

Morten Nøjgaard

Przestrzeń w "Upadku" Camusa

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/1, 273-282

1976

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MORTEN NØJGAARD

PRZESTRZEŃ W „UPADKU” CAMUSA

Na początku tego szkicu zaznaczyłem już, że kategorie przestrzenne nie znajdują w gramatycznych formach języka tak ścisłych odpowiedników, jak kategorie czasowe. Jednakże zasada porządkująca przestrzeń w *Upadku* ma również charakter „materialny”, albowiem Camus budował ją w oparciu o dwie jak najbardziej konkretne figury: linię prostą i linię krzywą.

Stwierdźmy też od razu, że podobnie jak czas, tak i przestrzeń dzieli się na kilka „poziomów”, którym właściwy jest inny rodzaj przestrzenności¹.

lokalizacja	funkcja	znaczenie
1. archipelag grecki	raj utracony	przestrzeń niewinności
2. Paryż	czas sprzed upadku	przestrzeń ucieczki
3. Amsterdam	czas wyznania	przestrzeń nieautentyczności

Przestrzeń niewinności

Istnieje ona właściwie w przedakcji opowiadania. Pojawia się jednak w dwu jego istotnych momentach, z których wynika, że chodzi o mit śródziemnomorski, dobrze znany z innych utworów Camusa, tutaj zaś skonkretyzowany we wspomnieniu podróży po archipelagu greckim (s. 74—75)². Drugi moment ujawnia jej znaczenie: to utracony raj dzie-

[Morten Nøjgaard — romanista duński, profesor uniwersytetu w Odense, redaktor naczelny kwartalnika „Orbis Litterarum”.

Przekład jest fragmentem dotyczącym przestrzeni, wyjętym z rozprawy *Temps et espace dans la Chute de Camus. L'importance des faits linguistiques comme signaux physiques de la structure littéraire*. „Orbis Litterarum” 26(1971), s. 291—320.]

¹ Camus wyróżnia tu tylko trzy poziomy, ponieważ poziom czasu przyszłego nie posiada swojego odpowiednika przestrzennego.

² [Cytaty z *Upadku* zostały zaczerpnięte z przekładu J. Guze; liczby w nawiasach odsyłają do stron wydania: A. Camus, *Upadek*, Warszawa 1971].

ciństwa: „O słońce, plaże, wyspy pod pasatami, o młodości, której wspomnienie przyprawia o rozpacz!” (s. 109—110)³.

Przestrzeń niewinności jest jednowymiarowa: bohater sunie po tafli morza, nie zanurzając się w jego głębinach, ani też nie wznosząc się ku górze, porusza się po płaszczyźnie pozbawionej punktu wyjścia i dojścia; jest to ruch w stanie pierwotnym, który nie odbywa się ani po prostej, ani po krzywej i który nie posiada struktury przestrzennej:

I gdym jechał od jednej wyspy do drugiej naszym małym statkiem, który włókł się przecież, zdawało mi się wciąż, że w dzień i w nocy skaczą po grzebieniach świeżych, krótkich fal, w wyścigu pełnym piany i śmiechu (s. 74—75).

Jest więc rzeczą naturalną, że główną cechą tej pozbawionej ukierunkowania przestrzeni jest rozpylone i wszechobecne światło słońca. Jedyny element ciągłości — trudno tu mówić o spójności — stanowi tu morze, z którego wynurzają się pojedyncze wyspy, symbole chwil szczęśliwości przeżytej w owym rozedrganym od żaru świetle⁴.

Przestrzeń ucieczki

Akcja samego opowiadania rozgrywa się w dwu uniwersach przestrzennych, które w przeciwieństwie do pierwszego są wyraziście ustrukturowane według dwóch zasygnalizowanych zasad, prostych, ale skutecznych.

Zacznijmy od węzłowego fragmentu, który określa ich strukturę i znaczenie:

Moi bliźni przestali być szanującym mnie audytorium, do jakiego byłem przyzwyczajony. Pękł krąg, którego byłem ośrodkiem, a oni umieścili się w jednym rzędzie, jak w trybunale (s. 59).

