyło się w tej luce, pozostaje tajemnicą. Odliczany minuta po minucie czas nierozzerwalnie łączy się z trasą wędrówki, nabiera cech przestrzennych. Robbe-Grillet tak scharakteryzował nowopowieściowe związki temporalno-spacjalne w jednym ze swoich esejów: „W nowej powieści przestrzeń niszczy czas, czas sabotuje przestrzeń. Opis drepcze w miejscu, zaprzecza sobie, kręci się w kółko. Chwila neguje trwanie”<sup>7</sup>. Przestrzeń wyspy zostaje w *Podglądaczu* celowo wydziedziczona. Chociaż Mathias spędził tam swoje dzieciństwo, nie orientuje się w siatce identycznych domów. Robbe-Grillet w jednej z rozmów stwierdził:

Sceneria *Podglądacza* została stworzona z mieszanki cech wysp Bretanii, które znam (bo w końcu zawsze wymyśla się rzeczy na bazie własnych przeżyć), powiedzmy Ouessant, Belle-Ile, itd. Ale czulem potrzebę, aby usunąć z tekstu podobieństwo do Bretanii, postaci w tej książce płacą więc w koronach, nie we frankach francuskich<sup>8</sup>.

Niemożliwa do rozpoznania i ogarnięcia przestrzeń wymyka się konceptualizacji, dominując tym samym nad bohaterem.

Tematyka spacjalna *Podglądacza* otrzymuje dodatkowo inną artykulację, na poziomie opisu, bliższą późniejszym eksperymentom w *Żaluzji*.

<sup>5</sup> Por. A. Robbe-Grillet, *Order and Disorder in Film and Fiction*, trans. B. Morrissette, „Critical Inquiry” 1977, nr 1, s. 1–20.

<sup>6</sup> A. Robbe-Grillet, *Podglądacz*, przeł. L. Kaluska-Holuj, Warszawa 1996.

<sup>7</sup> A. Robbe-Grillet, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, [w:] *idem, Pour un nouveau roman*, Paris 1963, s. 168.

<sup>8</sup> *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. 2: *Pratiques*, dir. J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon, Paris 1972, s. 166.

## Wyzwolenie niewolnicy, czyli o opisie

Gérard Genette nazwał opis w powieści realistycznej *ancilla narrationis*, „niewolnicą narracji”, podkreślając w ten sposób jego służebną funkcję wobec fabuły. Problem deskrypcji był dla twórców *nouveau roman* zagadnieniem szczególnym. Głównym celem ich ataków stał się opis spod pióra Balzaka.

Alain Robbe-Grillet w programowym szkicu dotyczącym zagadnienia opisu<sup>9</sup> stawia się w opozycji do świata kreowanego przez balzakowską deskrypcję. Opis w powieści XIX wieku polegał bowiem na ustawianiu dekoracji, wyposażony w zbędne szczegóły konstituował rzeczywistość stabilną i pewną. Świat skrupulatnie opisywanych miejsc, dekoracji wnętrz, strojów (będących równocześnie wyznacznikiem pozycji społecznej) był jasnym komunikatem, nie musiał przekonywać o swojej obiektywnej egzystencji poza literaturą. Pisarz prozy realistycznej mógł jedynie kopiować, reprodukować, przekazywać rzeczywistość. Jean Ricardou z kolei charakteryzuje opis balzakowski jako całkowicie podporządkowany uprzedniemu sensowi, który ma przedstawiać. Staje się przez to niesamodzielny i wtórny, zdegradowany do funkcji ilustracji<sup>10</sup>.

Opis w nowej powieści jest bezużyteczny i niezrozumiały: po pierwsze bowiem nie łączy się z akcją, po drugie zaś nie spełnia swego dotychczasowego podstawowego zadania: nie pozwala zobaczyć, ucieka z referencji. Wypełnia się w podwójnym ruchu kreacji i wymazywania: pokazuje rzeczy, by za chwilę je zniszczyć; kreśli linie, wyznacza plany, wznosi przestrzenne konstrukcje, by zaraz sobie zaprzeczyć, rozplynać się w powtórzeniu. Miejsce człowieka nie sytuuje się już wśród opisywanych rzeczy, ale w samym ruchu deskrypcji<sup>11</sup>. Jak pisze Roland Barthes, pozbawione wszelkich dodatkowych znaczeń przedmioty w twórczości Robbe-Grilleta są wyłącznie „oporem optycznym”<sup>12</sup>. Rzeczywistość poznawana jedynie za pomocą wzroku traci swój trzeci wymiar, swoją głębię, w żaden sposób nie obiecuje dualizmu, transcendencji. Przestrzenny opis („niewolnica narracji”) zostaje wyzwolony. Doświadczenie przestrzeni spełnia się nie w budowaniu dekoracji, ale w samym akcie pisania, ponawianych próbach niemożliwej deskrypcji.

