

RECENZJE

Jakob Lothe, *CONRAD'S NARRATIVE METHOD* (Oxford: Clarendon Press, 1989), ss. XII + 315

W coraz liczniejszych w ostatnich latach ergocentrycznych studiów nad wielorakimi aspektami twórczości Conrada wyróżnia się książka Lothego dokonująca, zgodnie ze swym tytułem, analizy płaszczyzny narracji. Precyzując cele oraz metody badawcze, autor uznaje ją we wstępie („Introduction”) za jeden z elementów struktury uwotru literackiego. Podkreśla, iż koncentrować się będzie na charakterystyce technik narracyjnych, ich wariantów oraz funkcjonowaniu dla przekazywania określonych idei. Wyraża nadzieję, iż bardziej wnikliwa penetracja tych problemów doprowadzi do pełniejszego zrozumienia sfery treściowej analizowanych utworów Conrada, a także wzbogaci teoretycznoliteracką refleksję nad narracją. Jako metodę swych badań deklaruje dokładną, bliską tekstowi lekturę interpretacyjną („close reading”), połączoną z przywoływaniem kontekstów historycznych, socjologicznych i kulturowych. Postawę materiałową stanowi 10 utworów (3 opowiadania, 3 „długie opowiadania” i 4 powieści), drobnych według kryterium wartości artystycznej, a także dla zilustrowania typowych dla Conrada rozwiązań, wielości i różnorodności zastosowanych technik narracyjnych. Lothe osadza swą książkę w tradycji badań Conradologicznych poprzez odniesienie do podobnego w założeniach i metodzie studium Petterssona oraz do prac Guerarda, Daleskiego, Berthouda i Watta. Szkoda, że nie zauważa opracowania Crankshawa — jedyne w tradycyjnej Conradologii wyczerpującego omówienia aspektów formalnych (w tym narracji), a także dość licznych artykułów i studiów o narracji w poszczególnych utworach pisarza.

Naszycowane założenia programowo-metodologiczne wzbudzają zaufanie i zaintere-

sowanie czytelnika. Wywód Lothego operuje wystarczającym aparatem terminologiczno-pojęciowym, opiera się na dość solidnych podstawach metodologicznych i teoretyczno-literackich (aczkolwiek nadmiernie uproszczonych, pomijających wiele istotnych, subtelnych różnic), stanowiąc pierwszą w zasadzie próbę zastosowania nowoczesnego aparatu narratologicznego do badania twórczości Conrada, pisarza zajmującego bardzo istotne miejsce w rozwoju narracji w literaturze światowej. Zasadnicze kategorie narracji uwzględniane w studium Lothego obejmują:

- autora osobowego, istotnego ze względu na silną autobiograficzność omawianej twórczości (zastrzeżenia budzi niejasne rozumienie go jako „głosu” Conrada oraz nie stosowanie znanych w teorii literatury subtelnych i precyzyjnych ujęć; zdecydowany sprzeciw wywołuje odrzucenie autora i czytelnika implikowanego jako nieistotnych, zdaniem Lothego, w badaniach nad prozą Conrada);

- tekst, narrację — rozumiane w tradycji francuskich badań narratologicznych, a więc jako zespół środków nie tylko strukturalizujących tekst, lecz również odnoszących się do jego treści;

- fabułę, wątki wyartykułowane („cover”) i ukryte („overt”);

- narratora, adresata, narrację „autorską” (3-osobową) i „personalną” (1-osobową) (przedstawiona typologia mogłaby ulec znacznemu rozszerzeniu — choćby według rozróżnień Bootha czy Genette’a);

- dystans pomiędzy narratorem oraz postaciami i zdarzeniami — wiedzy, nacechowania, ironia, lirycznością, itp.;

- perspektywę narracyjną, w szczególności narratora wszechwiedzącego, znajdującego się poza zdarzeniami, oraz upostaciowanego, uczestniczącego w nich. Mistrzostwo Conradowskich narracji polega, zdaniem Lothego, na znacznym skomplikowaniu i umotywowanym

skorelowaniu ze sferą semantyki (ideologii i filozofii) skomponowaną w sposób polifoniczny, na szokowaniu czytelnika i zmuszaniu go do wielokrotnej lektury.