Jeśli holenderska przestrzeń rysuje się jako będące schronieniem koło, to dla Paryża charakterystyczna jest linia prosta, która wiedzie ku wszelkim pułapkom i upadkom. Clamence nie przypadkiem tak mówi o dawnym życiu: „Byłem na szynach, więc toczyłem się” (s. 68). Jakoż istotnie stacza się w przepaść (upadek!). W paryskim życiu, nie zatrzymując się ani nie zbaczając, Clamence idzie przed siebie, po jednej „szynie”. Uplywający mu czas pozbawiony jest trwania, ludzkiej treści; zostaje sprowa-

³ Jest to ta sama przestrzeń, w której rozgrywa się pierwsza część *Obcego*. Zob. też *Noces* i *Malentendu*.

⁴ Łatwo zauważyć, jak w innym nieco rejestrze wspomnienia człowieka dojrzałego nakładają się na świat młodzieńczy. Wartości jedynie uległy w nich przestawieniu: zanurzone w morzu obojętności wyspy reprezentują przeżycia intensywne i prawdziwe, ale bolesne.

dzony do prostej następności: „Żyłem więc z dnia na dzień, nie znając innej ciągłości jak moje ja — ja — ja” (s. 39).

Na wszystkich trzech poziomach przestrzennych woda odgrywa niepoślednią rolę. W przestrzeni ucieczki obrazuje ją Sekwana, która jawi się tu nie jako wijąca się i pełna uroku rzeka, lecz jako gwałtowny, prący na wprost żywioł, który grozi wspomnieniem odpychanej przez Clamence’a przeszłości. Nie trzeba chyba przypominać, że wszystkie cierpienia adwokata biorą początek z samobójstwa młodej dziewczyny, która rzuciła się właśnie do Sekwany.

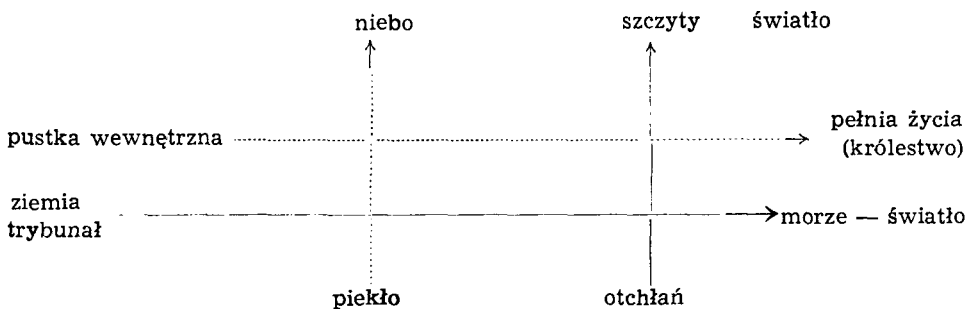
Zabawniejszy może jest fakt, że linia prosta wyznacza przebieg nawet drobnych incydentów ulicznych, kiedy to Clamence przeprowadza ślepcę po pasach (s. 18) lub kiedy wdaje się w kłótnię z motocyklistą, który mimo zielonych świateł przeszkadza mu ruszyć do przodu i tym samym wywołuje jego gniew (s. 40).

Lecz najważniejszy jest ruch dokonujący się w płaszczyźnie pionowej. Należy zresztą podkreślić, że w książce obie odmiany przestrzeni porządkowane są przez pion i poziomy. Tutaj zaś chodzi o linię wznoszącą się. Jednym z głównych rysów charakteru Clamence’a jest jego pasja alpinistyczna: wspinaczka pozwala mu uciec od ziemi i mroku, aby kontemplować ich przeciwieństwa: morze i światło:

Nigdzie natomiast nie czułem się lepiej niż na występie skalnym, pięćset czy sześćset metrów nad morzem, widocznym jeszcze i skąpanym w świetle, zwłaszcza gdy byłem sam, górując nad mrowiskiem ludzkim (s. 21)⁵.