W *Żaluzji*<sup>13</sup> akcja zostaje zredukowana do kilku wydarzeń na plantacji bananów, gdzie zazdrosny mąż obserwuje przez żaluzję swoją żonę i sąsiada. Fabuła ograniczona do kilku wydarzeń, nieustannie przytaczanych i przepisywanych w akcie repetycji *ad infinitum*, zostaje całkowicie zdominowana przez wyzwolony z okowów opis przedmiotów w przestrzeni. Rozkład domu, geometryczny układ plantacji, ustawienie przedmiotów w pokoju, nakryć na stole – poprzez tytułową żaluzję to wszystko obserwowane jest przez bezosobowe centrum świadomości<sup>14</sup> i przekazywane w ascetycznej deskrypcji.

Okienna zasłona dzieli przestrzeń na dwa pola – nacechowane i nienacechowane obserwacją, świat jako całość jest natomiast niewidzialny. Partykularność spojrzenia jest partykularnością widzenia – obserwacja skrepowana ośrodkiem percepcji nie jest w stanie ogarnąć całości. Język opisu doprowadzony do granic deskryptywności nakłada kolejne warstwy perspektyw niemożliwych do ujednoczenia. Niemożność sprowadzenia deskrypcji do wspólnego mianownika powoduje, że świat „przedstawiony” chwieje się w swoich posadach, traci oparcie w referencji, zamiast denotacji wybiera konotację. Anegdota opowiedziana przez Robbe-Grilleta skazana jest na śmierć w zapomnieniu: konstytuujące ją elementy ulegają nieprzerwanemu

<sup>9</sup> A. Robbe-Grillet, *Temps et description...*, s. 155–169.

<sup>10</sup> J. Ricardou, *La description créatrice: une course contre le sens*, [w:] *idem, Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, s. 92.

<sup>11</sup> Por. A. Robbe-Grillet, *Temps et description...*, s. 160.

<sup>12</sup> R. Barthes, *Objective Literature: Alain Robbe-Grillet*, [w:] A. Robbe-Grillet, *Two Novels: Jealousy and In the Labyrinth*, trans. R. Howard, New York 1994, s. 13.

<sup>13</sup> A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*, przeł. M. Zenowicz, Warszawa 1975.

<sup>14</sup> W powieści postać męża właściwie się nie pojawia. O jego obecności świadczy jedynie dodatkowe nakrycie na stole. Czytelnik musi wywnioskować z nielicznych przesłanek, że „narratorem” i obserwatorem jest zazdrosny mąż śledzący poczynania swojej żony.

rozpadowi. Intryga pograża się w bezwładzie. Język deskrypcji w granicach swoich możliwości zaczyna się wykrwawiać w nieskończonym podzieleniu. Tak jak obraz widziany zbyt blisko okazuje się serią barwnych plam i zmusza patrzącego do ponawiania domysłu, tak język w swej szczegółowości więcej zasłania niż pokazuje, pograża referencję w inercji. Oto opis obrazu zawieszonoego na ścianie sypialni:

Stojąca na pomoście postać, która przygląda się pływającym resztkom, również zaczyna się chwiać, nie tracąc zresztą nic ze swej sztywności. Ma na sobie biały garnitur, dobrze skrojony, a na głowie nosi kask tropikalny. Jego czarne wąsy są podkreślone do góry, wedle staroświeckiej mody. Nie. W jego twarzy, nie oświetlonej słońcem, nie można niczego rozpoznać, nawet koloru skóry<sup>15</sup>.