Rozpatrywane warianty narracji grupują się w trzy zasadnicze kręgi: „autorską” (3-osobową), „osobistą” (1-osobową), oraz stanowiącą fuzję obu tych typów. Narrator „autorski” przyjmuje dystans (niezmienny bądź zmieniający się) wobec postaci i zdarzeń, prezentuje je ze znaczną dozą obiektywizmu, jest wszechwiedzący (zna myśli postaci, dokonuje przeskoków prospektywnych i retrospektywnych), balansuje pomiędzy perspektywą szeroką, panoramiczną i wąską (wnika w mentalność i odczucia postaci, identyfikuje z nimi swój punkt widzenia), nasycza relację komentarzami o ich postępowaniu oraz refleksjami i generalizacjami poszerzającymi zakres znaczeniowy utworu. Realizacja tego kanonu ujawnia w poszczególnych tekstach pewne cechy czy akcenty swoiste. I tak, w *Placówce postępu* narrator prowadzi relację chronologiczną, przyjmując zasadniczo nieznan dystans wobec prezentowanych postaci. Narrację 3-osobową w *Tajfunie* cechuje wielość opisów, znaczące modulacje perspektywy i dystansu, oscylowanie pomiędzy wszechwiedzą a punktem MacWhirra lub Jukeasa (co służy ukazaniu ich dokonań i zakomunikowaniu zasadniczych idei utworu). Szczytowe osiągnięcie w zakresie zastosowania tej techniki narracyjnej stanowią *Nostromo* i *Tajny agent*. W *Nostromo* wyraźnie wyartykułowana zostaje panoramiczna perspektywa wszechwiedzącego narratora (zwłaszcza w opisach w inicjalnej i finalnej fazie powieści), jego zróżnicowany dystans wobec zdarzeń i postaci (najmniejszy w stosunku do Martina Decouda oraz Emili i Charlesa Gould), temporalnie ruchomy punkt widzenia podmiotu wypowiedzi prowadzący do zestawień tematycznych („thematic appositions”), ukazujących rozmaite aspekty działania postaci z różnych perspektyw. „Autorski”, panoramiczny, wszechwiedzący narrator unifikuje całą powieść, ułatwia zrozumienie wielości i różnorodności zachodzących w Sulaco procesów społeczno-ekonomiczno-politycznych. Oceniając zastosowanie narracji 3-osobowej w *Tajnym agencie* Lothego zwraca uwagę na mistrzowskie połączenie wszechwiedzy oraz modulacji perspektyw i dystansu w kluczowym, 11 rozdziale powieści, przedstawiającym finalną scenę pomiędzy Verlokiem i Winnie (zmieniający

się stopień zbieżności punktów widzenia obojga, narratorskie przemienne przyjmowanie ich perspektyw oraz dystansowanie się wobec nich, antycypacja przyszłych zdarzeń w sposób nie unicestwiający napięcia oczekiwania). Narracja „autorska” dominuje także w ramach narracyjnych, a zwłaszcza w ich początkowych fazach w kilku innych utworach Conrada. Ów wstępny fragment *Lorda Jima*, obejmujący rozdziały 1–4, pełni istotną funkcję w strukturze powieści: eksponuje kluczową rolę protagonisty oraz reprezentowanych przezeń prawd uniwersalnych; zarysowuje zasadnicze cechy jego charakteru, w szczególności te, które są ważne dla sposobu prezentowania go przez Marlowa; ukazuje przeszłość Jima oraz antycypuje jego przyszłe losy; dokonuje wstępnego zasygnalizowania głównych idei powieści, jej zasadniczym wątków i motywów; przekazuje opisy stanowiące tło dla charakterystyki Jima. Zgodnie z poetyką prezentacji ekspozycyjnej, narrator wszechwiedzący powstrzymuje się od przekazania najważniejszych informacji o bohaterze oraz ostatecznej jego oceny. Oprócz trafnej interpretacji technik narracyjnych i ich funkcji, zasługą Lothego jest wyeksponowanie wewnętrznego zróżnicowania narracji w tej fazie powieści, nie dostrzeganego dotąd przez badaczy. Zamknięcie owej ramy następuje na początku rozdziału 36, gdzie kończy się ustna relacja Marlowa, pojawia się narrator „autorski”, wszechwiedzący, usiłujący modelować reakcję czytelnika na przekazaną historię. Narracja „autorska” wszechwiedząca zdominowuje ramę narracyjną również innych utworów Conrada. Lothe słusznie podkreśla, iż początkowa sytuacja narracyjna w *Jądrze ciemności* pełni przede wszystkim funkcje przepowiadania i wzmacniania zasadniczych dla tego utworu znaczeń, idei, motywów (przede wszystkim symbolicznych konotacji ciemności i ohydnych dokonań kolonizatorów). Refleksje i uwagi narratora ramy stanowią właściwą introdukcję do relacji Marlowa, wykazują adekwatne i głębokie wejrzenie w znaczenia i istotę zaprezentowanego opowiadania. Natomiast końcowa sytuacja narracyjna eksponuje większą dojrzałość Marlowa uzyskaną w wyniku podróży, łączy jego koszmarnie przeżycia z płaszczyzną społecznej normalności oraz modeluje reakcję czytelnika na przedstawioną historię. Dokonane w *Conrad's Narrative Method* omówienie ramy narracyjnej *Jądra ciemności*,

