

Franz Kermode

Sekrety i narracyjne sekwencje

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/2, 174-192

1993

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.

III. P R Z E K Ł A D Y P R O B L E M Y T E O R I I P O W I E Ś C I . VI

Pamiętnik Literacki LXXXIV, 1993, z. 2
PL ISSN 0031-0514

FRANK KERMODE

SEKRETY I NARRACYJNE SEKWENCJE

W prowadzeniu zmyślonej historii istnieją bez wątpienia określone nakazy stosowności, których należy przestrzegać dla jasności i efektu. <J. Conrad, *W oczach Zachodu*>¹

*Lucinda can't read poetry. She's good,
Sort of, at novels, though. The words, you know,
Don't sort of get in like Lucinda's way.
And then the story, well, you know, about
Real people, fall in love, like that, and all.
Sort of makes you think, Lucinda thinks.*

(G. Khairallah, *Our Latest Master of the Arts*)²

[Lucinda nie umie czytać poezji. Niezła jest, / Jakby, w powieściach jednak. Słowa, rozumiesz, / Nie wchodzą Lucindzie w drogę. / A więc opowieść, tak, rozumiesz, o / Prawdziwych ludziach, przypadkach miłości, coś w tym rodzaju i w ogóle. / Coś, co daje do myślenia, myśli Lucinda.]

Nakazy stosowności, których należy przestrzegać dla jasności i efektu, sprawiają, że Lucinda radzi sobie z powieściami lepiej jakby niż z poezją. Nakazy te gwarantują, że słowa nie wejdą w drogę opowieści i postaciom („prawdziwym ludziom”) — np. postaci zakochując się umożliwiają rozwój powieści. „I w ogóle” to następstwo, ale również zakończenie: w skrócie — fabuła [*plot*]. To to właśnie daje Lucindzie do myślenia; to to (w przeciwieństwie do słów w wiecznej kwarantannie) dociera do świadomości Lucindy; a to, w czym jest niezła, to rozumienie przekazu.

Wszyscy jesteśmy podobni do Lucindy bardziej, niż skłonni bylibyśmy mniemać, gdyż zawsze sobie życzymy, aby słowa nam nie zawadzały. Najpierw poszukujemy historii — zdarzeń powiązanych jakimś następstwem (posiadających zatem, by tak rzec, nieredukowalne minimum „łączliwości”). A następstwa ani na krok nie opuszcza jego „*Doppelgänger* [sobowtór]”, jego cień, czyli

[Frank Kermode — profesor anglistyki na Uniwersytecie Oxfordzkim, członek King's College oraz British Academy i Royal Society of Literature. Autor książek: *Romantic Image* (1957), *The Sense of an Ending* (1967), *Shakespeare, Spenser, Donne* (1971), *D. H. Lawrence* (1973), *The Classic* (1975), *Te Genesis of Secrecy* (1979), *Essays on Fiction, 1971–82* (1983).

Przekład według: F. Kermode, *Secrets and Narrative Sequences*. W: *Essays on Fiction, 1971–82*. London, Melbourne and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1983, rozdz. 6, s. 133–155.]

¹ [Ze względu na potrzeby artykułu fragment ten przytaczam w wersji odbiegającej od tłumaczenia W. Tarnawskiego, które służy za podstawę wszystkich dalszych cytatów z tej powieści: J. Conrad, *Dziela wybrane*. T. 2. Warszawa 1987. (Por. s. 397). — Przypis tłum.]

² *Academe*, 1979. Dziękuję Alexandrowi Baramki za przysłanie mi tej książki.

przyczynowość. Co więcej, jeśli pojawiają się działające postacie, oczekujemy, że będą one aktorami akcji, jak to zauważył — choć nie w ten sposób dokładnie — już Arystoteles; spodziewamy się po nich, że będą miały „określone właściwości myślenia i charakteru” (*dianoia* i *ethos*), które są przyczynami sprawczymi akcji, jak to zauważył, dokładnie w ten sposób, Arystoteles (*Poetyka*, 49b36).

Stąd też pierwsze pytania, jakie chcielibyśmy zadać, przypominają pytania postawione przez Keatsa: „Co za legendy, liściem oplecione, Głosisz o bóstwach i o ludziach <...>! W jakimż to dziewczki szalonym zawodzie Pędzą! <...> Któż to się zbliża, by złożyć ofiary?”³ Wydaje się, że istnieje tu jakiś *mythos*: postacie działają, sprawiają wrażenie, jakby coś chciały zrobić albo kogoś przed zrobieniem tego czegoś powstrzymać (dziewczyny „pędzą”). Jak się wydaje, *mythos* odnosi się zwykły sposób do *ethos* i *dianoia*. Ale Keats, a my razem z nim — nie potrafimy prześledzić fabuły, ponieważ uporządkowanie zdarzeń (*synthesis ton pragmaton*) jest tego rodzaju, że uniemożliwia nam to. A przecież musi ten wiersz dotyczyć jakoś naszego świata, świata, w którym, jak nam podpowiada doświadczenie, oczywiste są przyczyna i następstwo: po nadmiarze wina — rozpalone czoło i spieczony język, a podniecenie seksualne nie jest wieczne i może po nim nastąpić smutek. A skoro wszystko przedstawia się całkowicie odmiennie w rysunku na urnie, należy sądzić, że kontrast stanowi sedno opowieści; jeśli bowiem nie ma ona żadnego związku z naszymi oczekiwaniami i przekonaniami, to będzie niedorzeczna. Zbywa jej na jakości, której oczekujemy w imitacji naszego świata, gdzie kogoś boli głowa i ktoś czuje się rozczarowany. Tym, czego jej brakuje, jest sensowne następstwo, i brak ten z pewnością jest w tym wszystkim najważniejszą rzeczą. Młodzieniec nigdy nie przestanie śpiewać, nigdy nikogo nie pocałuje: zakłada to istnienie świata, w którym drzewa nigdy nie tracą liści, a dziewice — swej urody. W tym rajku pozbawionym zasady następstwa nic nie ma swego charakteru — popiół na spalonym kiju, jak to ujmuje Yeats. Całkowita bezzdarzeniowość, to *nunc stans*, „przytłacza nasze myśli”, a taki stan niezupełnie jest tym, „co daje <nam> do myślenia”. Mimo to niepokoimy się, przekonani, że wszystko to powinno jakoś do nas przemawiać. Mówi zaś, mówimy sobie, że nawet w naszym świecie, powszednim świecie przypadku i wyboru, ważny, choć wcale nie oczywisty to fakt, iż piękno jest prawdą, a prawda pięknem. Doniosłość opowieści przedstawionej na urnie polega więc na tym, że w swej odmienności może ona, wdzierając się w łańcuch naszych skandali i bezczeństw, przekazać nam wiadomości niekoniecznie oczywiste, lecz pocieszające. W końcu sprawiliśmy, że powiedziała coś, co nam odpowiada⁴.

³ [Pytania te pochodzą z *Ody do urny greckiej*, którą cytuję w przekładzie J. Kasprowicza, z tomu: J. Keats, *Poezje wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył J. Żuławski. Warszawa 1962, s. 50–51. — Przepis tłum.]

⁴ Po napisaniu tego tekstu przeczytałem artykuł J. M. Łotmana *The Origin of Plot in the Light of Typology* („Poetics Today” 1 (1979), nr 1/2, s. 161–184). Łotman pisze o dwóch wyjściowych rodzajach fabuły. Pierwszy rodzaj to — bezczasowa i nieruchoma — fabuła „mityczna”, w której nie ma miejsca dla „występków i anomalii”. Fabuła drugiego rodzaju to linearna opowieść o wypadkach, aktualnościach i „występkach”. Oba rodzaje dialektycznie na siebie oddziałują, czego efektem jest „fuzja skandalu i cudu”. Ukryta motywacja wynikająca z fabuły „eschatologicznej” wkracza w opowieść linearną, a „mitologizacja przenika w sferę skandalu”. Z takich właśnie kombinacji nauczyliśmy się interpretować rzeczywistość tak, jak to czynimy

Wtłoczyłem poemat Keatsa w jakieś ramy myślowe, w ramy paraboli. Nawet jeśli *mythos* jest niekompletny, a postacie za bardzo odległe od żywych namiętności ludzkich, by udało nam się cokolwiek wywnioskować o *ethos* czy *dianoia*, to i tak nadajemy im znaczenie i odnosimy do świata, w którym postępujemy tak, jakby zasada przyczynowości obowiązywała, a rzeczy zdążyły ku swemu końcowi. Nawet jeśli opowieść na urnie nie przestrzega pewnych nakazów stosowności, to mimo to ujmujemy ją ściśle w odniesieniu do tychże nakazów – i dzięki temu opowieść może nam cokolwiek powiedzieć. Rzecz jasna, wiersz zachęca nas do takiego postępowania, gdyż kończy się swoistym przesłaniem, które wydaje się prawdopodobne i właściwe.