Przez nadmiar postulowanych znaczeń język traci swój wymiar semantyczny. Rezygnuje z umowności na rzecz „powiedzenia wszystkiego do końca”, lecz obiecany sens rozsypuje się w migotliwym natłoku możliwości interpretacji. Deskrypcja w swojej absurdalnej szczegółowości i ciągłej repetycji powoli gubi swój przedmiot, który wydaje się coraz bardziej nietożsamy ze sobą. Powtarzający się opis obiektów, domu, plantacji, postaci, sekwencji ułamkowych zdarzeń modyfikowany lub odtwarzany w całości, stopniowo przestaje wymagać jakiegokolwiek odniesienia, desygnatu. Zabieg celowej redundancji (liczenie drzew bananowych w *Żaluzji*) wprowadza percepcję na manowce.

Analizowana fragment po fragmencie przestrzeń umyka wizualizacji, rozszczepia się na tysiące nieznaczących detali. Miejsca niedookreśleń wplątują się w misterną konstrukcję, świat rozbity na szczegóły traci swoje powinowactwo z całością i zrozumiałością. Rzetelność realistycznego przedstawienia okazuje się zabójstwem dla fabularnych wymogów. *Mimesis* potraktowana zbyt serio doprowadza geometryczną deskrypcję do absurdu. Szczegółowe zapisy obserwacji przestrzeni, pozornie mające sięgnąć apogeum realistycznego przedstawienia, w rezultacie pokazują, jak język zmuszony do mimetyczności ucieka z referencji, a opis przestrzeni staje się przyczynkiem do oddania szczególnej niemocy poznawczej podmiotu, kryzysu języka deskrypcji. Spojrzenie, ślizgając się po powierzchni przedmiotów, tylko rejestruje ich efemeryczne kształty, wzbrania się przed ujednoczeniem i nadawaniem sensu. Ingardenowska konkretyzacja staje się niemożliwa.

Problem doświadczenia przestrzeni nierozzerwalnie łączy się więc z kryzysem poznawczym: przestrzeń okazuje się nieprzedstawialna, a realizm – złudny. „Przezroczystość narracji realistycznej – pisze Janusz Sławiński – jest w istocie skomplikowanym zjawiskiem semantycznym”<sup>16</sup>.

## ***Mise en abyme*, czyli przestrzenne urządzenie narracji**

Przestrzeń świata przedstawionego w utworach Robbe-Grilleta paralelnie odnieść można do przestrzeni samego tekstu w figurze *mise en abyme*. Za twórcę tego terminu uważa się André Gide'a, który w swoim *Dzienniku* w roku 1893 opisuje szczególną konstrukcję zauważalną między innymi w obrazach Memlinga i Velazqueza: w głębi pokoju wisi lustro, które odbija sytuację przedstawioną na obrazie. Gide znajduje odpowiedniki tego przedstawienia w literaturze: komedię odgrywaną w *Hamlecie* czy scenę z marionetkami w *Wilhelmie Meistrze* Goethego. Porównuje je w ten sposób z figurą heraldyczną, kiedy na tarczy widnieje jej pomniejszona kopia (tarcza sercowa). Stąd zapożycza termin *mise en abyme*, by zastosować go do opisywanego przez siebie zjawiska artystycznego. Jego efekt porównać można do rezultatu skierowania na siebie dwóch lusterek: przedstawienie odbija się w nieskończoność. Patrzący na opisaną przez Gide'a konstrukcję ulega wrażeniu, że ucieka ona w otchłań (*en abyme*)<sup>17</sup>. W badaniach literackich *mise en*

<sup>15</sup> A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*, s. 123.

<sup>16</sup> J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. Cyt. za: D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 41.

<sup>17</sup> Por. P. Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa 2007, s. 36.