znakomicie jego zdaniem artystycznie sfunkcjonalizowanej, nie jest wszakże wyczerpujące: niewystarczające eksponuje przeprowadzoną w niej uniwersalizację znaczeń oraz pomija takie istotne funkcje jak cementowanie więzi marynarskiej, a także paradoksalne odwrócenie sytuacji podbijający-podbijany i antycypację historii Kurtza – wprowadzone przy pomocy epizodu z wojownikiem Rzymskim. Nieudaną artystycznie antytezą tej techniki w *Jądrze ciemności* jest zdaniem norweskiego badacza rama narracyjna *Gry losu*. Natomiast interesujące ukształtowanie jej dostrzegamy w *Opowieści*, gdzie ulega stylizacji na otwarcie w konwencji gawędy baśniowej, w trakcie relacjonowania zdarzeń występują wtrącenia adresatki zachęcające narratora i przypominające o istnieniu komunikacji w płaszczyźnie ramy, finalna sytuacja narracyjna przywraca ramy oraz potwierdza dwojaki status podmiotu wypowiadającego (jako protagonisty i opowiadacza), oraz łączy owe dwie jego rozdzielane dotąd role. Wyraźnie zarysowane początkowe sytuacje narracyjne w *Tajemnym wspólniku* i *Smudze cienia*, również stosujące techniki narracji „autorskiej”, pełnią przede wszystkim funkcję antycypowania zdarzeń oraz uniwersalizowania przeżycia zawodowej i życiowej inicjacji bohatera. Wydaje się, iż w studium tym generalnie należało poświęcić nieco więcej miejsca owym, tak charakterystycznym dla utworów Conrada, zwolnionym, antycypującym zdarzenia ekspozycjom.

Tak zmienny dla narracji „autorskiej” brak utożsamiania się z prezentowanymi postaciami i zdarzeniami przybiera często typowe dla utworów Conrada formy dystansu ironicznego bądź nacechowanego refleksyjnością i uniwersalizacją. Ironia w *Placówce postępu* działa na różnych poziomach tekstu: wynika przede wszystkim z rozbieżności postaw oraz zróżnicowanych stopni wiedzy i wtajemniczenia postaci i narratora, ujawnia się w jego filozoficznych generalizacjach, przybiera niekiedy formę autoironii połączonej ze sceptycyzmem i rezygnacją. W *Tajfunie* narrator 3-osobowy zaznacza swój dystans w stosunku do Jukesa i MacWhirra. W *Nostromo* ironia jest istotnym komponentem narratorskiej prezentacji i oceny (wspomagana komentarzami niektórych postaci, przede wszystkim Martina Decuda i Emili Gould): służy charakterystyce postaci, wyrażeniu idei (głównie sceptycyzmu), ocenie prezen-

towanych postaw moralnych oraz poglądów społeczno-polityczno-ekonomicznych. Komunikuje ją przede wszystkim kod werbalny, aczkolwiek również metaforyczno-symboliczny; jest ona dobrze zintegrowana z narracją powieści i umotywowana semantycznie. Także w *Tajnym agencie* ironia, „wszechwładna” i wszechobecna, stanowiąca podstawowy element techniki narracyjnej, służy wyrażeniu sceptycznej postawy „autorskiego” narratora. Tego rodzaju dystans prowadzi do krytycznej prezentacji postaci, jego największe natężenie dotyczy sportretowanych karykaturalnie anarchistów. Ironia przybiera w tej powieści, zależnie od sytuacji, wiele odcieni: jest lekką (bliską humorowi), dramatyczną, stosowaną, narratorską autoironią (wprowadzoną głównie przez śmierć Steviego). Omawiany rodzaj dystansu zaznacza się także w 1-osobowej narracji protagonisty *Smugi cienia*: w sposobie potraktowania przekazywanej przez Burnsa relacji wcześniejszej historii załogi, niekompetencji poprzedniego kapitana i własnych chwalebnych dokonań.

Refleksje i generalizacje wynikają z przyjęcia przez 3-osobowego narratora panoramicznego punktu widzenia, zwiększonego dystansu wobec prezentowanych sytuacji, zdarzeń i postaw poprzez wyabstrahowanie ich konkretności w zjawiska ogólne, archetypowe. W *Placówce postępu* dotyczą one egoizmu, samotności, strachu, przemocy, postępu, cywilizacji, prymitywizmu; w *Tajfunie* – poszerzają zakres tematyczno-ideowy utworu uogólniając jego podstawowe znaczenia (np. koncepcję solidarnego współdziałania); w *Nostromo* – wyrażają najczęściej postawę sceptyczną. Istotne nasycenie uniwersalizacją narracji „autorskiej” zauważa się także w *Murzynie z załogi*, *Naryczy*, *Tajnym agencie*, w ramie narracyjnej *Smugi cienia* i *Opowieści*. Szczególnie charakterystyczna pod tym względem jest początkowa sytuacja narracyjna *Smugi cienia*, ukazująca doświadczenie bohatera jako przekraczanie granicy pomiędzy młodością i dojrzałością. Omawiany typ wypowiedzi zaznacza się także w zasadniczo osobistych relacjach protagonistów *Opowieści* i *Smugi cienia*.

Narracja „personalna”, 1-osobowa występuje w formie najbardziej wyrazistej w *Smudze cienia* i *Tajnym wspólniku*. Podmiot literacki pierwszego z tych utworów relacjonuje w sposób szczery i subiektywny własne przeżycia i doświadczenia: zawodowe i życiowe

dojrzewanie, młodzieńczy niepokój związany z samotnością i odpowiedzialnością. Ta relacja zmierza do maksymalnie obiektywnego i pełnego odzwierciedlenia jego stanów uczuciowych, zarysowuje subtelnie jego sylwetkę psychologiczną. Nieskomplikowana narracja „osobista” *Smugi cienia* współgra ze zdecydowanym zdominowaniem tego utworu przez jej podmiot, który jest jednocześnie jedynym narratorem, protagonistą i kapitanem statku. Identyczną metodę narracji dostrzegamy w *Tajnym wspólniku*, tworzy ona tu przede wszystkim napięcie oczekiwania („suspense”), identyczność narratora-kapitana z Leggattem, koncentrację na przeżyciach i doświadczeniach głównego bohatera; komunikuje skomplikowane problemy psychologiczno-moralne.