Arystoteles, który mówił o porażce i powodzeniu i o stopniowym odsłanianiu *ethos* i *pathos* podmiotów działających, zgodziłby się, że nasze zadanie i zadanie autora będzie łatwiejsze przy akcji zamkniętej. A skoro nie będziemy tu mówić o nieruchomych urnach, będę już od tej pory rozważał jedynie opowieści fikcyjne, w których łatwiej prześledzić nakazy (względem łączliwości, zakończenia i postaci). Po pierwsze, trzeba, jak sądzę, zaznaczyć, że opowieści tego rodzaju mają często – a w istocie chyba zawsze – właściwości, które nie są związane w sposób bezpośredni i niewątpliwy z właściwościami przeze mnie już wspomnianymi. Mogłoby się to wydawać oczywiste: pytania, które zadajemy dobrze skrojonym opowieściom, nie są zupełnie niepodobne do pytań zadawanych urnie przez poetę – o działające postacie, o przyczynę, o to wreszcie, co historia mówi. I choć wszyscy jesteśmy wyśmienitymi czytelnikami, to przecież spieramy się między sobą o odpowiedzi, nawet jeśli zgadzamy się, że omawiana opowieść przestrzega określonych nakazów stosowności. Po części jest tak dlatego, że większość opowieści, które chcemy omawiać w ten sposób, charakteryzuje się właściwościami nie podpadającymi tak bezpośrednio pod władzę stosowności. Sprawni czytelnicy mogą zmówić się i pominąć te właściwości; ale one właśnie mają znaczenie dla głównego tematu moich rozważań, czyli konfliktu między narracyjną sekwencyjnością (albo tym, co tworzy „iluzję narracyjnej sekwencyjności”) a tym, co – niezobowiązująco, ale z doniosłym zamiarem – nazywać będę „sekretemi”.

Rozważmy najpierw sprawę raczej oczywistą: opowieść jest zawsze przedmiotem interpretacji. Opowieści – z tego, co o nich wiemy – powstają jako interpretacje. Rosną i rozwijają się na bieli stronic nie zapisanych. W teorii ikonotropii jest ziarno prawdy: jeśli powątpiewamy, by zdarzyło się to w zamierzchłej starożytności, nie powinniśmy się trudzić przeczeniem, że nie było możliwe w późniejszych wersjach mitu, w ludowej etymologii, w plotce dnia codziennego, czy nawet w codziennej gazecie. Twórcze zniekształcenia tego typu są nam w istocie tak dobrze znane, że nie potrzeba się nad nimi więcej rozwodzić. I taki też charakter ma praktyka rozmyślnej, świadomej rewizji narracyjnej – czy w opowieściach komentujących *Torę*, czy w narracji historyka. Sens podlega wiecznemu *aggiornamento*. Kolizja z pierwotnym projektem może zaczynać się od początku: autorytet tego projektu, jak by

– fabularyzując. Wiersz Keatsa jest zapowiedzią tej teorii. Mityczne zdarzenie zostaje wtrącone w skandal i bezeceństwo; piękno zostaje podciągnięte pod kategorię jakiejś wersji prawdy, która je prezentuje pod postacią klęski, upadku, konsekwencji; pewność, że istnieje bezczasowy i nieruchomy świat transcendentny, pozbawia znaczenia *faits divers* [zdarzenia powszednie], które zdają się konstituować opowieść o zwykłym życiu.

to ujął Edward Said, jest przedmiotem odwiecznej napastliwości⁵. W pewnych kwestiach przyjmujemy to za rzecz oczywistą: krytycy *Nowego Testamentu* przypuszczają, że parabole — jeszcze zanim je spisano — zostały zniekształcone nie tylko w dołączonych interpretacjach, lecz również w swojej treści. Tak więc świat podzielił się na tych, którzy usiłują przywrócić wartości autentyczne, choć zagubione, i na tych, którzy sądzą, że przypowieść, a może wszelka narracja, powinna mieć charakter „otwarty” — tzn. otwarty na wnikanie w nią poprzez interpretację. Są one, zgodnie z określeniem Paula Ricoeura, modelami redeskrpcji świata: będą zmieniały się bez końca, ponieważ świat można bez końca redeskrbować. W ten sposób docieramy do stwierdzenia, że narracje muszą zawsze mieć pewne sekrety.

Podatność narracji na uleganie pragnieniom tej czy innej psychiki, niekoniernie oznaczająca zdradzanie potencjału sekretów, daje się z grubsza przedstawić jako dialog między opowieścią a interpretacją. Dialog ten zaczyna się wtedy, gdy autor zasiada z piórem do kartki, a trwa przy każdym po prostu nieuległym czytaniu. Zauważamy więc bez większych trudności, że wszelka narracja — w pisaniu i w czytaniu — ma coś wspólnego z taką ciągłą modyfikacją tekstu, do jakiej dochodzi zarówno w postępowaniu psychoanalitycznym (co może stanowić dla nas pokusę, aby sekrety odnosić do kondensacji i przemieszczeń marzenia sennego), jak i w zniekształceniach, jakie do narracji historycznej wnoszą metahistoryczne rozważania.

Wszystko to zostawiam Royowi Schaferowi⁶ i Haydenowi White'owi. Mój zamiar bezpośredni to nadać przekonujący kształt prostej tezie: możemy, do naszych celów, wyobrazić sobie narrację jako produkt dwu splatających się procesów — procesu prezentacji fabuły [*fable*] i (odmieniającego fabułę) procesu stopniowej jej interpretacji. Proces pierwszy zmierza ku jasności i stosowności (ku „oczyszczonego zdrowemu rozsądkowi”), drugi zaś — ku dyskrecji, ku zniekształceniom skrywającym sekrety. Teza ta nie jest tak całkowicie nowa wobec — dziś już klasycznego — rozróżnienia na fabułę i *sujet*. Test na łączliwość (ważny aspekt stosowności) polega na sprawdzeniu, czy potrafimy poprawnie zrekonstruować fabułę (co nie oznacza, że miała ona kiedykolwiek niezależny byt uprzedni). *Sujet* jest tym, co powstaje z fabuły, gdy interpretacja zniekształca jej czystą sekwencyjną stosowność (przy czym zniekształcenia biorą się nie tylko z przemieszczeń w porządku prezentacji, choć możliwość takiego postępowania dostarcza okazji do nieoczywistych interpretacji, a na ten rodzaj interpretacji sekwencyjność nie może sobie pozwolić).

Nie wiem, czy istnieje jakaś dająca się zaakceptować miara minimum narracyjności. (Na kim powinniśmy przeprowadzić testy na akceptowalność? Na sfoferze Wyndhama Lewisa? Philippie Sollersie? Prezesie MLA?) Co

⁵ E. W. Said, *Beginnings*. 1975, s. 83.

⁶ Mam nadzieję, że nie na zawsze; jego esej i koncepcja „oczyszczonego zdrowego rozsądku” niosą poważne implikacje dla ogólniejszej teorii narracyjnej. Esaj, zatytułowany *Narration in the Psychoanalytic Dialogue*, po raz pierwszy został zaprezentowany na chicagowskim sympozjum „*Narrative: the Illusion of Sequence*” (sympozjum to stanowiło również przyczynę napisania niniejszego rozdziału). Przedruk w zbiorze: *Narrative*. Ed. W. J. T. Mitchell. 1981, s. 25–49. Esaj A. White'a — *ibidem*, s. 1–23.

⁷ [Być może, chodzi tu o Modern Language Association. — Przypis tłum.]

jednak wydaje się rozsądne, to przypuszczenie, że zawsze będzie istniała jakaś interpretacja wbudowana, która powiększa się w miarę pomniejszania się szacunku dla stosowności i która wytwarza zniekształcenia — sekrety, stanowiące przedmiot dociekań w późniejszej interpretacji. Nawet w powieści detektywistycznej, charakteryzującej się najwyższym poziomem specjalistycznego, „hermeneutycznego” uporządkowania, zawsze znaleźć można znaczące skupiska materiału do interpretacji, który nie ma nic wspólnego ze wskazówkami i rozwiązaniami, a który daje się — za sprawą naszego wyboru — odczytać, nie zaś po prostu odrzucić, choć zasada stosowności zaleca właśnie to drugie postępowanie⁸. W wielu narracjach, którym zwyczajowo nadajemy wyższą wartość, przewinienie przeciwko stosowności bywa o wiele poważniejsze: pojawia się tam dużo więcej treści, które mniej jawnie zależą od autorytetu, które nie tak łatwo poddają się zasadzie „jasności i efektu” i które wyraziściej są wrogię porządkowi, interpretacyjnemu konsensowi i informacyjności. Treści te prezentują fortunny przejaw zaniku autorytetu (autorzy mają autorytet, a stosowność — prawa, ale skoro uprawiają kłusownictwo, tedy sami stwarzają precedens dla wszystkich interpretatorów).

Bez względu na wygody płynące z sekwencyjności czy łączliwości (zgadzam się: bez nich ani rusz) nie można twierdzić, że tekst, w którym są one wyeksponowane, zarazem tylko się im wysługuje; część z tch tekstów okazuje się obojętna czy nawet wroga wobec sekwencyjności. Takie niesekwencyjne elementy, choć wywodzące się przypuszczalnie z pewnego nieskomplikowanego pratektu, mogą rozrastać się chaotycznie, kłopotując nawet samego autora. Tak właśnie było z Conradem, do którego za chwilę powrócę. Z całą pewnością był on świadom konfliktu między określonymi stosownościami a buntowniczym tekstem interpretacji. Nie ulega wątpliwości, że sekwencja, *ethos* i *dianoia* służą nam po to, by nas pocieszać i potwierdzać nasze wyobrażenia o życiu (wyobrażenia, być może, wywodzące się przede wszystkim z narracji); i być może, stanowią one nawet pewien rodzaj świeckiego wiatyku, wpływającego w istotny sposób na nasze prywatne eschatologie, na sens naszego życia i jego końca. Tak one pocieszają. Czasami pragniemy ich tak bardzo, że życzymy sobie, by zniknęło to, co musi nadejść wraz z nimi: zdradliwy tekst, pełen przesunięć i zgęszczeń, rozwiązanych znaczeń i prywatnej współwiny. Ponieważ autorzy mogą czuć się mocno zaniepokojeni tymi zjawiskami (ale i dlatego, że chcą się podobać), wchodzimy z nimi w zмовę: albo traktujemy wszelkie dowody tekstowej niesubordynacji jako zwykły szum, albo korzystamy z dowodów wybiórczo, czyli tylko wtedy, gdy dadzą się one użyć do wzmocnienia fasady stosowności.

