

MACIEJ

MIŁKOWSKI

Anatomia

opowiadania

Warszawa 2024

Joseph Conrad
Jądro ciemności



O *Jądrze ciemności* napisano wiele – zbyt wiele – tak że oryginalny tekst Conrada jest dziś niewidoczny, ginie w gąszczu narosłych wokół niego interpretacji. Niemal wszystkie zresztą skupiają się wyłącznie na sprawach treści – forma nie ciekawi właściwie nikogo – a i w tym zakresie tekst Conrada jest sprowadzany raczej do sfery światopoglądowej czy politycznej niż do metafizycznej lub moralnej. Podstawowe pytanie, wokół którego toczy się spór o *Jądro ciemności*, sprowadza się do kwestii, czy ten niezwykle i oszałamiający tekst jest stanowczym oskarżeniem kolonializmu, czy też raczej wytworem umysłu na wskroś kolonialnego. (Tu akurat odpowiedź jest prosta: *Jądro ciemności* jest stanowczym – choć może mimowolnym – oskarżeniem kolonializmu, które wyszło spod pióra człowieka operującego – być może mimowolnie – kategoriami typowo kolonialnymi). Jeśli więc w ogóle decyduję się na pisanie o *Jądrze ciemności*, to robię to z zastrzeżeniem, że moim zamiarem jest oparcie się na samym tekście, wolnym od jakiegokolwiek narosłego przez lata kontekstu. Moim

zamierzeniem jest próba dotarcia do prawdziwego jądra *Jądra ciemności*. Moja bibliografia liczyć będzie jedną tylko pozycję: *Jądro ciemności* Josepha Conrada.

Jak zawsze, kiedy sięgamy po tekst tak nabrzmiały komentarzami, przypisami i interpretacjami – powieści Kafki, dramaty Szekspira, teksty Becketta – przeżywamy zaskoczenie, jak wielu elementów, co do których byliśmy pewni, że tam są, w istocie wcale tam nie ma. Niemal każde szkolne, lekturowe omówienie *Jądra ciemności* zaczyna się od wiadomości, że narratorem noweli jest niejaki Marlow, który przybywa do Konga, gdzie dostaje zadanie odnalezienia niejakiego Kurtza, przebywającego na odległej placówce w głębi lądu. Tymczasem nigdzie w tekście Conrada nie ma informacji, gdzie rozgrywa się akcja utworu. Słowo „Kongo” nie pada. Nie ma w tym tekście nawet słowa „Afryka”. Oczywiście wiemy doskonale, że opowiadanie jest płodem podróży Conrada do Konga, ale wiemy to z innych źródeł niż z samego tekstu. Conrad w zasadzie nie chce, abyśmy to wiedzieli. Conrad próbuje uwolnić swoje opowiadanie z kontekstu biograficznego oraz z kontekstu wyłącznie afrykańskiego – celując oczywiście w uniwersalność – ale zarazem tą prostą techniką, jaką jest pomijanie konkretnych geograficznych, próbuje stworzyć w czytelnikach określone wrażenie. Nie wiadomo, gdzie dzieje się akcja. Nie wiadomo, o co do końca chodzi.

O wiele ważniejsze jest oczywiście to, że nigdzie w utworze Marlow nie dostaje wprost zadania odnalezienia Kurtza. Rozmawiający z nim dyrektor podsuwa pewne aluzje – dobrze by było, należałoby – ale żadnej skonkretyzowanej misji Marlowowi nie powierza. Czytając rzecz ściśle, musimy przyznać, że w sumie nie

wiadomo, dlaczego Marlow usiłuje odnaleźć Kurtza – albo inaczej, dlaczego z odnalezienia go czyni główny cel swojej żeglugi w górę rzeki. Marlow nie płynie bowiem do odległej stacji, aby zobaczyć, jak w niej idą sprawy, aby kogoś tam wymienić, aby odebrać jakieś towary, uzyskać jakieś informacje – a przy okazji zobaczyć, co z Kurtzem. Marlow płynie do Kurtza – i od samego początku jest to najzupełniej jasne, chociaż zarazem jest to zupełnie niezrozumiałe. To niezrozumienie to podstawowy element konstrukcyjny opowiadania – i być może jego główne przesłanie – a budowanie poczucia niezrozumiałości i niemożliwości zrozumienia stanowi najważniejszą zastosowaną tu technikę narracyjną.