Narracja 1-osobowa istnieje, jak podkreśla Lothe, na zasadzie epizodycznych, autonomicznych fragmentów w *Nostromo*. W relacji podróży łodzią ze srebrem i związanych z nią perypetii zarzucona zostaje dominująca w tej powieści narracja „autorska”, wszechwiedząca i panoramiczna, na rzecz zawężonej wizji. Ta prosta narracja przygodowa, łącząca się z napięciem oczekiwania i udratycznianiem zdarzeń, chwilowo usuwa na dalszy plan złożone problemy społeczno-ekonomiczne Costaguany. W epizodzie owym perspektywa narracyjna identyfikowana jest na zmianę z punktami widzenia postaci uczestniczących w przygodach: Nostroma, Decouda i Sotilla. Elementem narracji „personalnej” są fragmenty prowadzone wspomnieniową relacją Mitchella — naiwną, nadmiernie upraszczającą i rozentuzjzmowaną, traktowaną przez narratora głównego z humorystyczno-ironicznym dystansem. Odmiany narracji „osobistej” stanowią formy listu i dziennika przekazujące subiektywne, autentyczne przemyślenia i przeżycia swych autorów. Głęboko osobistą relację myśli i odczuć Martina Decouda przekazuje list pisany przezeń do siostry, zawierający jego autocharakterystykę oraz „intelektualny testament.” Wersje Mitchella i Decouda prezentują przeciwstawne interpretacje tych samych zdarzeń historycznych — z perspektyw sceptycyzmu i naiwnego optymizmu — co wzbogaca znaczenia powieści. Listy pisane przez członków załogi „Nan-Shan” w finalnej fazie *Tajfunu* przedstawiają ich osobiste, subiektywne, podbarwione nieco ironią punkty widzenia na postaci i zdarzenia, potwierdzają w zasadzie i wzma-

niają charakterystykę kapitana MacWhirra przedstawioną przez narratora „autorskiego”. Natomiast list samego dowódcy statku do żony ujawnia brak autentycznego porozumienia pomiędzy nimi (skontastrowany z jego istnieniem w relacji z niektórymi współtowarzyszami walki z morskim żywiołem). Przywołany epizodycznie w *Smudze cienia* dziennik głównego bohatera, pisany w 1-osobie, redukuje dystans pomiędzy narracją i jej przedmiotem. Do bieguna „personalnego” zbliża się narrator „autorski” wówczas, gdy identyfikuje swą perspektywę z którąś z postaci, przekazując jej myśli i odczucia, czego ilustrację stanowi rozdział 11 *Tajnego agenta*, w którym narrator okazjonalnie identyfikuje swój punkt widzenia z Verlokiem i Winnie.

Istotnym wariantem narracji „osobistej” jest proza liryzowana, zbliżająca Conrada do poetyki impresjonizmu, modernizmu. Zaznacza się ona najwyraźniej w *Tajfunie* i *Smudze cienia*, epizodycznie zaś np. w *Murzynie z załogi „Narcyzna”* i *Lordzie Jimie*. W *Tajfunie* występuje przede wszystkim w opisach: nasyconych bogactwem obrazowania (w szczególności porównań, personifikacji) intensyfikujących poczucie zagrożenia i dramatyzmu sytuacji, wprowadzającego kosmiczny wymiar, poszerzenie zakresu tematycznego utworu. W *Smudze cienia* proza poetycka bazuje na wrażeniach wzrokowych i środkach ekspresji artystycznej (porównania, metafory). Podobnie w początkowej partii *Lorda Jima* pojawiają się opisy tworzące atmosferę, wprowadzające jakości liryczne, wywołujące intensywne wrażenia wizualne.

Trzecim obok „autorskiej” i „personalnej” zasadniczym rodzajem narracji występującym w twórczości Conrada jest kontaminacja obu powyższych typów. Zaznacza się ona przede wszystkim w *Murzynie z załogi „Narcyzna”*, *Opowieści, W oczach Zachodu* oraz w *Jądrze ciemności, Grze losu* i *Lordzie Jimie*. Ukazanie wielości i różnorodności technik narracyjnych w *Murzynie z załogi „Narcyzna”* jest wartościowym, oryginalnym wkładem Lootheego do Conradologii. Owo zróżnicowanie wewnętrzne wynika jego zdaniem ze zmienności perspektywy i dystansu: narrator pozostaje więc zasadniczo ten sam, zmienia się tylko jego optyka, relacja do postaci i przekazywanych zjawisk. Przybierając duży dystans, podmiot wypowiadający staje się narratorem

„autorskim”, wszechwiedzącym, dokonującym przeskoków prospektywnych i retropektywnych w czasie akcji. W innych fragmentach natomiast prowadzi narrację w 1 osobie liczby pojedynczej (przekazuje zdarzenia, w których sam uczestniczył) lub w 1 osobie liczby mnogiej (utożsamia się z całą załogą i przemawia w jej imieniu). Zastosowane w *Murzynie z załogi „Narcyza”* połączenie narracji „osobistej” i „autorskiej” przyczynia się do przekazania głównych idei utworu: etosu solidarności pracy, samotności, strachu, ułomność charakterów, mechanizmów rządzących zbiorowością.