Oczywiście wszystkie te gorączkowe wysiłki, dzięki którym Clamence próbuje wznieść się ku górze, oznaczają zaprzeczenie upadku: w płaszczyźnie poziomej usiłuje on ominąć doświadczenie autentyczności poprzez ucieczkę przed siebie, w płaszczyźnie pionowej natomiast czyni to samo poprzez ucieczkę w górę.

Jego świat sprzed upadku można przedstawić za pomocą następującego schematu (linia przerywana oznacza odpowiedniki strukturalne w treści):



⁵ Zob. kapitalny fragment na s. 34.

Wartości w świecie ucieczki

Jest widoczne, jak bardzo owa przestrzeń jest nasycona wartościami: gdziekolwiek się skierować, zostaje się osaczonym przez biegunowe przeciwieństwa, bez możliwości wyjścia. Nie można tu jeszcze mówić o p r z e s t r z e n i a b s u r d u, ale jest to obszar niepewny, gdzie trzeba znajdować się w ciągłym ruchu, aby uniknąć działania złych sił: jest to świat preabsurdalny⁶.

Sam Camus nie pozostawia wątpliwości co do sensu owego ruchu, kiedy każde swojemu bohaterowi, „przyzwyczajonemu do szczytów i górnych pokładów” (s. 84), rozwódzić się długo nad jego „upodobaniem do powietrznych szczytów” (s. 94):

Wolałem autobus od metra, otwarty pojazd od taksówki, taras od piwnicy. Byłem amatorem sportowych awionetek, gdzie głową dotyka się nieba, na stawkach zawsze szukałem oficerskich kajut na pokładzie (s. 20).

W ostatecznym rozrachunku owo dążenie ku wyżynom służy jako prosty symbol jednego ze stałych dogmatów wczesnego egzystencjalizmu: walki, jaką toczy Człowiek-Szyf, aby stać się bogiem:

Zatrzymajmy się na tych szczytach. Rozumie pan teraz, co miałem na myśli mówiąc, że mierzyłem wyżej. Mówiłem właśnie o kulminacyjnych punktach, jedynych, gdzie mogę żyć. Tak, czułem się dobrze tylko w górnych sytuacjach (s. 20).

To samo dążenie tłumaczy szczególne upodobanie Clamence'a do wysp, odwiecznych symboli „ja” królującego nad zamkniętym i bezpiecznym światem: „W ogóle lubię wszystkie wyspy. Łatwiej tam panować” (s. 34).

Jednakże natura tego ruchu jest d i a l e k t y c z n a: abym sam mógł się wznieść, muszę pogniebić i zepchnąć innych w otchłań. Znajdujemy się bowiem między wciąż się przemieszczającymi przeciwieństwami. Mój wzlot zakłada więc upadek innych:

Nie mogę się bez tego obejść ani odmówić sobie tych chwil, kiedy jeden z nich wali się na ziemię, w czym pomaga mu również alkohol, i bije się w piersi. Wtedy, mój drogi, rosnę, rosnę, oddycham swobodnie, jestem na górze, równina rozciąga się przed moimi oczami. Jakież upojenie czuć się Bogiem-Ojcem... (s. 108).

Nad wszystkimi niedobrymi miejscami dominuje cęła więzienna, przestrzeń, której symboliczny ładunek fascynował Camusa już w *Obcym*. Nasz „człowiek szczytów” nie znosi oczywiście nisko położonych miejsc: „Suteryna, dół okrętu, podziemia, groty, przepaści napawały mnie przerażeniem” (s. 20). Wyjaśnia to chorobliwą ciekawość, jaką Clamence obdarza wszelkie miejsca tortur (por. np. s. 84), a także jego nieprzeparty

⁶ Np.: „O każdej godzinie dnia, sam ze sobą i wśród innych, wspinałem się na wysokości, zapalałem widoczne ognie i radosne pozdrowienie wznosiło się ku mnie” (s. 21).

lęk przed wstąpieniem do podziemnej działalności Résistance itd. (s. 93).