Conrad – autor dość prostych fabuł i łatwych do streszczenia, choć trudnych do rozwiązania dylematów moralnych – w ogóle jest dość dobry w niedopowiedzeniach. Bardzo często stawia czytelnika w sytuacji, w której ten nie wie – lub nie do końca wie – co się wydarzyło. Na wyższym poziomie technika ta sprowadza się nie tyle do sytuacji „nie wiadomo”, co raczej „wiadomo, ale nie wiadomo, skąd wiadomo”. Nie tyle nie wiemy, co się wydarzyło – co raczej wiemy, co się wydarzyło, ale nie wiemy, w którym właściwie zdaniu jest to napisane.

W *Jądrze ciemności* Conrad buduje nastrój nieustannego niezrozumienia, stawiając Marlowa w sytuacjach, których sensu nie potrafi uchwycić. Marlow obserwuje „bezsensowne wysadzanie skały”, dostrzega „dziurę wykopaną w celu niemożliwym do przeniknięcia”, zapytuje samego siebie, „po co tu się w ogóle wybrał”, napotyka „ludzi wałęsających się bez celu”, a wreszcie jest świadkiem, jak ludzie gaszą pożar, nosząc wodę w dziurawym wiadrze. Całkowity irracjonalizm

wszelkich ludzkich poczynań przenika całą opowieść i dotyka nie tylko tropików, ale również słuchaczy na zacumowanym na Tamizie statku. Od samego początku Conrad jasno mówi, że Marlow opowie „jedną z przygód, nie prowadzących do żadnej konkluzji”. Sam Marlow również ma świadomość, że sens jego opowieści nie dotrze do słuchaczy – i w tym kryje się jedyna wspólnota opowiadającego i słuchaczy. Czterech mężczyzn siedzących na statku na Tamizie nie zrozumie nic z opowieści Marlowa, tak jak i on sam nie był w stanie nadać żadnego sensu przeżywanym zdarzeniom. „Nie umiałem sobie wyobrazić człowieka noszącego to nazwisko, tak jak i wy go sobie wyobrazić nie możecie”.

Wrażenie powszechności niezrozumienia wzmacniane jest więc samą szkatułkową budową opowiadania. W *Jądrze ciemności* ta konstrukcja jest czymś więcej niż zgraną techniką konstrukcyjną. Czytelnikowi regularnie daje się tu znać, że nie powinien mieć do siebie żalu, jeśli czegoś nie zrozumie. „Nie rozumiałem...”, „Nie miałem pojęcia...”, „Nie mogłem zrozumieć...”, mówi co chwilę Marlow i ostatecznie podsumowuje: „Zrozumienie tego, co nas otaczało, było dla nas niemożliwe”. Budowa szkatułkowa służy oczywiście budowaniu symetrii – pokazaniu, że nad Kongiem i nad Tamizą jest w zasadzie tak samo. Nie tylko, że tu i tam panuje dzikość i mrok, ale przede wszystkim, że i tu, i tam nikt niczego nie rozumie, jakkolwiek wiedza rodzi się najwyżej w przebłysku intuicji i jest zupełnie nieprzekazywalna. Temu właśnie służy pokazanie kompletnego braku reakcji ze strony słuchającej Marlowa czwórki. Na opowieść Marlowa nikt nie odpowiada ani słowem. Zapada milczenie – nawet niespecjalnie kłopotliwe.

Ktoś zmienia temat. Padają być może najważniejsze w całym opowiadaniu słowa: „Ale nic się nie stało”.