Sekrety, krótko mówiąc, stoją w sprzeczności wobec sekwencji rozpatrywanej jako aspekt stosowności; a zamiłowanie do sekwencji może w efekcie objawiać się tłumieniem sekretu. Tylko że on tam istnieje i odnalezienie przejawu stłumienia jest jednym ze sposobów odnalezienia sekretu, co niekiedy umożliwi nam lokalizację stłumionego sekretu. Przyznać trzeba, że rzadko czytamy w ten sposób: po prostu wydaje się to nienaturalne; kiedy jednak już tak czynimy, towarzyszy nam niepokojąca świadomość różnicy między tym, jak postępuje-

⁸ Zob. rozdział 2 niniejszej książki [*Essays on Fiction*, zatytułowany *Local and Provincial Restrictions*].

my, a tym, jak zwykły czytelnik nie tylko postępuje, lecz co więcej – jak sądzi, że oczekuje się od niego, by postępował. Przeczytać powieść oczekując przyjemności płynącej z zakończenia i z uzyskanej informacji wystarcza większości ludzi: tak jest łatwiej, gdyż postępowanie to przypomina metodę, która sprawdza się w przypadku zwykłych aktów komunikacji. Dzięki temu domknięta zostaje szczelina pomiędzy nadanym a odebranim: z tego powodu dla wielu ludzi przewrotnie brzmi twierdzenie odbierające autorowi prawo dysponowania autentycznym i normatywnym sensem jego wypowiedzi. I rzeczywiście, autorzy, choć głęboko świadomi innych możliwości, często ochotnie zabiegają o to, aby wesprzeć czytelników w zachowaniach zgodnych z ich własnymi życzeniami, wysuwając sekwencję i informację na „pierwszy plan”. Nie da się tego zrobić bez przesunięcia czegoś na drugi plan i doprawdy nie ma nic niezwykłego w tym, że obszerne partie jakiejś powieści przemijają właściwie nie przeczytane; mniej wyraziste ustępy tekstu powieści (jej sekrety) ciążyą ku temu, by pozostać w utajeniu, by poddawać się jedynie nadzwyczaj uważnemu badaniu, lekturze tak drobiazgowej, wnikliwej i powolnej, że aż z pozoru sprzecznej z „naturalnym” wyobrażeniem o tym, czym jest powieść, wyobrażeniem, za którym wyczuwa się historię i socjologię gatunku. To właśnie historia sprawiła, że większość czytelników czyta nie doczytując, autorzy zaś skłaniają się ku temu, by owo niedoczytywanie wybaczać, ponieważ w nim tkwi źródło powodzenia; występuje społeczny popyt na stwierdzenia w narracji, z którymi można się zgadzać, i problemy, które można racjonalnie rozwiązać. Z tych samych względów pisarze bywają często podejrzliwi wobec czytelników zbyt dokładnych – zazwyczaj członków szczególnej warstwy akademickiej, którzy mają czas, aby szperać w poszukiwaniu sekretów powieściowych. Joyce powiedział, że napisał książkę, żeby profesorom dać zajęcie; ale James już by tak nie powiedział ani Conrad, u którego walka między stosownością a sekretnością jest szczególnie gwałtowna, ani Robbe-Grillet, który twierdził, że pisze dla człowieka z ulicy. Rozmiar tej zmywy między powieściopisarzem a publicznością (kontrakt czy dżentelmeńska umowa zostają *de facto* zawarte z *la cour et la ville*, a nie z *l'école*) pomaga zrozumieć, dlaczego sekrety tak łatwo można przeoczyć i dlaczego – przy założeniu, że dostrzeżenie sekretów to dopiero początek problemu – z takim trudem, nawet dziś, udaje nam się w znośny sposób mówić o tej materii.

Jeśli ktoś sądzi, że jest to cokolwiek przesadna prezentacja zagadnienia, to proszę, by zechciał zastanowić się nad *Drogą do Indii* Forstera: powieść ta odniosła ogromny sukces czytelniczy, wzniecając przy okazji ożywioną dyskusję nad zaprezentowanym obrazem życia i polityki w Indiach. Wszystko to jednak działo się wiele lat przedtem, zanim ktokolwiek dostrzegł, że ma ona swoje sekrety. Co więcej, ja sam spędziłem sporą część życia wśród wykształconych ludzi, którzy byli oddanymi kolegami i przyjaciółmi Forstera i którzy dobrze znali *Drogę do Indii*: ludzie ci nigdy nie rozmawiali o sekretach tej powieści, lecz jedynie o przekazie i o istniejących, wedle ich mniemania, wadach w tym przekazie.

Czas już rozważyć szczegółowo jakiś pojedynczy tekst, odtąd będę więc mówił o powieści *W oczach Zachodu*. Powieść ta nie zyskała w r. 1911 – ani później, jak sądzę – tego, co nazwać by można sukcesem czytelniczym, choć

w przyzwoitej mierze spełniała wymogi łączliwości i zamknięcia (odstając odrobinę — trzeba to przyznać — od najwyższych standardów stosowności). Zawarte w niej polityczne i psychologiczne treści zadowalają swoją złożonością; można wdać się w uczoną i krytyczną rozmowę dotyczącą *ethos* i *dianoia* bez napomykania o czymkolwiek innym, uchodząc za inteligentnego profesjonalistę, który dostarcza skutecznego modelu „czytania”. W gruncie rzeczy z tego właśnie — przynajmniej do niedawna — składała się przeciętna instytucjonalna gra. I to wcale nie bezinteresowna. Jednakże gra toczy się w obrębie mocno ograniczonego zestawu reguł, w których ustalaniu rola autora była nie mniejsza niż instytucji. Pośród tych reguł mówienie o sekretach nie jest obowiązkowe: istnieją wszak tajemnice poręczniejsze, lepiej uchwytnie, z którymi łatwiej sobie poradzić.

Powieść Conrada chce sprawić, by ta gra się rozegrała, jednak zwraca również należytą uwagę, że możliwa jest jeszcze gra odmienna; wskazuje ona, różnymi znakami, na istnienie innych treści, które można rozważać i które, choć łatwo je pominąć, ujawniają się, jeśli skupimy na nich uwagę w odpowiedni sposób. A zatem jest to tekst dogodny dla mojego zadania, czyli dla rozważenia sekretności ocalałej w narracji, która sporo uwagi poświęca stosowności, przestrzeganej — w zgodzie ze słowami narratora — „dla jasności i efektu”. Conrad miał wysokie mniemanie o sztuce i niskie o swoich odbiorcach, co tłumaczy, dlaczego pisanie było dla niego, jak się wydaje, źródłem nieustannych cierpień. Wpędzało go to w sytuacje odzwierciedlane czasami przez jego postacie, czyli w *dédoublement* [rozdwojenie]. Występują u niego dwaj pisarze: jeden, który zabiega o to, by „tępego” czytelnika (wyposażonego, by tak rzec, w oczy Zachodu tylko) uchronić przed dezorientacją, rozczarowaniem i niepokojem; i drugi, który poświęca się interpretacji i sekretom, choć równocześnie boi się ich jako wrogów uporządkowania, sekwencyjności i przekazu. Wszystko, co podważa nadrzędną pozycję tych właściwości, musi być bezwzględnie tępione; w przeciwnym wypadku „powieściopisarstwo stałoby się zwykłym rozpasaniem wyobraźni”, jak Conrad powiedział pani Garnett, która martwiła się o „samoograniczenie” wynikające z metody wykorzystanej w tej powieści⁹.

W rozważaniu — faktycznych bądź potencjalnych — kręgów czytelników powieści Conrada posługują się i w dalszym ciągu będą się posługiwać ostrym rozróżnieniem. Conrad chciał, aby jego książkę przeczytały szersze — choć pogardzane przez niego — kręgi odbiorców. Do pewnego stopnia osłabiał (wysoko cenioną przez zwykłego czytelnika) autorytatywność, zakłócając „normalną” sekwencję opowieści i wprowadzając narratora niewiarygodnego; wszyscy narratorzy są niewiarygodni, niektórzy jednak są w tym wyraźniejsi od pozostałych¹⁰; im bardziej są niewiarygodni, tym bardziej wydawać się to będzie nieistotne lub niszczące dla stosowności. Ten typ narratora przełamuje konwencjonalny związek między narracją opartą na zasadzie następstwa a podobieństwem do historii, który to związek arbitralnie narzuca poczucie prawdy. Narratorzy tacy komplikują przekaz. Ich obowiązek w mniejszym

⁹ J. Conrad, *Letters from Joseph Conrad, 1895–1924*. Ed. E. Garnett. 1928, s. 234.