Na podobnej zasadzie Camus wartościuje płaszczyzny poziome. Wszystko, co się wiąże z ziemią, stanowi dla Clamence'a konieczne wyrzeczenia. „Spać na ziemi” (dla towarzysza w więzieniu, por. s. 110) byłoby dla niego największym wyobraźnym poświęceniem. Ziemia jest oczywiście miejscem upadku w sensie fizycznym: czasem, o wstydzie, wyciąga się tu człowiek jak długi:.

W tym okresie zdawało mi się nawet, że podstawiają mi nogę. Kilka razy rzeczywiście potknąłem się bez powodu wchodząc do miejsc publicznych. Pewnego razu upadłem nawet (s. 60)⁷.

Natomiast morze jest wartością dodatnią, bezpośrednio przyniesioną ze świata niewinności. Jest przy tym ciekawe, że posiada ją wyłącznie wtedy, gdy jest rozświetlone, tzn. gdy jawi się jako czysta powierzchnia (por. cytowane s. 74—75). W ten sposób powiązane zostają dwa bieguny pozytywne, ponieważ człowiek szczytów czuł się szczęśliwy tylko wówczas, gdy mógł patrzeć na skąpane w świetle morze (por. cytowaną s. 20).

Nieoświetlone, morze zmienia się w żywioł mroczny i groźny: odzyskuje wówczas swoją głębię i staje się jednym z możliwych miejsc upadku. Oto dlaczego „czarny punkt na oceanie koloru żelaza” (s. 82) przeraża Clamence'a (czy to topielec?), który nigdy nie może zapomnieć skoku młodej dziewczyny w ciemną od nocy Sekwanę (s. 53).

Przestrzeń nieautentyczności

Otóż taka właśnie ciemna woda otacza „zaktualizowaną” w książce przestrzeń, a mianowicie Amsterdam, w którym Clamence szuka schronienia. Jest naturalne, że ta właśnie przestrzeń rysuje się najpełniej, stanowi bowiem przestrzenny wyraz sytuacji życiowej bohatera, sytuacji o której mówi cały tekst⁸.

Zamiast oceanu czy archipelagu pojawia się Zuydersee, „morze wewnętrzne” (s. 14) bez fal, bez światła i bez życia, morze zlewające się z niebem i ziemią, nad którym nie da się panować i które nie może się stać źródłem ekstatycznych uniesień młodości. W gruncie rzeczy jest to anty-morze, podobnie jak aktualnie otaczająca narratora przestrzeń posiada sens anty-przestrzeni.

⁷ Jeśli trybunał wydaje się Clamence'owi tak odrażający, to dlatego, że jest umieszczony na ziemi według reguły linii prostej (rząd), gdy tymczasem prawdziwa sprawiedliwość — sprawiedliwość wiary — zasiada na strychach lub w piwnicach (zob. s. 87).

⁸ Jest logiczne, że opis Amsterdamu, stanowiącego ramę sytuacyjną całego opowiadania (ponieważ należy do poziomu wyznania, poziomu teraźniejszości) znajduje się — po wstępnym zarysie na s. 13—14 — w drugiej połowie książki, począwszy od części czwartej. Trzy pierwsze malują życie paryskie, usytuowane na innym poziomie przestrzennym.

Jej płynność jest tylko jednym z przejawów zasady porządkującej linii krzywej. Przestrzeń ta nie zna wyraźnych granic ani stałych przejść z jednego środowiska w drugie; słowa są zawieszane w świecie mgły i snu, który zacierza rzeczywiste kontury rzeczy i problemów życia⁹. W takiej przestrzeni niemożliwe staje się odróżnienie morza od ziemi:

woda płaska, monotonna, bez końca, której granice mieszają się z granicami ziemi (s. 83).