Oprócz wyrażanych wprost deklaracji Conrad buduje atmosferę niezrozumiałości i irracjonalizmu również bardziej subtelnymi środkami. Jedną z technik jest ujmowanie wszystkich najważniejszych informacji w swoisty nawias. Najważniejsze kwestie nie są wypowiedzane wprost, ale opowiadane, odtwarzane lub podsłuchiwane. Kurtz nie wypowiada niemal ani jednej rozjaśniającej cokolwiek kwestii. Jego obraz wyłania się raczej z wypowiedzi osób trzecich – sprzecznych z sobą nawzajem, niewiarygodnych, niejasnych. Całość jest dodatkowo ujęta w kolejny nawias – opowieść Marlowa – a praktycznie w jeszcze kolejny (jednym ze słuchaczy jest przecież narrator, który opowiada nam czyjeś opowiadanie).

Drugą techniką jest świadome odchodzenie od linearności – czasowej i logicznej. Wydarzenia przedstawione są tu nie po kolei i w oderwaniu od jakiegokolwiek zależności przyczynowo-skutkowej. Niektóre wypowiedzi czy sceny zyskują znaczenie dopiero po fakcie. Całość zaś zwieńczona jest opóźnioną, powtórzoną puentą. Słowa „Zgroza! Zgroza!” wypowiedziane przez Kurtza na statku płynącym po rzece brzmią głucho i fałszywie. Prawdziwa „zgroza” udziela się czytelnikowi, dopiero gdy Marlow w myślach powtarza słowa Kurtza, odmawiając powtórzenia ich jego narzeczonej. Dopiero w tym salonie, gdzieś w Brukseli, a może w Antwerpii (nazwa miasta oczywiście nie pada) – słowa zaniechane odnoszą skutek, którego nie mogły odnieść słowa wypowiedziane.

Trzecią, najbardziej zdumiewającą i niezapomnianą techniką jest uruchomienie prawdziwej kaskady

niezliczonych, niepokojących przymiotników, jakimi Conrad opisuje obserwowane przez Marlowa osoby, miejsca i zdarzenia. To jeden z najbardziej charakterystycznych w dziejach literatury światowej przykładów wykorzystania samej stylistyki do wywołania konkretnego wrażenia w umyśle czytelnika. Wokół Marlowa wszystko jest „niepewne, niewyraźne, niewytlumaczalne, niedostępne, niewidzialne, nieprzeliczone, nieznanne, niepojęte, nieokreślone, niezbadane, nieoczekiwane, nieprzeniknione, nierealne, nieczytelne, nienaturalne, nieopanowane, nieuchwytnie, nieustanne, niewiarygodne”. Każdy z tych przymiotników podkreśla tę samą ciągle powtarzaną w *Jądrze ciemności* prawdę: „Nikt nic nie wie”. Nieprzypadkowe jest też gorliwe sięganie po przymiotniki zaprzeczone. (Przeczenia stosuje Conrad, gdzie tylko może, budując na przykład zdania typu: „Nie byli nieludzy”). Każde przeczenie wywołuje w umyśle czytelnika kolejne zdziwienie. Przeczenie ma to do siebie, że w sposób ledwie dostrzegalny, ale w takiej masie całkiem wyraźny, nieustannie myli tropy, sprowadza umysł na manowce, zmusza do napięcia, każe mu się ślizgać, wypadać z utartego szlaku, podskakiwać na koleinach. Przymiotnik „ładny” prowadzi umysł w jedną, wyraźnie określoną stronę. Przymiotnik „niebrzydki” prowadzi umysł w dwie strony naraz. W stronę „brzydkiego” i natychmiast równocześnie w stronę przeciwną. Przymiotnik zaprzeczony zawsze działa silniej niż prosty. Nigdy nie jest też zwyczajnym ekwiwalentem przymiotnika prostego o znaczeniu przeciwnym.

Irracjonalizm podkreślany jest też oczywiście przez nieustannie przywoływaną tytułową ciemność. W opowieści Marlowa właściwie wszystko jest czarne:

ludzie, ubrania, meble, dekoracje, krajobrazy. Ciemność panuje tu od pierwszych zdań do ostatnich – nad Tamizą wszystko jest jeszcze ciemniejsze, jakby Conrad chciał wyraźnie zaznaczyć, że mrok nie dotyczy tylko tropików. Na przestrzeni dość krótkiej noweli słowo „*black*” pojawia się czterdzieści pięć razy, słowo „*dark*” aż sześćdziesiąt, „*shadow*” dodatkowych dwadzieścia. Dosłownie wszystko jest tu czarne, ciemne, mroczne. W pewnym momencie Conrad pisze nawet, że zieleni była czarna.