¹⁰ Kłopot nie w tym, że istnieją narratorzy niewiarygodni, lecz w tym, że relację narratora „wiarygodnego” bierzemy za rzeczywistość.

czy większym stopniu polega na tym, by zanudzać lub zrażać do siebie prostrzego czytelnika, który zaczyna mieć poczucie, że pozostawiono go na zewnątrz i że bez udręki – którą nieskory jest podjąć – nie zdoła uzyskać dostępu do wnętrza, jeśli obstawać będzie przy swoich warunkach, czyli, po pierwsze, obowiązku przestrzegania należytego logicznego powiązania i, po drugie, jawnej obecności autorytetu, która uwalnia go od stawiania pytań. Po części wyjaśnia to chłodne przyjęcie powieści; odbiór ten wcale nie stał się gorętszy w naszych dniach, pomimo że dziś tę książkę traktuje się już jako dzieło klasyczne.

Orzekanie o tym, co należy do klasyki, jest zajęciem drugiej grupy – wtajemniczonych profesjonalistów. Ich zadania są, rzecz jasna, zupełnie inne. Jedno z nich polega na dokonywaniu odkryć – praktykowali to Eloise Knapp Hay i Norman Sherry. Jestem przekonany, że przystoi nam raczej wiedza niż ignorancja w zakresie tego, co oboje napisali; wszak to pierwsza zasada teorii literatury, by żadna zasada nie stawała na przeszkodzie naszym dociekaniom nad tym, do czego popycha nas szczerze zainteresowanie – np. nad tym, co Conrad myślał o Rosji, słowiańskim „mistycyzmie” i Dostojewskim, kiedy nie pisał *W oczach Zachodu*; co pierwotnie Conrad zamierzał napisać, co miało być osią tekstu faktycznie napisanego i co, już po napisaniu, z tekstu wyciął. Równie zasadnym przedmiotem dociekań jest i to, co Conrad widział swoimi „oczami Wschodu”, choć obecnie zajmujemy się tym, co napisał w powieści *W oczach Zachodu*. Jeszcze inni członkowie omawianej grupy biorą na siebie odpowiedzialność powiedzenia, cóż takiego widział Conrad i jak my, z największą korzyścią dla siebie, powinniśmy o tym myśleć.

Istnieje wiele książek o Conradzie i o kilku z nich chciałbym wspomnieć. Książka *Conrad the Novelist* Alberta Guerarda, choć opublikowana w r. 1958, w dalszym ciągu wydaje się lekturą podstawową. Nic w tym dziwnego, skoro jest odkrywcza i pomysłowa¹¹. Znamienne jednak, że brak w niej zainteresowania sekretami narracyjnymi. Co do powieści *W oczach Zachodu* badacz wprost zauważa, że głównym przedmiotem zainteresowania pisarza było studium psychopatologii Razumowa; możliwe nawet okazuje się zacytowanie samego Conrada dla obrony takiego poglądu. Razumow – samotnik, człowiek o niezależnym umyśle podkopanym wstrząsami rosyjskiego despotyzmu i rosyjskiej anarchii – psychologicznie jest „pełniejszy” od Lorda Jima (s. 232). Projekt opowieści (*synthesis ton pragmaton*) zostaje pochwalony: Razumow, zmuszony do milczenia podczas długiego okresu męki wyrzutów sumienia i lęku, może wyznać wszystko dopiero wtedy, gdy znikają wszelkie zagrożenia jego bezpieczeństwa. „Trudno byłoby wymyślić fabułę udatniej spletającą dramatyczne napięcie z psychologiczno-moralną doniosłością”. *Mythos, ehos, dianoia* – wszystko na swoim miejscu.

Nawet przemieszczenia w następstwie narracji okazują się korzystne: ukrywając to, co bardziej bezpośrednie ukazywanie fabuły ujawniłoby od razu, przemieszczenia te pozwalają nam obserwować Razumowa w Genewie, zanim jeszcze odkryjemy, że zgodził się on szpiegować dla Mikulina. Takie oto korzyści płyną z powierzenia narracji obserwatorowi nie tylko ograniczonemu

¹¹ A. J. Guerard, *Conrad the Novelist*. 1958. Lokalizacje wszelkich odwołań do tej pracy – w tekście.

w swej wiedzy i pełnemu uprzedzeń, lecz ponadto nie pretendującemu do wszechwiedzy i powszechnej komunikatywności. Za korzyści te trzeba jednak zapłacić, jako że stary nauczyciel języków „stwarza niepotrzebne przeszkody podnosząc kwestię autorytetu” (s. 248). Niezręczny to sposób prowadzenia gry *fair* wobec Rosjan — przypominać nam, że ich działania przekazuje niezbyt pojętny pośrednik. Z drugiej strony jednak narracja pierwszoosobowa, szeroko tu stosowana, daje wrażenie „wiarygodności naocznego świadka i autorytetu mówionego słowa” (s. 249).

Oto i sprzeczność — interesująca, chociaż może tylko pozorna. Autorytet zazwyczaj „nie podnosi kwestii autorytetu”. Czynią to najczęściej tacy, którzy go nie mają. A jednak w pewnym sensie Conrad zarówno zachowuje, jak i odrzuca autorytet. Jeśli go zachowuje, to dla jasności i efektu (Conrad podziwiał Trollope’a¹²). Odrzucenie go grozi ryzykiem rozpasania wyobraźni. Sprzeczność w odbiorze u krytyków powieła konflikt rozgrywający się w samym autorze. Conrad, pisząc w warunkach bardziej męczących niż zazwyczaj, powiedział, że „śledzenie psychiki Razumowa” było „niczym praca w piekle”. Należy to zapamiętać: śledzenie psychiki Razumowa wymagało od Conrada równoczesnego wykonywania wielu innych rzeczy — w przeciwnym wypadku nie byłoby mowy o piekle. Kiedy pewien krytyk, zagorzały zwolennik jasności i efektu, orzekł, że *Grę losu* należałoby skrócić o połowę, Conrad zgryźliwie odparł, że owszem, przy odpowiedniej metodzie „dałoby się ją zapisać na bibułce od papierosa”¹³. On także przecież poszukiwał jasności i efektu, ponieważ pragnął ich i postulował je; ale oprócz tego była jeszcze pogoń za interpretacjami. Stąd też i podwojenie, o którym wspominałem. W piekle kompozycji widzimy zatem dwóch autorów: jednego, który oddał się autorytetowi, i drugiego, uplątanego w rozpasanie.

Cóż ma powiedzieć krytyk, gdy przedstawimy mu dowód rozpasania uprawianego za plecami autorytetu? Guerard nie jest Lucindą, przeto słowa, do pewnego stopnia, wchodzą mu w drogę. We wczesnych partiach powieści Razumow spostrzega na śniegu widmo Haldina (s. 348). Przechodzi po nim, a łącząc intuicyjnie owo zdarzenie z rosyjskim „świętym bezwładem” (s. 345), postanawia wydać Haldina w ręce policji. Widmo powraca jeszcze kilka razy w powieści, ale zawsze można się z nim rozprawić odnosząc je do problemów psychologicznych spowodowanych przez pierwszą halucynację. A jeśli nie można? Kiedy Razumow i Sofia Antonowna w ogrodzie domu emigrantów w Genewie zastanawiają się, czy w środku znajdzie się dla nich jeszcze jakaś herbata, Razumow zauważa, że przy odrobinie szczęścia może zastanie tam na górze „zimnego ducha herbaty” (s. 510). Guerard natrafia na tę osobliwość i opisuje ją jako „łagodną obsesję”. I tak jest w rzeczywistości, ale na szczęście łatwo można się jej pozbyć, potraktować ją w kategoriach psychologii jako „halucynację, psychiczny symbol albo stenograficzny zapis niepokoju”. W ten sposób, na potrzeby jasności i efektu, duchy i widma zostają ujarzmione, pogrzebane w psychologii. Za małą chwilę wykopię je stamtąd.

Istnieją inne jeszcze sposoby egzorcyzmowania sekretów. Pod koniec powieści Razumow stwierdza, że postanowił ukraść duszę Natalii (s. 596).

¹² Zob. F. R. Karl, *Joseph Conrad: The Three Lives*. 1979, s. 68 n.

¹³ Zob. przedmowę Conrada do *Gry losu*.

Guerard pisze o sile, z Dostojewskiego rodem, tego chwilowego diabolizmu, ale śpiesznie się go pozbywa, ponieważ nie pasuje to – by posłużyć się określeniem Roya Schafera – do jego „przewodniej fikcji”, do jego interpretacyjnego *principium*. Guerard zbywa spostrzeżenie Razumowa: argumentuje, że we fragmencie tym Conrad, pisząc po raz pierwszy w imieniu Razumowa, „powrócił wyobraźnią” do pierwotnego planu powieści, w którym Razumow miał poślubić Natalię, okradając ją tym samym z duszy. Diabolizm zatem okazuje się nieistotnym wtrętem, błędem, szczątkową pozostałością. Również pod koniec powieści Razumow odnosi wrażenie, że stary nauczyciel języków jest diabłem. O tym drugim diabolicznym zbiegu przypadków Guerard nic już nie mówi, co jest dość częstym sposobem załatwiania takich kłopotów.

Zajmować się tym, co spełnia zasadę stosowności, a wyeliminować jakimiś środkami z rozważań to, co jej nie spełnia – oto uświęcony zwyczajem i poważny sposób czytania powieści, zwłaszcza gdy (jak często bywa u Conrada) wcale niełatwe to zadanie wyznaczyć odpowiednie granice wszystkim chwytom i odchyleniom, które zakłócają czyjeś spojrzenie na opowieść. Nic zatem dziwnego, że sprawni czytelnicy, czujący, że dzieje się tu coś, czego nie potrafią ogarnąć, często okazywali oznaki zmęczenia. Guerard podziwia powieść Conrada, lecz zarazem przyznaje, że – z powodu narratora – powieści tej brakuje „bogactwa efektów znaczeniowych i delikatnie niepokojącej rytmiki *Lorda Jima*” (s. 252). Z drugiej strony, tej „przejrzystej i racjonalniejszej prozy nie zakłóca – i w tym jej ogromna wartość – dramat idei czy dramat zdrady i odkupienia”. *W oczach Zachodu* jest, krótko mówiąc, powieścią mało subtelną, ale za to jasną i efektowną.