Mimo swej płynności przestrzeń ta jest również uporządkowana w dwu planach (zob. wyżej), tyle że linie są tutaj zakrzywione, a obie płaszczyzny przybliżają się do siebie. W poziomie kanały Amsterdamu układają się w serię koncentrycznych kręgów otaczających port, w którego centrum znajduje się bar Mexico-City, ośrodek całego utworu. Amsterdam z kolei jest otoczony kontynentem i oceanem (s. 13—14). Ani kontynent, jak Paryż, ani wyspa, jak ukochane miejsca młodości (Sycylia, Jawa, por. s. 34). Amsterdam stanowi dziwny i nierealny kompromis między tymi dwoma skrajnymi punktami świata *Upadku* („Holandia jest snem, proszę pana (...)”, s. 74).

Takie samo zbliżenie można dostrzec w płaszczyźnie pionowej: niebo i ziemia (lub morze) zlewają się. Ruch dokonuje się tu zawsze po linii krzywej, gdy niebo pochyla się ponad morzem i zdaje się do niego zbliżać¹⁰. Przemieszczenie przestrzeni najlepiej wyraża mgła wstająca z morza. Już na s. 12 powieściopisarz tak określa przestrzeń nieautentyczności:

mała przestrzeń domów, otoczona mgłami, zimną ziemią i morzem dymiącym jak woda do prania.

Gdyby chcieć oddać owo przemieszczenie od strony przeciwnej, mielibyśmy ruch dokładnie symetryczny: zalewający ziemię deszcz łączy niebo z ziemią w tym samym wilgotnym żywiole. W Amsterdamie *Upadku* deszcz pada bez przerwy, „nie ustaje od wielu dni” (s. 12, zob. s. 14). W czasie spaceru z trzeciej części pada bez przerwy (por. s. 42—43)¹¹. Ten dwukierunkowy ruch może się zresztą ciekawie materializować w locie gołębi, które wznoszą się z ziemi ku niebu, i w padającym z nieba śniegu (s. 56)¹². Gołębie są „szarawe” i szarość dominuje w świecie holen-

⁹ Już na s. 14 Clamence stwierdza, że dzięki kręgom kanałów „zbrodnie stają się gęstsze, bardziej ciemne”, a więc łatwiejsze do zniesienia.

¹⁰ Ten obraz przestrzeni, określony linią krzywą, wydaje się sprzeczny z definicją Clamence’a, utrzymującego, że na przestrzeń holenderską składają się „same linie poziome” (s. 55). Jednakże jego rozmówca wnosi natychmiast istotną poprawkę: mówiąc, że „niebo żyje” (s. 56), tzn. zakrzywia się ruchem wstępującym — zstępującym, symbolizowanym tu przez lot gołębi.

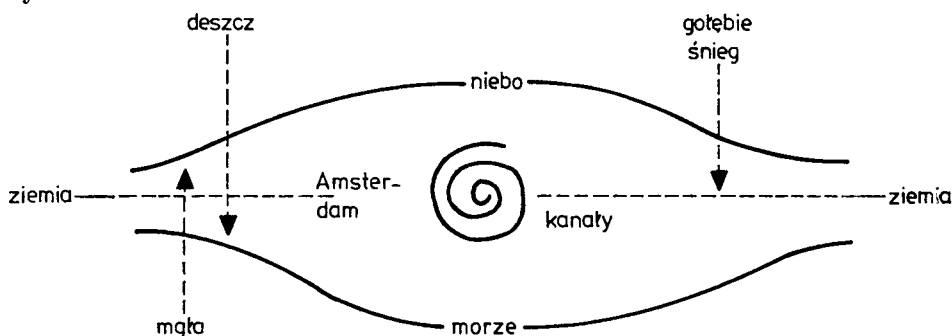
¹¹ Nie jest obojętne, że w węzłowym momencie upadku siąpi deszcz w nocnym Paryżu.

¹² Oba te obrazy pojawiają się w doniosłej scenie końcowej. Zauważcie, że śnieg pada również podczas pogrzebu współpracownika Clamence’a z Rady Adwokackiej. W tym ostatnim przykładzie można wątpić o strukturalnym walorze zja-

derskim, całym namokniętym od mgieł, oparów, mżawek i deszczu. Natomiast w Paryżu niebo było „suche i szeleszczące” z „dachami niebieskimi od dymu”. Amsterdam, „pustynia z kamieni, mgły i zgniłych wód” (s. 89), kontrastuje z Paryżem „wspaniałej dekoracji” (s. 7).