*abyme* definiuje się jako szczególną konstrukcję artystyczną, w której w ramy jednego tekstu literackiego wstawiono inny, wewnętrzny tekst w różny sposób związany z okalającą go strukturą<sup>18</sup>. Analogia pomiędzy oboma poziomami sprawia, że ów tekst wewnętrzny przypomina pomniejszoną kopię zewnętrznego. Jest to historia w historii, rozdwojone opowiadanie. Figura *mise en abyme* stanowi ośrodek zainteresowania przede wszystkim badań narratologicznych przez swoją zdolność do aktualizacji w utworze złożonego problemu relacji pomiędzy światem a tekstem, przedmiotem a znakiem. Zasadna wydaje się jednakże analiza jej przestrzennego wymiaru w utworze. Figura podwojenia może zostać rozważona na przynajmniej dwóch poziomach spacji tekstu: przestrzeni mówionej i mówiącej. Terminy te zastosował Janusz Sławiński dla rozróżnienia przestrzeni opisanego w świecie przedstawionym (mówionej) i przestrzeni wyposażonej w sensy naddane (mówiącej)<sup>19</sup>. Owe sensy naddane będą tu rozumieć nie tyle jako metaforykę spacji należną konkretnym wyrażeniom językowym, ale raczej jako przestrzenny układ samego tekstu, dzieło rozumiane jako *sui generis* przestrzeń. Aby rozważyć *mise en abyme* jako komponent świata przedstawionego utworu, rozszerzyć należy przedstawioną powyżej definicję opowiadania w opowiadaniu. Wewnętrzny człon figury podwojenia może zostać bowiem maksymalnie zredukowany i być kojarzony z okalającą strukturą na zasadzie luźnego związku. Linda Hutcheon uważa za wariant *mise en abyme* również przedmioty, będące metaforami struktury zewnętrznej<sup>20</sup>. Ricardou w swoim studium o *nouveau roman* twierdzi nawet, że pewne przedmioty same wywołują *mise en abyme*. Są to przede wszystkim rysunki, rzeźby, fotografie, emblematy, karty do gry, lustra<sup>21</sup>.

Przypatrmy się więc przypadkom tego rozdwojenia dyskursu w twórczości Robbe-Grilleta. W *Gumach* agent specjalny Wallas błąka się po nieznanym sobie portowym miasteczku, myląc co chwilę trasę. Labirynt podobnych do siebie ulic i budynków podwaja impas poznawczy Wallasa, staje się w figurze *mise en abyme* kopią meandrów jego śledztwa. Poczta zakupiona w sklepie żony Duponta przedstawia w pomniejszeniu wizerunek domu profesora, równocześnie jednak budynek na fotografii do złudzenia przypomina ruiny Teb... Pomniejszona kopia domu wywołuje więc dodatkowy sens opowieści, aktualizuje mit Edypa, w którym przegląda się *notabene* cała historia agenta Wallasa<sup>22</sup>. *Mise en abyme* ogarnia sobą również sam akt lektury, przenosi się na poziom „umeblowania tekstu”: nieciągła narracja niczym zaburzona nieustającą wariacyjnością przestrzeń wprowadza czytelnika w konsternację.

Bardziej widoczne zastosowanie figury podwojenia ma miejsce w *Podglądaczu*. Ricardou nazywa tę odmianę *mise en abyme* oskarżycielską i rewelatorską<sup>23</sup>. Mathias, zachęcony przez właściciela karczmy, wchodzi na piętro jego domu i przypadkowo trafia do sypialni, gdzie na ścianie widzi obraz przedstawiający pokój identyczny z tym, w którym się znajduje. Na obrazie przy łóżku kłęczą dziewczynka. Narrator niepostrzeżenie wraca do opisywania urządzenia pokoju, skupia się na łóżku, które „przedstawia z wyglądu pole bitwy” (s. 50). Narracja urywa się, widzimy Mathiasa z powrotem w karczmie, gdzie rozmawia z żoną gospodarza. Lecz już po chwili opowiadanie znów wraca do tajemniczego pokoju, Mathias w lustrze obserwuje zbrodnię, której dokonuje na dziewczynce znanej nam z obrazu obcy mężczyzna. Obraz więc i lustro w pokoju jako antecedenca przyszłych wydarzeń zdradzają winę komiwojażera. Podwajając narrację, multiplikują przestrzeń pokoju w swoich odbiciach. Stanowią też *mise en abyme* samej struktury tekstu: zdradzają brakujący *passus* między pierwszą a drugą częścią powieści. Jak w obrazach Memlinga czy Velazqueza lustro pokazuje to, czego nie widać na głównym planie.

<sup>18</sup> Por. P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 188.

<sup>19</sup> J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i następne oczywistości*, [w:] *idem, Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 212.