Niezwykły to pogląd, a obstawanie przy nim jest w przypadku dobrego krytyka dowodem silnego, choć niepokojącego postanowienia, by słowem nie pozwolić wejść sobie w drogę; jest to również, mimo wszystko, uszlachetniona wersja poglądu Lucindy. Dla oka nie zaćmionego bielmem stosowności bądź wybudzonego ze snu stosowności powieść ta po prostu ostentacyjnie eksponuje „irracjonalność” swego opowiadania. Staje się ona „czytelna” na sposób, który Guerard chciał jej przypisać dopiero wtedy, gdy uwaga zwrócona ku jej sekretom została – przy użyciu wszelkich możliwych środków – stłumiona. Psychologizowanie na temat widm i egzorcyzmowanie diabła pasują do przekonania Guerarda, iż proza ta jest przejrzysta i racjonalna, że nie wywołuje oddźwięku i że brak jej bogactwa znaczeniowego.

Jeśli tego właśnie szukasz – znajdziesz to niemal wszędzie. Np.: Eloise Knapp Hay słusznie pyta, dlaczego „przykrywka” Razumowa, jaką przygotował sobie przed wyjazdem do Genewy, zawiera informację o chorobie oka i wizycie u okulisty (na potrzeby prostej intrygi każde nie związane z tematem oczu miejsce spotkań byłoby równie dobre; w gruncie rzeczy żadne uściślenie tego rodzaju nie było konieczne)¹⁴. Hay odnotowawszy to wnioskuje, że Razumowowi zlecono, by będąc w Genewie „własnymi oczyma szpiegował dla państwa” (s. 249); ponadto autorka wspomina o wcześniejszym skrępowaniu, jakie odczuwał młody człowiek pod natarczywym spojrzeniem wybałuszono-

¹⁴ E. Knapp Hay, *The Political Novels of Joseph Conrad*. 1963. Lokalizacja wszelkich odwołań do tej pracy – w tekście. Zob. też D. C. Yelton, *Mimesis and Metaphor*; autor dostrzega związek między „motywowem widzenia” i widmem, ale rzecz traktuje wyłącznie psychologicznie.

nych oczu generała, który przesłuchiwał go tamtej nocy po wydaniu Haldina. Pozostawić jednak sprawę na takim poziomie uproszczonej alegorii to w gruncie rzeczy odrzucić pewien rodzaj dyskretnego – a w samym tekście częstego – zaproszenia. W kolejnej ciekawej uwadze Hay stwierdza, że za opisem Rosji jako „ogromnej białej karty czekającej na utrwalenie niepojętej historii” kryć się może spostrzeżenie Mickiewicza mówiące o Rosji jako o „gotowej do pisania karcie”, co jest myślą alarmującą, skoro się nie wie, czy diabeł nie zapisze tej karty, zanim uczyni to Bóg (s. 287–288). Hay z zadowoleniem jednak zauważa, że u Conrada „pytanie zostało postawione inaczej” – bez aluzji do Boga czy diabła. A więc znowu autorka, w istocie zainteresowana związkiem, jaki zachodzi pomiędzy Conradowską postacią i jej przypuszczalnym źródłem, nie stara się dowiedzieć, jaką funkcję związek ten pełni w książce i co może mieć wspólnego z diabolizmem. Podobnie dzieje się też, gdy cytuje słynny list do Cunninghame’a Grahama, gdzie Conrad stwierdza, że służba idei narodowej, choć może przysporzyć wielu cierpień, jest lepsza od służenia cieniom – martwej i widmowej – elokwencji (s. 20). Może powinniśmy wyobrazić sobie, że Conrad w mękach dochodził do tego, czym jest powieść *W oczach Zachodu*, w trakcie jej pisania; dokonał tego pisząc, czarno na białym, tak jakby pisał na [„karcie”] Rosji, ale również rozmyślając na temat oczu, widm i diabłów, a wreszcie postanawiając wyciąć z wersji ostatecznej wszystkie amerykańskie materiały; to Rosja była materią jego pisania.

Sekrety, do których te słowa i idee się odnoszą, nie mają bezpośredniego związku z tym, na czym koncentruje się fabuła; jak powiedzieliby niektórzy analitycy, to nie zarodki, lecz katalizatory albo – jak nazywa je Seymour Chatman – „satelity”, a nie rdzenie. Zamiast odwoływać się do konsensu, tworzą raczej własne skojarzenia – niesekwencyjne i sekretne zaproszenia do interpretacji. Zamieszkują świat, w którym związki, ułożone inczej niż w zgodzie z jakimś przyjętym systemem, pozostają tajemne bądź przybierają kształt niejasny. Istnieje przecież względnie przejrzysta, odpowiednio oświetlona fabuła – prostokątna jak pokój, w którym rozegra się jej moment kulminacyjny, niemal pozbawiona cieni, wyzbyta, jak Szwajcaria, rozległych horyzontów, ucinanych jak przez surową i nieprzekraczalną granicę Jury, przez konwencjonalne zakończenie.

Fabuła taka nadawała się dla obywateli nudnej demokracji, i to zarówno w Szwajcarii, gdzie wszyscy siedzą, bezbarwni i niezgrabni, popijając piwo z połyskujących szklanek, przejrzysci w przejrzystym świetle, jak i w Anglii, która dobiła targu z losem (s. 408), płacąc odpowiednią ilość gotówki za odpowiednią ilość wolności i wiedząc, że ma prawo do tego, co oczywiste. Taki naród zasłużył na powieści podobne do widoku Genewy, od którego Razumow wzgardliwie odwraca się plecami, uważając go za „wstrętny, przytłaczająco wstrętny w swym bezdusznym wykończeniu: uzmysłowienie doskonałej przeciętności, osiągniętej w końcu po wiekach pracy i kultury” (s. 476). Jednak powieść ta zawiera inną jeszcze fabułę, tajemniczą i pełną widm, po części tworzoną przez fragmenty dotyczące białej karty Rosji, gotową ujawnić się, gdybyśmy tylko powiązali ją z licznymi (natrętnymi, gdy tylko ich poszukać) aluzjami do czerni i bieli, do papieru i atramentu, do śniegu i cienia oraz do pisania jako takiego.

Są to sekrety, od których – w następstwie dziwacznej zmowy – od-

wracamy uwagę. Miło zatem było odnaleźć w doskonałym artykule Avroma Fleishmana dowód na to, że uważanie i zauważanie bywają, mimo wszystko, możliwe¹⁵. Fleishman stwierdza, że gwarantem dochowania wierności faktom nie jest „naturalność” narratora, lecz zrozumienie, że mamy do czynienia z tekstem niezwykle kunsztownym; badacz wyodrębnia związki zachodzące pomiędzy różnymi dokumentalnymi źródłami, z których ma korzystać stary nauczyciel, odnotowuje aluzje na temat przeinaczeń i pominięć oraz podkreśla niezwykle w tej powieści zainteresowanie aktem i sztuką pisania, zainteresowanie przejawiające się np. wtedy, gdy Razumow, namówiony przez Laspara do pisania, układa swój pierwszy (rosyjski) raport szpiegowski w cieniu pomnika (genewskiego) pisarza Rousseau. Fleishman twierdzi również, że powieść przechodzi od pisania do mowy, co rzeczywiście jest prawdą: natchnienie wspomniane w ostatniej rozmowie narratora i Sofii zostaje stwierdzone stanowczym głosem, a Razumow to już nie pisarz, lecz umiłowany rozmówca. Ostatecznie Fleishman wycofuje się (może niepotrzebnie) z propozycji, aby ująć powieść Conrada jako wyraz „ostatecznej utraty wiary w język pisany i w sztukę powieści <...>”.

Rzeczywiście, nie ulega wątpliwości, że to właśnie powieść (a nie któraś z jej postaci) jest opętana tematem pisania i – co za tym idzie – głuchoty, nie tylko głuchoty, która dotyczy uszu, ale i tej, która dotyczy oczu (Piotr Iwanowicz zdaje się przemawiać oczami, Sofia Antonowna zaś sprawia wrażenie, jakby „brzmienie jego głosu odbierała wzrokiem, a nie słuchem”; w kulminacyjnym momencie bezgraniczne zdumienie zaślepia narratora i dopiero trzaśnięcie drzwiami przywraca mu wzrok). Oto i wskazówka, którą moglibyśmy – choć prawdopodobnie nie zechcemy – potraktować jako coś więcej niż tylko świadectwo psychicznego stanu Razumowa. Gdybyśmy byli skłonni tak postąpić, wówczas nad fabułą znaleźlibyśmy cień sekretu; sekret ten ostał się, choć ukształtowano go w całkowitej niezgodzie z oczekiwaniami czytelnika, który pragnie, aby dzieło w całej swojej rozciągłości było niczym piwo w połyskującej szklance. Podawałem przykłady subtelniejszego, bardziej uczynnego braku spostrzegawczości; sprawny czytelnik znajdzie sposób, aby pozbyć się dowodu, a nie popracować nad nim. Nietrudno byłoby pójść jeszcze dalej i wszystkie dusze i widma występujące w tekście wyjaśnić np. jako krytykę czy parodię *Zbrodni i kary*. W ten sposób można by jałową uczynić większą część tekstu Conrada. Nie chciałbym przez to powiedzieć, że spostrzeżenia takie są niepotrzebne. Podobnie jak odczytania psychologiczne i polityczne, należą one ściśle do tradycji zwyczajnego czytania, które może być głęboko sensowne; można nawet wieść życie w zgodzie z wnioskami wyciągniętymi z takiej lektury – jak Lawrence, który twierdził, że mógłby tak postąpić po lekturze *Anny Kareniny*. Sprzeciwiam się jedynie wykorzystywaniu ich do oczyszczania tekstu z sekretów.