Mgła, która pojawia się na s. 10, streszcza, by się tak wyrazić, cały bezkształtny świat Amsterdamu, „stolicy wód i mgieł, pociętej kanałami” (s. 105). Materializuje ona przemieszanie dwu płaszczyzn, albowiem za jej pośrednictwem mieszkańcy miasta mogą iść z głowami ukrytymi w niebie (płaszczyzna pionowa), a stopami wrosniętymi w ziemię (płaszczyzna pozioma; por. s. 12—13).

Podsumowując, przestrzeń nieautentyczności można ukazać za pomocą wykresu.



Wartości przestrzeni nieautentyczności

Świat nieautentyczności jest nasycony wartościami w stopniu nie mniejszym niż świat upadku. Tyle, że będąc ze swej istoty płynny i niejasny, nie buduje się w oparciu o biegunowe przeciwieństwa, lecz w oparciu o jedną zasadę obowiązującą w obu płaszczyznach. To właśnie jego *n i j a k o ś ć* przyciąga Clamence'a: „najpiękniejszy z negatywnych pejzaży” (s. 55), czy raczej jego nierealność: ta przestrzeń zamyka nas w kręgu snu: „Czyż nie jest to przekreślenie wszystkiego, niebył widoczny dla oka” (s. 55).

Camus zabiega o to, by rozproszyć wszelką wątpliwość co do ścisłego związku między tym antypejzażem i centralnym motywem utworu. Widzieliśmy, że w przestrzeni paryskiej najwyższe miejsce na skali wartości zajmował ruch w górę. Właśnie znajdowaliśmy się w świecie fałszywej niewinności, gdzie człowiek mógł jeszcze liczyć na ocalenie (od upadku). Od tej chwili natomiast, w świecie holenderskim, miejsce to zajmuje — co zresztą normalne — ruch o zwrocie przeciwnym: to rodzaj

wiska, które ma raczej podkreślić groteskowy charakter sceny. Jego funkcja jest więc całkowicie zbieżna z użyciem parentetycznych *passé simple* [analizowanym w pierwszej, nie przytoczonej tu, części szkicu].

nagłej intuicji sugerującej wstawiennictwo nieba, zstępującego z góry. Myślę, że tak można wyjaśniać niespodziewany i dziwny liryzm opisu gołębi:

Czy zauważył pan, że niebo Holandii zapełniają miliony gołębi, niewidocznych, tak są wysoko; biją skrzydłami, wznoszą się do góry i opadają na dół tym samym ruchem, napełniając przestrzeń niebieską gęstymi falami szarych piór, które wiatr unosi lub przywiewa z powrotem. Gołębie czekają w górze, czekają przez cały rok. Krążą nad ziemią, patrzą, chciałyby zejść. Ale jest tylko morze i kanały, dachy pokryte szyldami i ani jednej głowy, gdzie można by spocząć (s. 56).

Czyż można odrzucić religijne implikacje tego przeczuwanego zstąpienia z nieba? Widziałbym tu pragnienie wstawiennictwa, ruch zdążający do takiej syntezy przestrzennych żywiołów, która mogłaby przywrócić ową jednowymiarową i nie ukierunkowaną przestrzeń świata młodzieńczego, w swej niewinności nie znającego ani wątpienia, ani pragnienia nieśmiertelności. Podobna interpretacja znajduje potwierdzenie w ponownym pojawieniu się ruchu w końcowej scenie książki, gdzie mowa właśnie o uwolnieniu (w płaszczyźnie religijnej: zbawieniu) Clamence'a. Jeśli gołębie nie są już „szare” (s. 56), lecz białe, to dlatego, że utożsały się z płatkami śniegu opadającymi na mizerne domostwo Clamence'a:

Niech pan popatrzy na ogromne płatki, które ocierają się o szyby. To na pewno gołębie. Wreszcie postanawiają zejść, kochane <...> Miejmy nadzieję, że przynioszą dobrą nowinę. Wszyscy będą zbawieni, nie tylko wybrani <...> Cała lira, proszę! Ech, niech pan przyzna, że zdębiały pan, gdyby z nieba zszedł wóz, żeby mnie zabrać, albo gdyby śnieg nagle zapłonął (s. 110—111).