<sup>20</sup> Por. L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, London – New York 1984.

<sup>21</sup> J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris 1973, s. 55.

<sup>22</sup> Por. J. Ricardou, *L'histoire dans l'histoire*, [w:] *idem, Problèmes du nouveau roman*, s. 176–179.

<sup>23</sup> J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, s. 50–55.

Maurice Blanchot, pisząc o konstrukcji *Podglądacza*, nazwał ów brakujący fragment książki, w którym prawdopodobnie dokonała się zbrodnia, ślepą plamką opowieści<sup>24</sup>. To puste centrum stanowi równocześnie o jej konstrukcji: wszystkie wydarzenia zdają się do niego odwoływać i wokół niego gromadzić, przez co powieść zyskuje niezwykle, koncentryczną formę. Konstrukcja *Podglądacza* obfituje w różnego rodzaju podwojenia: komiwojażer podróżuje po wyspie na planie ósemki, domy na wyspie są bliźniaczo podobne do jego domu z lat dziecięcych. Figura *mise en abyme* rozszczepia przestrzeń, przeczy jej postulowanej jedności, nie odbija (*redoubler*), ale podwaja (*dedoubler*), nie jest bowiem zewnętrznym refleksem, ale wewnętrznym migotaniem. Z jednej strony, jak pisze Ricardou, podwaja spajające działanie tekstu, który ją zawiera, z drugiej – multiplikuje podobieństwa i związki, zmniejsza dyspersję, wzmacnia elementy przez ich powtórzenie. W tym spełnia się antytetyczna rola tej figury<sup>25</sup>.

Jako podsumowujący przykład tej konstrukcji niech posłuży nam krótki szkic z *Trzech odbitych obrazów*, zamieszczonych w tomie opowiadań *Instantanés (Migawki)*<sup>26</sup>. Szkic ten, pod tytułem *Manekin*, przedstawia w geometrycznym opisie przestrzeń pokoju krawcowej. W środku krzyżujących się odbić dwóch luster (jednego stojącego na kominku i drugiego w drzwiach szafy) stoi manekin, który odbija się bezpośrednio w tafli zwierciadła na kominku i pośrednio w drzwiach szafy. Otrzymujemy więc obraz trzech manekinów, z których tylko jeden jest „rzeczywisty” i rzuca dodatkowo cień na stojący na stole dzbanek z kawą. Krótka narracja stanowi zapis bezosobowej percepcji, śladu wzroku w przestrzeni. Manekin odbijając się *ad regressum* w ustawionych naprzeciwko siebie zwierciadłach aktualizuje w tekście figurę wewnętrznego podwojenia. W rozszczepieniu tym zrównuje się status prawdziwego manekina i jego lustrzanych refleksów, sam manekin jest dodatkowo jedynie reprezentacją – kopią człowieka. Płaska powierzchnia zwierciadła zakłóca oczywisty porządek przestrzeni. Ten ascetyczny opis, wyzbyty jakichkolwiek odwołań czy fundującej narracji, może stanowić parabolę dla czynionych tu rozważań nad figurą *mise en abyme* i wyczerpywaniem się strategii realistycznych. W odbitym powtórzeniu realizm traci swoje możliwości: przestaje zaświadczać o transcendentnej rzeczywistości, związa się do środka, traci gwarancję odniesienia.

*Mise en abyme* pozwala więc rozważyć przestrzenność tekstu na kilku równoległych płaszczyznach: jako figura na poziomie świata przedstawionego (przestrzeni mówionej) rozgrywa spektakl przestrzeni w reprezentacji reprezentacji, dublującej przedstawienie w ciągach odbić i odwołań. Przestrzeń ta uzyskuje pozorną głębię lustrzanego refleksu, równocześnie jednak zatracą się w samoodniesieniu, nie komunikuje nic poza sobą samą. W ten sposób ucina wszelkie dyskusje o możliwym *signifié*, rzeczywistość tekstu nie może wyjść poza siebie. Pozorna głębia zamiera w narcystycznym powtórzeniu, nie oferuje nic poza zmultiplikowaną powierzchnią. Doskonale koresponduje to z opisanym wyżej problemem „niezwieńczonej” deskrypcji: tak jak opis przestrzeni zbyt drobiazgowy odbiera jej tożsamość i poznawalność, tak *mise en abyme* wskazuje w swym zapętleniu na poznawczy impas reprezentacji. Na poziomie struktury samego dzieła przestrzeń rozdwojonego opowiadania również staje się rzecznikiem epistemologicznej zapaści: elementy tekstu, wtłoczone w coraz to inne układy zdań, wyczerpują możliwe znaczenia, pograżając fabulę w bezwładzie. Narracja *Gum*, *Podglądacza* i *Żaluzji* inkrustowana jest powrotami tych samych fragmentów opowieści, które niejako odbijają się wzajemnie. Pomiędzy lustrami znajduje się pusta przestrzeń, niewyjaśniona szczelina w tekście, która staje się według Blanchota:

jak początek i źródło tej niezwykle przejrzyści, przez którą widzimy wszystko oprócz niej samej. Ten niejasny punkt, który pozwala nam zobaczyć, to słońce wiecznie położone pod linią

<sup>24</sup> M. Blanchot, *The Clarity of the Novel*, [w:] *idem, The Book to Come*, trans. Ch. Mandell, Stanford 2003, s. 159–164.

<sup>25</sup> Por. J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, s. 73–74.

<sup>26</sup> A. Robbe-Grillet, *Three Reflected Visions*, [w:] *idem, Snapshots*, trans. B. Morrisette, Evanston 2000, s. 1–15.

horyzontu, ślepa plamka, której nie spodziewa się spojrzenie, wysepka nieobecności w samym sercu wizji – oto jest cel poszukiwania, oto urządzenie i stawka fabuły<sup>27</sup>.

Doświadczenie przestrzeni we wczesnej *nouveau roman* łączy się więc nierozzerwalnie z problematyką procesu poznawczego, a także możliwości deskryptywnych języka oraz (szczególnie w figurze *mise en abyme*) nierozwiązalnego mariażu różnych poziomów spacji tekstu. Empiryczna obserwacja – rękojmia realizmu – w powieściach Robbe-Grilleta przestaje być epistemologicznym gwarantem sensu, a staje się przyczynkiem do ucieczki języka spod jarzma przedstawiania.

### Summary

#### Language freed from reference. On experiencing space in Alain Robbe-Grillet's novels

The essay is concerned with the epistemological aspects of space in early novels (*The Erasers*, *The Voyeur*, *Jealousy*) of Alain Robbe-Grillet, a theorist and author of the French New Novel. The text is divided into three parts. The first one is concerned with space on the plane of a story, especially in *The Erasers* and *The Voyeur*. The space of the labyrinth drives the protagonists of these novels to a cognitive deadlock. An unknowable structure of the city composed of similar and recurring streets and buildings in *The Erasers* or identical houses in *The Voyeur* makes orientation impossible. The second part presents the functions and signification of description in the New Novel according to theoretic essays of Robbe-Grillet. Afterwards, by an examination of the descriptive technique in *Jealousy*, the author shows how an ultra-realistic description of space loses its function of representation. The third part of the essay is concerned with the figure of *mise en abyme* – the literary technique of story within a story. *Mise en abyme* can also be represented on the plane of the plot by specific objects like mirrors, photos, sculpture etc. which remind or indicate the main structure of the story. *Mise en abyme* lies in the infinite reflection of two mirrors facing one another. There are several examples of this construction in Robbe-Grillet's novels; they serve as a way to indicate the void and flat space deprived of meaning. *Mise en abyme* introduces the problem of an unknowable reality closed in repeated reflections of autorefering space.

The conclusion is that space in Robbe-Grillet's novels serves to show descriptive possibilities of language and their cognitive failure in the paradigm of realism.

### Słowa kluczowe

Robbe-Grillet, realizm, referencja, przestrzeń

**Aleksandra Szczepan** (ur. 1984) – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje rozprawę doktorską o traumatycznym realizmie w polskiej literaturze powojennej. Współredaktorka tomu *Nie/konsekwencje ponowoczesności*, autorka tekstów naukowych. Stypendystka Centrum Badań nad Zagładą Żydów.

---

<sup>27</sup> M. Blanchot, *op. cit.*, s. 160. Przekł. – A.S.