¹⁵ A. Fleishman, *Speech and Writing in „Under Western Eyes”*. W zbiorze: *Conrad: A Commemoration*. Ed. N. Sherry. 1976, s. 119–128. Gdy niniejszy artykuł był już napisany, ukazała się praca J. Hawthorna *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness* (1979), która zawiera interesujące spostrzeżenia na temat gry prowadzonej przez Conrada z angielskimi czasami gramatycznymi. Badacz dowodzi (s. 102–128), że gdy nauczyciel języków w rozmowie z panną Haldin stwierdzał, iż pojął „wszystkie słowa”, ale nie zrozumiał – w istocie mówił wtedy w imieniu czytelnika (przynajmniej tego czytelnika, który istniał w wyobraźni Conrada).

Chciałbym teraz dostarczyć jednego lub dwu bardziej uszczegółowionych przykładów sposobu, na jaki powieść ta zapowiada i skrywa swoje sekrety. Kiedy opowieść o zdradzie Razumowa osiąga punkt krytyczny, narrator przerywa, by stwierdzić, że jego zadaniem

nie jest ubranie w formę opowiadania treści pewnego dziwnego ludzkiego dokumentu, lecz <...> przedstawienie moralnych warunków istniejących na znacznej części powierzchni naszej ziemi; warunków niełatwych do zrozumienia, a tym mniej do ukazania w ramach opowieści, póki nie znajdzie się jakiegoś słowa-klucza; które by stało za wszystkimi słowami wypełniającymi te strony – słowa, które nie będąc samą prawdą, mogłyby zawierać dość prawdy, by dopomóc w dokonaniu moralnego odkrycia, jakie powinno być celem każdej opowieści. <s. 371>

Tu zatrzymuje się, kartkuje dziennik Razumowa, po czym znowu bierze pióro, gotów zapisać wszystko „czarno na białym”. Wreszcie stwierdza, że słowo-klucz brzmi: „cynizm”.

Nawet w takiej powieści, obłudnie życzliwej już od samej przedmowy (choć może nie jest to życzliwość: wszak w pewnym sensie nienawidzi ona swoich czytelników), fragment ten jest znaczący. Odgrywając rolę bezpośredniego narratora, stary nauczyciel ustawicznie krąży w pobliżu swojego skrytego sobowtóra. „Znaczna część powierzchni naszej ziemi” to peryfraza Rosji, peryfraza łatwo uwolniona od swego pierwotnego znaczenia. Przypadek ten ma charakter ogólniejszy. Nauczyciel zauważa, że zadanie opowiadania nie ogranicza się – ani wyłącznie, ani przede wszystkim – do psychologii, rezygnuje więc z prób wnikania w czyjeś wnętrze na rzecz mówienia o „moralnych warunkach”. Wspomina o słowie-kluczu, pauzuje na chwilę i, jakby nieświadomie, wymienia jedno ze słów kluczowych dla książki, w której sam tkwi („czarno na białym”), po czym prześlizguje się w oczywisty i mało ważny „cynizm”. W miejsce prawdziwego sekretu podstawia pseudosekret, choć czyniąc to nie wyjawi przecież uważnemu czytelnikowi, że jakiś sekret istnieje. Czytelnik dorównujący mu „tępotą” zadowolony się „cynizmem”. Razem podążają za sekwencją, podczas gdy sobowtór zajmie się sekretami i słowami-kluczami – „duszą”, „oczami” oraz „czarnym na białym”. Różne sygnały świadczą o szczególnej funkcji tych słów: niezwykła częstotliwość, z jaką się pojawiają, oraz fakt, że użyto ich w taki sposób, aby opowiadaniu, a zwłaszcza dialogowi, odebrać prawdopodobieństwo. Część tych przypadków potraktować można jako dowód napięcia i udręki Razumowa („niepotrzebne mi stado polujących widm, po których mógłbym deptać do woli” to rodzaj spostrzeżenia, które z pewnością każe domyślać się jakiejś udręki). Jednak w innych przypadkach byłoby po prostu zdumiewające, gdyby ktoś, kto potrafi czytać, nie zdołał dostrzec grubych przeinaczeń w tym, co jest określane jako „przejrzysta i racjonalna proza”.

Spójrzmy na następny fragment; został on wyrwany ze środka fragmentu dłuższego, zatem należy założyć, że w kontekście całościowym dawka upartej ekscentryczności byłaby jeszcze większa: „Dostaniemy herbaty”, mówi Piotr Iwanowicz i prowadzi Razumowa do salonu pani domu, Madame de S. Obaj stąpają po czarno-białych taflach posadzki. Cylinder Piotra Iwanowicza, czarny i błyszczący, spoczywa naprzeciw dwuskrzydłowych drzwi do salonu „nawiedzanego, jak wieść niosła, przez wywoływane duchy, a uczęszczanego, jak należało przypuszczać, przez zbiegłych rewolucjonistów” (s. 483). (Nie za; omi-

najmy, że w domu tym mógł „z powodzeniem straszyć w tradycyjnym stylu jakiś mieszczański upiór, boleściwy, jękliwy i niegroźny”, s. 481). Biała farba na skrzydłach drzwi jest popękana. Piotr Iwanowicz, patrząc zza czarnych okularów, mówi o prawdziwym świetle kobiecości. Madame de S. ma błyszczące oczy osadzone w twarzy przypominającej trupa czaszkę; gałki świecą jasno, kontrastując z czarnymi źrenicami. Pochłania ciastka – przyniesione przez Piotra Iwanowicza w paczce dobytej z wnętrza cylindra – odsłaniając przy tym upiornie swoje duże „falszywe” zęby. Razumow przez chwilę spogląda na Teklę, *madame de compagnie*, myśląc: „Co oni zrobili temu nieszczęsnemu stworzeniu? <...> Czy zastraszyli ją do utraty zmysłów duchami, czy po prostu ją biją?” (s. 487). Jest świadom, że zawarł ugodę z widmami, z tym, co upiorne. Jego rozmówcy zdają się nie rozumieć ani słowa z tego, co do nich mówi; Piotr Iwanowicz zachowuje się jak ktoś głuchy. Celem ruchu rewolucyjnego jest, jak się wydaje, „uduchowienie niezadowolonia” (s. 489), pani domu zaś deklaruje się jako osoba w sprawach polityki wierząca w „działanie sił nadprzyrodzonych” (s. 490). Jej „błyszczące oczy” widzą na wskroś duszę Razumowa. „Co pani tam widzi?” – pyta Razumow.

Coś w rodzaju widma o moim wyglądzie? <...> Bo przypuszczam, że dusza, o ile się ją widzi, musi być właśnie taka. Coś nieuchwytnego. Bywają widma ludzi żywych tak samo jak umarłych. <s. 492>

Potem sam opowiada im, że spotkał kiedyś widmo. Wkrótce wychodzi z salonu, mija wysoki cylinder, odcinający się „ostro czernią i połyskiem od całej tej surowej bieli” (s. 493), i spogląda na szachownicę posadzki hallu.

Zatrzymajmy się w tym miejscu. Przyznaję, że jest to mocno okrojone streszczenie odwiedzin Razumowa, pomyślane tak, aby na powierzchnię wydobyć rzeczy w „normalnym” czytaniu zazwyczaj pomijane. Kwestią najłatwiejszą do zauważenia jest nieidiomatyczny sposób pisania. „Nawiedzany <...> przez wywoływane duchy”; „Czy zastraszyli ją do utraty zmysłów duchami, czy po prostu ją biją?”; „Coś w rodzaju widma o moim wyglądzie?”. Jak wytłumaczyć te dziwaczności? Przypuszczam, że „wywoływane duchy” możemy złożyć na karb francuskiego myślenia Conrada¹⁶; być może, również tak samo należy tłumaczyć „czy po prostu ją biją”¹⁷; jednak wyrażenia te, skądkolwiek by się wzięły, zobowiązani jesteśmy przeczytać, nie zaś – unieważniać. Zarówno uwaga dotycząca Tekli, która z przestachem na twarzy pojawia się w salonie (przestraszyły ją wywołane duchy?), jak i uwaga na temat widma, które jasnowidząca dama przypuszczalnie dostrzega w Razumowie, są – jak można by pomyśleć – niedopuszczalnymi dziwactwami, jeśli ktoś odczytuje ten dialog jako zgodny z zasadą sekwencyjności i pogłębienia psychologicznego. Ale nasze czytanie może być tak silnie powiązane z zasadą sekwencyjności, że fragmentów tych w ogóle nie dopuścimy do świadomości, skupiając się

¹⁶ [Polskiemu „wywoływać duchy” odpowiada w języku angielskim utarty zwrot „to raise ghosts”, a nie – jak napisał Conrad – „to evoke ghosts”. – Przepis tłum.]