Wszelkie wątpliwości dotyczące religijnych konotacji przestrzeni wyznania rozprasza sam Clamence, który stwierdza, że obaj rozmówcy znajdują się w Przedpieklu (s. 64), a więc miejscu pośrednim między niebem i ziemią, nieokreślonym i tymczasowym, ale bezpiecznym:

Prawda oślepia jak światło. Kłamstwo, przeciwnie, jest pięknym zmierzchem, który przydaje wartości wszystkim przedmiotom (s. 92)¹³.

Związki między przestrzenią i czasem

W przytoczonych wyżej fragmentach zaznaczają się wyraźnie związki przestrzeni i czasu, ujawnione zresztą wielokrotnie w trakcie mojej analizy.

Stwierdziliśmy, że w płaszczyźnie narracji specjalnie uprzywilejowaną porą był zmierzch, wedle precyzyjnego określenia Clamence'a „ta nieco złowroga pora” (s. 73), tak jak fatalne były zdarzenia płaszczyzny upadku w przedstawionym świecie upadku. Tak więc śmiech rozlega się w „piękny

¹³ Por. też usiłowania Clamence'a, aby zatrzeć wspomnienie o upadku poprzez zabawę: „Żyłem w jakiejś mgle, gdzie śmiech przygłuchł tak bardzo, że go już nie słyszałem” (s. 81).

wieczór jesienny” (s. 30), a upadek wydarza się o „pierwszej po północy” (s. 53).

W gruncie rzeczy dwie formy następstwa występujące w powieści, następstwo „szyn” i następstwo wspomnień, można by z powodzeniem wpisać w dwie figury kształtujące przestrzeń: linię prostą — utożsamienie, oraz linię krzywą. Ta ostatnia byłaby odpowiednikiem procesu odkrywania przez Clamence’a najgłębszej prawdy o samym sobie: stłumione wspomnienia, jak kręgi biegnące po wodzie, wydobywają się na powierzchnię sumienia poruszonego „rzuconym kamieniem”, którym jest ciało utopionej dziewczyny, umieszczone w samym centrum opowiadania („to wydarzenie, które odnalazłem w centrum mojej pamięci”) ¹⁴.

Powiedzieć można, że w pewnym sensie całe życie Clamence’a pozostaje pod znakiem koła: bohater usiłuje obejść przeszkody, lecz przeszłość nieubłaganie dościga uciekiniera. Obecność koła widoczna jest również w płaszczyźnie stylistycznej utworu ¹⁵. Istotnie figurą dominującą utworu jest p o w t ó r z e n i e ¹⁶, które często przybiera formę krańcowo retoryczną, grymaśną, której ironiczna subtelność nie powinna ująć uwadze czytelnika (zob. np. s. 39, 57, 82—83 itd.).

Należy również podkreślić, że istotna nowość techniczna, jaką było wprowadzenie osobnego poziomu czasowego dla poziomu narracji, została wzmocniona zastosowaniem filmowego sposobu przedstawiania przestrzeni wyznania. W istocie bowiem znaczna część rozmowy odbywa się w m a r s z u; w miarę jak Clamence obnaża swoją duszę, zmienia się otoczenie przestrzenne na zasadzie filmowego *travellingu* ¹⁷. Ruch przestrzeni przyczynia się w ten sposób do unaocznienia czasowego zagęszczenia różnych momentów narracji, dzięki niemu staje się ono prawie dotykalne ¹⁸.

¹⁴ W przekładzie J. Guze: „zdarzenie, które odnalazłem dobrze utwierdzone w pamięci” (s. 53).