Również w *Opowieści* ma miejsce połączenie owych przeciwstawnych sobie typów narracji, aczkolwiek w sposób odmienny niż w *Murzynie z załogi „Narcyza”*. Protagonista sam opowiada przeżytą przez siebie historię, lecz dystansuje się wobec niej przybierając maskę 3-osobową: jest to zatem faktycznie narracja „personalna”, pozornie zaś „autorska”. Epistemologiczna niepewność narratora-bohatera, współgrająca ze sceptyzmem tak charakterystycznym dla wielu utworów Conrada, przesądza o takiej metodzie narracji w *Opowieści* oraz dominuje w całym utworze. Jego dylemat moralny uzyskuje sens uniwersalny w wymiarach epistemologicznym, ontologicznym i etycznym. Uzewnętrzniony przez narrację zapis jego świadomości wyraża generalnie podejrzliwą postawę, uniemożliwiającą szczerzy dialog ze Skandynawem i dotarcie do prawdy, przedłużoną w finalnym wyjściu z sytuacji narracyjnej na całe jego późniejsze życie. Wątpliwie dowódca statku dramatyzuje ogólniejszy problem egzystencjalnej orientacji człowieka w świecie pogmatwanym wrażeń, niewiarygodnych pozorów, ograniczonej wiedzy, co czyni *Opowieść* tekstem modernistycznym, dopuszczającym wzajemnie wykluczające się możliwości interpretacyjne.

Wewnętrzna niezbornosć podmiotu wypowiedzi zaznacza się również w *W oczach Zachodu*. Główny narrator tej powieści, nauczyciel języków obcych w Genewie, nieustannie akcentuje niemożność pełnego, adekwatnego zrozumienia relacjonowanych przez siebie spraw rosyjskich. *Conrad's Narrative Method* stawia i dowodzi interesującą i oryginalną tezę, iż to zarzekanie się zostaje podminowane za pomocą autorskiej ironii, iż zastrzeżenia nauczyciela języków okazują się

niesłuszne albowiem jego wiedza wcale nie jest tak ograniczona. Narracja 1-osobowa, subiektywna i niewiarygodna, okazuje się maską skrywającą autorytatywną, tradycyjną narrację „autorską”. Nauczyciel języków łączy zatem zdystansowanie się przestrzeżone i psychologiczne wobec prezentowanego materiału z subiektywizmem ocen oraz bliskim związkiem z postaciami, jest zarówno obserwatorem snującym refleksje jak i narratorem „personalnym”. W istocie miesza on informacje pochodzące z dziennika Razumowa z własnymi przemyśleniami i ideami, nie przekazuje wiernie tekstu pierwowzoru, lecz poddaje go własnej „obróbce” (najwyraźniej zaznacza się ona w zrelacjonowaniu wyznań poczynionych przez protagonistę listownie i ustnie). Wzrastające zaangażowanie głównego narratora w przekazywane zdarzenia i coraz bliższy kontakt psychiczny z Natalią wzmacniają tę wiarygodność. Lothe podkreśla, iż nauczyciel języków formułuje w swej relacji wypowiedzi, które żadną miarą nie mogły pochodzić z dziennika Razumowa. W istocie narracja jego oscyluje pomiędzy naiwnym przekazywaniem niejasnych dlań zdarzeń a trafnymi i głębokimi refleksjami, wykazującymi adekwatne zrozumienie relacjonowanej sytuacji moralnej. Nadrzędność nauczyciela języków zaznacza się nie tylko w stosunku do dziennika Razumowa: narracja *W oczach Zachodu* zawiera wypowiedzi wielu podmiotów, jednakże są one modulowane przez wszechobecny głos narratora. Przypomina on też poniekąd tworzącego pisarza: konstruuje narrację, wypełnia miejsca pomiędzy fragmentami tekstu, w których buduje przekazywaną całość.