¹⁷ [Conradowskie „they have been beating her” to „biją ją” albo „biją ją od dawna”, ale wyrażone w *present perfect continuous*; gdy tymczasem, zgodnie ze zdaniem poprzednim – w którym Conrad użył *present perfect* („Czy zastraszyli ją do utraty zmysłów [...]”; „Have they terrified her [...]”) – należałoby spodziewać się formy „They have beaten her”; stąd w przekładzie Tarnawskiego „zastraszyli”, „biją”, a nie „zastraszyli”, „bili”. – Przepis tłum.]

raczej na psychologii niż na słowach. Conrad pomaga je nam wydobyć z psychologizowania [z sekwencji], każąc Razumowowi zapaść się w niebezpieczną, choć przez niego samego ocenioną, opowieść o spotkaniu z widmem Haldina. Jedynie nasza pamięć o anarchistach tamtego okresu, o ich flirtach z okultyzmem i feminizmem, pozwala wyjaśnić zainteresowanie obserwacją dusz wchodzących w porozumienie z widmami; chyba że postanowimy – tak jak powinniśmy – iż eksponowanie oczu i widzenia jest powiązane w inny sposób, tajemnie, z pozornie niepojętym mnożeniem dusz, duchów, widm, upiórów, wampirów itp. Tu właśnie – wbrew powtarzalności czerni i bieli (wbrew atramentowi na papierze, wbrew stronicy, którą widzimy) – zostały tłumnie zgromadzone dowody rzeczy niewidzialnych oraz liczne i rozmaite oczy, które mogą widzieć te rzeczy lub pozostać ślepe. Niełatwo rozprawić o takiej konstelacji irracjonalnych postaci, lecz musimy tego jakoś dokonać, jeśli oprócz sekwencji mamy odczytać także sekrety i jeśli chcemy przy tym uniknąć przypisywania wszelkich tych zjawisk „nerwowemu wyczerpaniu” Razumowa.

Usiłuję dowieść, że osobliwości takie nie wiążą się tylko z jakimś miejscem: przypuszczalnie są one samym „duchem” powieści. Jeśli ktoś, śladem Razumowa, wyjdzie z opisanego właśnie spotkania, zostanie młodzieńca najpierw na rozmowie z Teklą, piastującą pasiastego kota i niezmiennie wystraszoną, a potem z Sofią Antonowną, której czarne oczy i siwe włosy wzmiankowane są niemal równie często, co ona sama. Właśnie w tej rozmowie pojawia się duch herbaty. Razumow stwierdza, że jego umysł to mroczne medium, w którym Haldin pojawia się jako cień o mglistych zarysach. Po chwili dodaje, że Haldin jest już obecnie poza zasięgiem wszelkich kobiecych wpływów, być może z wyjątkiem wpływu uduchowionej Madame S.

Dawniej zmarłych zostawiano w spokoju, ale teraz zdają się oni być na skinienie czy też zawołanie tej starej, zwariowanej czarownicy. <s. 509>

„Miejmy nadzieję” – odpowiada na to żartobliwie Sofia Antonowna – „że zamiast duchami poczęstuje nas herbatą” (s. 510). Przenosiła w sposób naturalny wyłącza się z rozmowy o uduchowionej damie. Ale na tym nie koniec.

herbata była tam na górze. <...> Jeśli pośpieszycie <...>, zamiast tracić czas z takim niewartym zachodu sceptykiem jak ja, to może zastaniecie cień herbaty – jej zimnego ducha – błakającego się jeszcze w świątyni. <s. 510>

A na następnej stronicy Razumow znowu stwierdza, że jeśli Sofia Antonowna będzie się nadal ociągać, to nie zobaczy nawet „ducha tej herbaty”¹⁸. Sofia Antonowna w swej odpowiedzi jeszcze raz korzysta z tego wyrażenia. Później rozmawiają o ludojadach, wilkołakach i wampirach. Sofia Antonowna zaprzecza, jakoby była materialistką; w opisie pojawia się wzmianka o jej mefistofeliczności. W końcu Razumow opowiada historię swojej ucieczki; naprawdę jest to historia Haldina, niczym widmo wyślizgującego się o północy z pokoju Razumowa; świeczka dogasała, gdy przechodził. Sofia słucha, ale jakby nie uchem, lecz oczami – czarnymi, przenikliwymi oczami, które błyskają spod siwych włosów. W pewnym momencie Sofia Antonowna stwierdza: „poczekajcie, aż rozgnieciecie każdą cząstkę własnego ja <...>.

¹⁸ [W przekładzie polskim: „cienia tej herbaty” (s. 511). – Przypis tłum.]

Trzeba rozdeptać każdą cząstkę własnych uczuć” (s. 508). Słowa te mają szczególnie osobisty wydźwięk dla Razumowa, nie zaś dla Sofii; tylko on i przypuszczalnie radca Mikulin wiedzą o tamtym „podeptaniu” [widma]. Czy powinno nas to skłaniać ku poszukiwaniu, w korpusie samej fabuły, przyczyny, która wymusiła na Sofii użycie tego właśnie wyrażenia? Nie, ponieważ wszelkie przypuszczenie, że Sofia Antonowna miała dostęp do tajnych informacji policyjnych o Razumowie, lekkomyślnie popsułoby fabułę. Nie; wyrażenie znaczące dla Razumowa – (jeśli trzymać się będziemy konwencjonalnej charakterystyki:) dowód szczególnego stanu psychicznego – przeniknęło do tekstowej tkanki książki i samo wpasowało się w język Sofii. Zastanawiam się, czy coś takiego da się odnaleźć w powieści angielskiej przed nadejściem Virginii Woolf. Zauważmy też powtórzenie („rozgnieść”, „rozdeptać”): to znak, że powinniśmy na chwilę się zatrzymać i rzecz tę odnotować.

W innym tekście¹⁹ wspominałem o dziwnym spostrzeżeniu Natalii Haldin – że początkowo, gdy przyszła do willi, nie dostrzegła żywej duszy i dopiero kiedy weszła Tekla, udało jej się jakąś żywą duszę zobaczyć (s. 431). Być może Conrad nie był świadom, że idiomatyczne wyrażenie „nie ujrzałem żywej duszy” nie ma swojego pozytywnego odpowiednika. To jednak jest bez znaczenia: „widzieć duszę” to kolejne słowo-klucz. Dziwaczność wyrażenia jest sposobem zwrócenia na nie uwagi i nie wolno nam go usuwać powołując się na angielszczyznę Conrada. Nie wolno nam też usunąć i pozostałych słów-kluczy z ich powtórzeniami – cztery „duchy herbaty” to z całą pewnością nie żart. Częstotliwość, z jaką występują „dusze”, „duchy” i słowa im pokrewne, nie umyka uwagi całkowicie: jeśli jednak ktoś uświadomi sobie, że pojawiają się one (gdym zaliczymy tu nie tylko „ducha”, ale i „natchnienie”) grubo ponad 100 razy w powieści (niejednokrotnie w groteskowym zgęszczeniu), oprócz „upiornych wyglądów” i oprócz ludzi, którzy wyłaniają się nagle jakby spod ziemi, stanie się oczywiste, że owa uwaga nie była zbyt wytrwała. Wszystkie te zastosowania są, rzecz jasna, w jakiś sposób powiązane z pojawieniem się widma Haldina w fabułach zdarzeniowej i psychologicznej, lecz nie wolno ich w całości pod te fabuły podciągać. Doprawdy, przy drobiazgowym w granicach rozsądku i starannym odczytaniu posunięcie takie nie może się udać, jako że słowa te rozpraszają dialog i nie dają się włączyć w żadną koncepcję psychologiczną dopasowaną do Razumowa, człowieka, który zawsze pozostaje zdrowy na umyśle. Nie powinno się też zapominać o częstotliwości pokrewnych słów-kluczy. Naliczyłem dobrze ponad 60 uwag o oczach – oczy wszystkich głównych postaci są nieustannie wzmiankowane lub opisywane – i o czynności widzenia. Białe na czarnym pojawia się 24 razy *explicite* i dużo częściej w odwołaniach – wzmiankach o śniegu i ciemności, o świetle w mrocznych pokojach oraz, jak już wspominałem, o atramencie na papierze. Wszystko to składa się na pokaźną ilościowo partię tekstowego korpusu, która jednak niczego nie przynosi sekwencji, a w istocie – zawadza jej.

Dalsze uszczegółowienie charakteru „sekretniej” materii *W oczach Zachodu* wiązałoby się z narzuceniem jeszcze żmudniejszych wyliczeń. Moje zadanie polega jednak na uzupełnieniu „bezpośredniego” czytania, w którym dochodzi do ujednolicenia tak znacznych partii tekstu. Kiedy Conrad zaczął pisanie

¹⁹ *The Structures of Fiction*. W zbiorze: *Velocities of Change*. Ed. R. Macksey. 1974, s. 198.

książki, tytułował ją *Razumow*; kiedy ją skończył (a ściślej, kiedy doszedł do ostatniej stronicy rękopisu) zmienił tytuł na: *W oczach Zachodu*. Odkrył wreszcie to, czym przez cały czas się zajmował. Większość czytelników – skłonna myśleć raczej o Razumowie niż o oczach – milcząco przywraca dawny tytuł. Chcą czegoś wyrazistszego, jakiegoś przekazu, który daje się pojąć z mieszczańską łatwością. Popatrzmy tedy na to, co kryje się za jeszcze jedną sceną – sceną wyznania, które Razumow składa Natalii.