¹⁵ Por. charakterystyczne zdanie: „Powiedzmy tylko, że krąg się zamknął owego dnia, kiedy wypilem wodę umierającego towarzysza” (s. 97).

¹⁶ Również w tej płaszczyźnie *Upadek* przeciwstawia się *Obcemu*, którego styl dąży do prostej rejestracji wrażeń, bez ozdobników ani powtórzeń. Na temat porównania stylowego bogactwa *Upadku* i litot *Obcego* zob. R. Quilliot, *Albert Camus ou les difficultés du langage*. W: *Albert Camus 2*. „Revue des lettres modernes” 1969, nr 212—216, s. 77—102.

¹⁷ Załączki tej techniki można odnaleźć w pierwszych rozdziałach *Obcego*, ale jest ona tam stosowana z wahaniem i jakby nieświadomie.

¹⁸ B. T. Fitch: *Une voix qui se parle, qui nous parle, que nous parlons, ou l'espace théâtral de la Chute* [Głos mówiący do nas, mówiący do siebie, mówiący do nas, którym sami mówimy, albo o przestrzeni teatralnej *Upadku*]. W: *Albert Camus 3*. [„Revue des lettres modernes”] 1970, s. 59—79. Szkic ten jest tematycznie zbieżny z naszym studium, ale Fitch próbuje raczej opisać teatralną sytuację monologu Clamence’a, niż zanalizować strukturalną przestrzeń opowiadania [...] W innym szkicu (*Clamence en chute libre*. W: *Camus 1970, Colloque organisé sous les auspices du Département des langues et littératures de Floride (Gainesville) les 29 et 30 janvier 1970*. Sherbrooke, Quebec 1970, s. 49—68), B. T. Fitch poświęca

Odnotujmy wreszcie współzależność struktury przestrzennej i tematycznej. Ewolucja psychiczna bohatera odbywa się w trzech fazach: wznoszenia się (kariera, wiara w swoje siły itd.), upadku (rozpad osobowości) i pokuty. Otóż fazom tym ściśle odpowiadają istotne przemieszczenia przestrzenne i w tej sytuacji jest chyba zrozumiałe, że o swoim ostatecznym zbawieniu Clamence mówi w terminach przestrzennych, których sens staje się teraz jasny:

Siedzę na tronie pomiędzy moimi ohydnyimi aniołami (klientami mecenas Clamence'a), na szczycie holenderskiego nieba, i patrzę, jak idzie ku mnie, z mgieł i wody, tłum sądu ostatecznego (s. 109).

Przełożył *Aleksander Wit Labuda*

więcej uwagi przestrzeni strukturalnej. Jednakże skupia się zanadto na pojedynczych obrazach przestrzennych, którym zbyt pośpiesznie przypisuje ewentualne znaczenia psychologiczne (np. bezpodstawne przypuszczenia na temat pionowego ześlizgu, s. 53—54, czy stwierdzenie, że w przestrzeni holenderskiej można odnaleźć obraz sobowtóra, istotny dla psychologii i perspektywy narracyjnej, s. 65—67), wskutek czego zacierają się główne czynniki organizujące przestrzeń przedstawioną. Fitch przeprowadza również zaskakujące rozróżnienie między obrazami związanymi z wewnętrznym życiem bohatera, które nie mają charakteru przestrzennego (chodzi o wspomnienia z życia Clamence'a przed upadkiem) i zewnętrznymi obrazami upadku (por. szczególnie s. 54—55). Z finezją analizuje on świat holenderski, lecz trudno byłoby się z nim zgodzić, kiedy odnajduje w nim ruch upadku (por. np. jego uwagi na temat gołębi, s. 59—60): wydaje się, że nie dostrzega on poczucia bezpieczeństwa, jakie daje linia krzywa. Doskonale natomiast zauważa obecność swego rodzaju upadku wewnętrznego w tym płynnym świecie, spowodowanego pełnymi niejasnościami wyznaczeniami narratora. Lecz tego rodzaju rozważania prowadzą w stronę psychologii.