Fuzję narratora „autorskiego” i „personalnego” uosabia wreszcie Marlow w *Jądrze ciemności*, *Grze losu* i *Lordzie Jimie*. Lothe słusznie podkreśla, iż stał się on punktem zwrotnym w rozwoju Conradowskiej narracji: umożliwił połączenie zdystansowanego i zintegrowanego punktu widzenia, prowadzącego i organizującego narrację; był też dla Conrada uosobieniem ideału angielskości. Marlow-narrator w *Młodości* wyraża głównie autobiograficzną nostalgię za swą przeszłością (na tle świetnych analiz jego narracji w innych utworach zdumiewa nadzwyczaj skąpe omówienie jej w tym opowiadaniu). Zadaniem narracji w *Jądrze ciemności* – utworze o bardzo dużym potencjale hermeneutycznym, penetrującym istotę imperializ-

mu i natury ludzkiej — jest przede wszystkim przekazanie procesu pogłębiającego się samopoznania, prowadzącego do nicości i rozczarowania. Lothe stwierdza za Wattem, iż rola Marlowa w tym utworze realizuje się na dwóch płaszczyznach: impresjonizmu (wprowadzenie czytelnika w bezpośredni kontakt z relacjonowanymi zdarzeniami, metoda opóźnionego dekodowania — „delayed decoding”) i symbolizmu (kluczowy motyw ciemności wprowadzający generalizację poszerzającą implikacje utworu; komentarz o naturze marynarskich opowieści, których prawdziwe sensy otaczają je, eksponując ich złożoność i wieloznaczność, możliwość rozmaitego interpretowania). Narracja w *Jądrze ciemności* prowadzona jest w sposób wymuszający na czytelniku zidentyfikowanie się z Marlowem, z jego punktem widzenia.

Lothe znakomicie kontrastuje narrację Marlowa w *Jądrze ciemności* i *Grze losu*, wykazując zdecydowaną wyższość tej pierwszej. Stwierdza, iż aparat narracyjny *Gry losu*, mimo swej złożoności, nie daje korzystnego efektu artystycznego, nie posiada głębokiego umotywowania semantycznego, o czym przesądzają przede wszystkim: brak zaangażowania Marlowa w relacjonowaną przez siebie historię; generalizacje pozbawione tak głęboko ludzkiej treści jak w *Jądrze ciemności* — luźno powiązane z fabułą utworu, powtarzające się i nużące, w znacznym stopniu mizoginistyczne; niezbyt udane operowanie dystansu i ironię. W *Jądrze ciemności*, w przeciwieństwie do *Gry losu*, efektywna artystycznie narracja Marlowa, oparta na jego autentycznych doświadczeniach i przeżyciach, wzmacnia wymowę ideową utworu jako adekwatne narzędzie wyrażania treści. Z tego świetnego rozdziału wyprowadza autor interesującą tezę, iż w skali wartości artystycznej narracji wszystkie pozostałe utwory Conrada mieszczą się w spektrum pomiędzy ekstremami *Jądra ciemności* i *Gry losu*.

Narracja w *Lordzie Jimie* stanowi ukoronowanie Conradowskich eksperymentów, sumę jego osiągnięć w tym zakresie. W powieści tej, uznawanej za jedno z najbardziej nowatorskich arcydzieł w historii sztuki narracyjnej, znajdujemy zdecydowaną większość omówionych dotychczas technik oraz najpełniejszą i najbardziej wszechstronną realizację narracji Marlowa, organizującej w całość bogactwo perspek-

tyw, głosów i dystansów. Łączy on zasadnicze elementy relacji „autorskiej”, wszechwiedzącej (dążenie do uzyskania maksymalnie zobiektywizowanego obrazu Jima i jego historii; dystansowanie się wobec niego, niekiedy z dezaprobatą; formułowanie uogólnień; panoramiczne „panowanie” nad poszczególnymi wersjami szczegółowymi i konstruowanie z nich tej jedynej, najważniejszej; selekcjonowanie epizodów i elementów wyводу istotnych dla prezentacji sylwetki protagonisty) i „personalnej” (głębokie zaangażowanie emocjonalne w sprawę Jima oraz wiara w szlachetność jego natury). Lothe podkreśla, iż Marlow usiłuje usprawiedliwić Jima eksponując okoliczności łagodzące jego postępek, ukazując go jako jednostkę romantyczną, ofiarę działania „Ciemnych Potęg”. Prezentacji takiej służy przede wszystkim technika tematycznego zestawienia („thematic apposition”, termin za Wattem), stanowiąca naczelną zasadę rządzącą ustną narracją Marlowa, polegająca na korzystnym dla Jima kontrastowaniu go z innymi postaciami: malajskimi sternikami i mechanikiem z „Patny”, porucznikiem Francuzem, Brierlym, Chesterem i Robinsonem. Innym czynnikiem wyznaczającym postawę Marlowa jest epistemologiczna niepełność: nieustannie wątpiąc w trafność swych konstatacji, dąży on do zwiększenia swego autorytetu jako narratora — jedyne, który dociera do prawdziwych przyczyn relacjonowanych zdarzeń. Lothe słusznie zwraca uwagę na wyjątkowo obszerną charakterystykę Steina (najważniejszego spośród drugorzędnych narratorów powieści), który wykazuje daleko idące podobieństwa z Jimem, wypowiada jeden z najważniejszych werdyktów jak również trafne sądy i uogólnienia o nim, wywiera istotny wpływ na postawę Marlowa wobec młodego maryziela, wprowadza do Patusańskiej części powieści. Zdaniem autora, z chwilą wkroczenia wątku miłosnego Jima i Klejnotu, narracja nie przejawia tak wysokiej wartości artystycznej: przestaje być metodą penetracji skomplikowanych kwestii moralnych i zamienia się w relację uproszczoną, melodramatyczną, zorientowaną na zdarzenia. Skrótowe omówienie jej w *Conrad's Narrative Method* prowadzi do zachwiania proporcji: na tle obszernie zaprezentowanej narracji w rozdziałach 1–4 i 5–20 nieuzasadniona jest zbyt szkieletowa charakterystyka jej w części Patusańskiej — równie interesującej i obfitującej

w wielorakich narratorów i formy wypowiedzi.