Twarz Razumowa jest blada, jego oczy – czarne. Wnętrze salonu, w przeciwieństwie do jasno oświetlonego przedpokoju, jest mroczne. Twarz pani Haldin jest blada na tle ciemnej plamy krzesła. Razumow oderwał się od pisania i przyszedł, by porozmawiać, wprowadzając w ten sposób – czarno na białym – pisanie narratorskie. Jest bezpieczny; przeszedł po widmie, które leżało na śniegu, a oto matka widma – blada jak upiór. Wchodzi Natalia – jak duch („Jej obecność <...> była czymś tak nieprzewidzianym jak swojego czasu zjawienie się brata”, s. 582, z grą dwóch znaczeń słowa „zjawiać się”)²⁰. Tak samo zjawiła się w ogrodzie willi: „prześladowała go”. Stoją w prostokątnej przestrzeni pokoju obitego papierową tapetą i pozbawionego cieni. Moglibyśmy powiedzieć, że wpadli w pułapkę racjonalnej fabuły – pochwyceni przez narratora, który „wzięi ich wzrokiem”. Razumow stwierdza, że urodził się z otwartymi oczyma i że patrzył na zjawy. Oczy Natalii są ufne, jak zawsze. Ona sama mówi, że dusza jej brata pozostała w Razumowie – rozum szlachetnie owładnięty przez ducha. Oto więc stoją, zamknięci w pokoju człowieka Zachodu, wyrwani z „mglistego bezmiaru” i sprowadzeni pod obserwację oczu Zachodu. Nie dostrzegają starego człowieka. Natalia zdejmuje woalkę. Jej oczy błyszczą urzekająco; Razumow stoi, jakby słuchał muzyki, a nie słów. Natalia wyjaśnia, że jej matka spodziewa się ujrzeć swego zmarłego syna. „I skończy się na tym, że go naprawdę zobaczy” (s. 587). „<...> to jest bardzo możliwe” – odpowiada Razumow. „To byłby koniec. Straci zmysły, a za zmysłami pójdzie jej dusza” (s. 588). Teraz Razumow mówi o widmach zmarłych. Woalka Natalii leży pomiędzy nimi na podłodze. „Dlaczego patrzy pan na mnie w ten sposób <...>? <...> muszę jasno zdać sobie sprawę <...>” (s. 590). Zaczyna się wyznanie: coraz więcej widm. Stary nauczyciel dołącza. Razumow stoi, a u jego stóp leży woalka – „w surowej bieli światła jeszcze czarniejsza” (s. 593). On sam raczej znika niż odchodzi. Wraca do domu i zapisuje następne karty w swoim dzienniku. Na kolejnych stronicach czytamy o oczach, widmach i o pokusie, by skraść duszę Natalii. Czy stary Anglik był diabłem („byłem opętany”)? Natalia ocaliła Razumowa: ona jest zjawą („Nagle stanęłaś przede mną!”, s. 597), a stary nauczyciel – „zawiedzionym diabłem”. Papiery zostają owinięte w woalkę.

O północy (kiedy przechadzają się duchy) zbiega pędem ze schodów i wypada na ulicę, gdzie deszcz spowija go jak woal. Później, już pozbawiony słuchu, znowu wybiega w burzę, która odmieniła nudną mieszczańskość Genewy. Oślepia go błyskawica – zasłania więc „ręką oczy, by odzyskać wzrok”; zaczyna wędrować w fali mgły, błakając się jak śmiertelnik w „świecie widm” (s. 604).

²⁰ Ta gra faktycznie wystąpi tylko w języku francuskim, ponieważ angielskie „zjawienie się” jako ‘pojawienie się’ praktycznie wyszło już z użycia.

Jest to, rzecz jasna, odsłonięcie psychologiczne, ale nawet jeśli tak, to pełne nieistotnych informacji, pełne redundancji, pełne tego, co – z punktu widzenia pożądanego następstwa i psychologii – jest tylko marną, nadętą retoryką. Mówiłem o sekretach: nie są one jednak niczym innym jak tylko krzykliwą reklamą. Książka pozornie zawiera obraz Genewy, ale w zakończeniu ulegle oddaje się Rosji – mglistej, uduchowionej, tajemnej w swym znaczeniu; ta zaś jest bezkresna, a jedynie dzięki podstępowi i zмовie zamyka się w kwadratowym, dobrze oświetlonym pudełku. Pisanie tej książki, pokrywanie ogromnej białej karty, było dziełem „zdumiewającej, mistycznej pychy”, która podsuwa zachodniemu oku właśnie pudełko, mieszczańską przeciętność, lecz zatrzymuje dla siebie swoje sekrety. To kontrolowana „rozwiąźłość”. Możemy pominąć ten aspekt i przeczytać powieść tak, jak uczyniliby to Anglicy czy mieszkańcy Genewy. Wszystko jest kwestią uwagi, jakiej zdecydujemy się książce użyczyć, kwestią gotowości uświadomienia sobie, że w czytaniu zgodnym z ograniczonymi kodami rozpatrujemy mylnie jako szum to, co – czytane uważniej i cierpliwiej – ujawniłoby odmienny i rzadszy typ sensu. Sam tekst zaś niemal „cynicznie” mówi nam otwarcie, co w nim tkwi, przeświadczony, że i tak to pominiemy.

Nielogiczność ich podstaw, arbitralność sądów, częste odchylenia od przyjętej normy – to wszystko nie powinno być trudne do zrozumienia dla badacza licznych gramatyk. <...>
W ich mowie mieści się jakiś szlachetny zapach, co oddala ją bardzo od pospolitego gadulstwa; ale jest ona z reguły zbyt bezładna, by zasługiwać na miano prawdziwej elokwencji. <s. 324>

Słowa te zaczerpnąłem niemal z samego początku powieści; stary nauczyciel opowiada o charakterze Rosjan i o sposobie, w jaki posługują się mową. Przeprasza za dygresję, która – o czym powinniśmy wiedzieć – wcale dygresją nie jest, dokładnie tak samo, jak nie jest „rzeczą prózną dociekać”, dlaczego Razumow pozostawił swój pamiętnik. Nauczyciel mówi nam (albo raczej – niczym brzuchomówca – mówi nam to jego sobowtór), że poważna część jego słów jest właśnie tym, czego nie zechcemy wysłuchać. On, podający siebie za specjalistę od nieufności wobec słów, mówi o książce, w której – czarno na białym – sam tkwi. Jest niezbędny, ponieważ, jak zauważa Razumow, „prawda może istnieć w każdym sposobie mówienia. A gdyby to nonsensowne powiedzenie <że on sam stanowi narzędzie w rękach Opatrzności> było prawdziwe w swej istocie?” A gdyby stary Anglik okazał się ojcem kłamstw?

Wydaje się, iż rzecz na tym właśnie polega, że w tej książce istnieje taki – bezkresny i tajemniczy – „sposób mówienia”. Czy istnieje jednak jakaś idea scalająca wszystkie słowa-klucze, cały ten język, który obsesyjnie panuje w tekście? Być może, komuś udałoby się odkryć taką prawdę tej książki. Czarny na białym jest rękopis albo książka; czytanie czarnego na białym (włącznie z wnikaniem w duszę czy ducha) to słuchanie oczami nie tego, co zostało napisane, lecz tego raczej, co – będąc niewidoczne – zostało powiedziane: rękopis zawinięty w welon, który zakrywał oczy Natalii... Sekrety tej książki to widma, pojawiające się w niewytłumaczalny sposób, lekceważone, deptane, zamieniane w kłamstwa przez ojca kłamstw – diabolicznego narratora. Do czytania takiej książki mamy nieodpowiednie oczy. Gardzi ona genewskimi czytelnikami, z ich żądaniem jasności i przejrzystej struktury, z ich obojętnym, bezkształtnym zaciekawieniem cudzoziemską „tajemnicą”.

I dlaczegóż nie mielibyśmy w tym miejscu posłużyć się pewnym dowodem z biografii? Conrad przechodził jeden ze swoich najcięższych kryzysów, kiedy zmieniał tytuł *Razumow* na *W oczach Zachodu*, a kończąc książkę przeżył poważne załamanie. Częściową przyczyną kłopotów było ubóstwo: niewielu czytało jego książki. Były niedostatecznie jasne. A zatem omawiana książka trafnie przepowiada swój własny odbiór, który jest odbiorem wszystkich dzieł tego typu; podobnie jak nauczyciel języków, podobnie jak Lucinda — nie dowierzamy słowom, przekonani, że lepiej je pominąć, gdy wydają się szalone lub tajemnicze. I podobnie jak nauczyciel języków jesteśmy zdumieni przy końcu książki, gdzie napotykamy zakończenie nie tej historii, którą, jak się wydawało, stary Anglik prowadził. Faktyczność czarnego na białym udaremnia narratorowi osiągnięcie oszczędności sekwencji, uczciwości i granicy. Wydaje się, jakby bóg i diabeł — albo kolejny sobowtór, jeśli kto woli — pisali tu równocześnie, rzecz można: *dédoublement*, i to w ten sposób, że sprawny czytelnik musi starać się jakoś ich naśladować; jeśli tak nie postąpi, wtedy — godząc się na iluzję granicy i autorytetu — odmówi bogu (ukrytemu bogu sekretów) tego, co mu należy. Powieść może zatem wyrzekać na zdroworozsądkowy sposób, w jaki ją czytamy, choć jest to równocześnie typ czytania, o który ona sama zdaje się zabiegać: sprawia bowiem wrażenie, jakby respektowała nakazy stosowności i jakby jej celami były „jasność i efekt”.

Przełożył Przemysław Czaplinski