Przechodząc do rozpatrywania epistolarnej narracji Marlowa w rozdziałach 36–45 dowodzi Lothe słusznej tezy, iż zasadniczo stosuje ona te same techniki co ustna narracja Marlowa w rozdziałach stanowiących trzon powieści: łączy relację 3-osobową (zmierzającą do ustalenia prawdy) z 1-osobową (zabarwiającą prezentację subiektywnym komentarzem, interpretacją); opiera się na przekazach informatorów (głównie Browna); szczególnie mocno artykułuje epistemologiczną niepewność, wątplenia odnośnie trafności prezentowanych ocen (zwiększające się wraz z potęgowaniem wysiłków zmierzających do zrozumienia Jima). Rozdział ostatni, poprzez poszerzenie perspektywy, łączy części Patusanu i „Patny”; postawione zaś tam pytania i refleksje czynią finał *Lorda Jima* otwartym, artykułują wątpliwości. W wywodzie norweskiego badacza brakuje wszakże wyraźniejszego, wartościującego skonstruowania narracji w poszczególnych partiach tej powieści: raczej tradycyjnej w częściach inicjalnej i finalnej oraz eksperymentatorskiej, nowatorskiej w części środkowej, zasadniczej.

Conrad's Narrative Method w zbyt małym stopniu odnosi omawiane zjawiska do teoretycznoliterackich typologii narracji oraz ich konkretnych, historycznoliterackich lokalizacji. Tymczasem narracji poszczególnych utworów Conrada nie można zrozumieć ani wyjaśnić bez takich odwołań. I tak, właściwa interpretacja narracji *Opowieści* powinna uwzględniać kontakt narracji gawędowej (w tym baśniowej); *Tajemnego współnika* – narracji psychologicznej; *Murzyna z zalogi „Narcyza”*, *Tajfuna*, *W oczach Zachodu*, *Placówki postępu*, *Nostromo*, *Tajnego agenta* – narracji tradycyjnej, XIX-wiecznej; a ponadto trzech ostatnich tekstów – narracji ironicznie dystansującej; utworów Marlowa – Jamesowskiej kategorii „centralnej świadomości”. Przy takim ujęciu nieliczne występujące w książce Lothego przebłyśki syntezy stają się stwierdzeniami bez pokrycia – np. teza, iż Conradowskie rozwiązania narracyjne charakterystyczne są dla prozy modernizmu, przy braku jakichkolwiek porównań z innymi pisarzami tego nurtu czy jego poetyką. Omawiane studium nie staje się, wbrew zamierzeniu autora, wartościowym wkładem do ogólnej teorii narracji: zastosowany w nim aparat terminologiczno-pojęciowy nie jest aż

tak twórczy by mógł wzbogacić teoretycznoliteracką refleksję w tym zakresie.

Wadliwa jest również kompozycja pracy: trudno dostrzec jakąś regułę rządzącą kolejnością poszczególnych rozdziałów – nie jest nią ani zasada chronologii, ani jakiegokolwiek logicznego ciągu problemowego. Lothe prowadzi wywód w stylu tradycyjnej Conradologii, tzn. utwór za utworem, metodą bliskiej tekstowi analizy podłużnej, co przynosi całkowity niemalże niedostatek perspektywy syntetycznej: omówienie narracji gubi się bowiem w szczegółach, nie jest podporządkowane wyartykułowaniu zasadniczych jej typów w danym utworze. Brak syntetyczności ujęcia zaznacza się bardzo wyraźnie także na poziomie ponadtekstowym. Znacznie ciekawsze byłoby zorganizowanie wyvodu według kategorii narracji w całej twórczości Conrada lub w jego najwybitniejszych utworach (próbą takiego ujęcia przedstawionego w *Conrad's Narrative Method* materiału jest niniejsza recenzja). W konkluzji Lothe wyróżnia narrację „personalną”, „autorską” i prowadzoną przez Marlowa, jako naczelne tendencje – szkoda, iż nie uczynił ich organizującymi całość wyvodu. Wtedy powstałby w umyśle czytelnika ogólny obraz Conradowskiej narracji zamiast jej wyrywkowej prezentacji w poszczególnych tekstach. Należałoby także scharakteryzować łącznie narrację utworów wyrażających epistemologiczną niepewność (*Opowieść*, *Lord Jim*, *Jądro ciemności*), stosujących wyraźnie narrację „personalną” (*Tajemny współnik*, *Smuga cienia*), prozę poetyzowaną (zwłaszcza *Opowieść*, *Tajemny współnik* i *Smuga cieni*), relacje informatorów podporządkowane wypowiedzi narratora naczelnego (*Lord Jim*, *W oczach Zachodu*), narrację „autorską” przesyconą wieloaspektową ironią i wyrażającą sceptycyzm (*Nostromo*, *Tajny agent*). Natomiast kolejne omawianie narracji w poszczególnych utworach uniemożliwia wykazanie tych i innych związków problemowych. Od powyżej krytyki wolny jest jedynie rozdział 2 pracy, zestawiający w pewnych aspektach *Jądro ciemności* i *Grę losu*, a także 6 – wymieniający i ilustrujący cechy charakterystyczne dla narracji *Murzyna z zalogi „Narcyza”*.

Zaletą *Conrad's Narrative Method* jest niezwykle wyczerpująca, bliska tekstowi, wnikliwa, postępująca kompozycyjnie analiza narracji w wielu utworach Conrada – przy-

nosząca w przeważającej mierze wnioski interesujące, trafne, przekonujące, niekiedy nowatorskie. Omówienie łączy autor z oceną, wychodząc ze słusznego założenia, iż funkcjonalność znaczeniowa technik narracyjnych przesądza o sukcesie artystycznym. Wykazuje udane bądź chybotliwe posługiwanie się narracją w wielu utworach – waloryzując te w swej przeważającej większości nie budzą zastrzeżeń. Rozdział ostatni przynosi użyteczne podsumowanie zasadniczych wniosków pracy. W trakcie wywodu Lothe umiejętnie odnosi się do poglądów badaczy – odmiennych, zbliżających bądź tożsamyh – na poruszane przez siebie kwestie. Wiele jej wartości realizuje się na płaszczyźnie szczegółowych sądów interpretacyjnych. Do najciekawszych partii należą rozdziały: 2 – przeprowadzający świetną analizę kontrastowną narracji w *Jądrze ciemności* i *Grze losu*, oraz 3, 5, 6, 9 i 12 – prezentujące odpowiednio błyskotliwe i interesujące charakterystyki narracji w *Placówce postępu*, *Opowieści*, *Murzynie z załogi „Narcyzna”*, *Lordzie Jimie* i *W oczach Zachodu*. Słabsze nieco są rozdziały 4, 8 i 10, poświęcone narracji *Tajnego wspólnika*, *Smugi cienia* i *Nostromo*: zbyt dygresyjne, w znacznym stopniu nie dotyczące kwestii należących do problematyki narracji sensu stricto (aczkolwiek również przynoszące wiele wartościowych analiz i ciekawych stwierdzeń). Natomiast rozdziały 10 i 11, charakteryzujące narrację *Nostromo* i *Tajnego agenta*, ujawniają brak panoramicznego spojrzenia, ujęć syntetyzujących, wyróżniających zjawiska typowe dla narracji całej powieści. Mimo swych mankamentów *Conrad's Narrative Method* jest niewątpliwie pozycją wartościową, wypełniającą jedno z nielicznych luk w Conradologii, stymulującą do przemyśleń i dalszych studiów nad dokonaniem jednego z największych mistrzów narracji w literaturze światowej.

Wiesław Krajka Lublin

Elizabeth Abel. VIRGINIA WOOLF AND THE FICTIONS OF PSYCHOANALYSIS. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

If the pre-1989 Virginia Woolf scholarship may be said to have lacked a professional, psychoanalytical study, Elizabeth Abel's book is

certainly one to make up for this deficiency. As the title itself suggests, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* is just as much about Woolf's novels as about the psychoanalytical texts of the time. During the period between 1910–1930, the two decades crucial for the novelist's development, the classic discourse of psychoanalysis was being formed. It was the time when the work of Freud was introduced England (nota bene first printed by Hogarth Press), as well as the period of a sudden growth of the London psychoanalytical culture, centered around Melanie Klein and her revolutionary lectures. The interplay between these two modes of discourse: the novelistic and the psychoanalytical is the founding structural principle of Abel's work. The author points in the Preface that her book is "less concerned with influence than intertextuality", and that she will consider the novels side by side with the theoretical "fictions", consistently upholding an even balance between the two. That kind of approach is perhaps surprising to a reader accustomed to standard critical analysis, where the emphasis usually lies on the literary work, its meaning elucidated by the pertinent theory. In Abel's study there exists two-way interaction, literary and theoretical texts mutually illuminating each other. The author describes this correspondence in the following way: "by alerting us to certain recurrent but submerged narrative tensions in Woolf's texts, psychoanalysis helps make us the discerning readers she desired. Woolf's fiction, in turn, de-authorizes psychoanalysis, clarifying the narrative choices it makes, disclosing its fictionality."

In accordance with this underlying assumption, the study begins with a chapter devoted exclusively to the discussion of the theoretical component of the analysis. It introduces the concept of "gendering of the narrative" as prominent in the fictions of psychoanalysis. Abel begins with pointing out to Virginia Woolf's special preoccupation with "re-telling the past in installments, and notices that this process is necessarily affected by the gender of the person "re-telling" the story. The author proceeds to conclude that the tension between the patriarchic and the matriarchic origins that constitutes the basis for the work of Freud and Melanie Klein, respectively, is something Woolf was aware of and something her texts exhibit. The remaining part of the study is a detailed