Być może najbardziej zdumiewające jest samo „jądro ciemności”, jeśli założyć, że jest nim stacja w głębi kraju zarządzana przez Kurtza, do której wreszcie Marlow dociera. Tam – w samym sercu mroku – wszystko nagle staje się jasne. Tam niezrozumienie przestaje być powszechne. Tam wiele zagadek nie tyle rozwiązuje się, co zwyczajnie ustaje. Niezrozumiały szyfr okazuje się „zwyczajną” cyrylicą. Tam Marlow nagle doskonale wie, co ma robić. Ustają wszelkie wątpliwości, wszelkie pytania. Tam okazuje się, że „tajemnica była większa, gdy się nad nią zastanawiałem”. Tam Marlow zostaje „owładnięty prostym, bezmyślnym strachem, czystym bezprzedmiotowym przerażeniem” – i niemal w tej samej chwili z tej bezmyślności rodzi się bezgraniczny spokój i pewność. „Dziwnie pewien wszystkiego” Marlow doświadcza „chwili zupełnej samowiedzy”. Równie pewni siebie stają się nagle wszyscy wokół. „Pan wie, co pan robi? – Doskonale”. „Czy pan to rozumie? – Jakżeby nie rozumiał?”. Właśnie tam, w samym środku ciemnej, nieprzeniknionej dżungli – w miejscu, gdzie zawieszono są całkowicie prawa ludzkie, w tym zwłaszcza prawa logiki – umysł człowieka zaczyna czuć się najlepiej. „I blask słońca może stać się narzędziem

kłamstwa”, pisze Conrad, a z jego *Jądra ciemności* wynika, że narzędziem kłamstwa może stać się zwłaszcza blask. Okazuje się, że w samym sercu irracjonalizmu człowiek wreszcie jest u siebie, czuje się jak ryba w wodzie. Nie rozumie niczego, przestaje oczekiwać zrozumienia, nie doszukuje się żadnego sensu, bezsens przestaje mu doskwierać. Rozum ludzki umieszczony pośród wszechobejmującego irracjonalizmu wreszcie na chwilę znajduje się w swoim żywiole.

Dino Buzzati

Siedem pięter



Dobra metafora, parabola czy alegoria powinna dać się czytać również i dosłownie. Wyrzeźbione postaci, które mają symbolizować grzechy albo cnoty, muszą do nas przemawiać również jako ludzie. Symfonia imitująca odgłosy przyrody musi być również dobrze dopracowana w kontrapunkcie, harmonii i orkiestracji. Przedstawione w filmie małe miasto, które ma obrazować cały świat, musi przemawiać do nas również jako miasteczko po prostu. Mimowolny guru wszelkich symbolistów, Zygmunt Freud, powiedział kiedyś: „Niekiedy cygaro symbolizuje tylko cygaro”. Prawdziwsze było jednak powiedzenie, że cygaro symbolizuje również cygaro – i to wcale nie niekiedy, ale po prostu zawsze. Rzecz, która ma w sztuce oddziaływać jako symbol czy metafora czegoś innego, musi też pozostać przekonująco odmalowaną rzeczą jako taką, bo inaczej zatraci cały swój potencjał alegoryczny. Właśnie dlatego przemawiają do nas silnie powieści Franza Kafki – bo nawet jeśli chcielibyśmy je (całkiem zasadnie) interpretować psychoanalitycznie czy metafizycznie, to można

też je czytać na poziomie całkiem dosłownym: jako miejscami gogolowską, miejscami wręcz reporterską satyrę na świat biurokratyczny. Zamek jest może ojcem, a może Bogiem-Ojcem, ale zamkiem jest również. I przeciwnie – z powodu zaniedbania warstwy dosłownej – zupełnie nie przemawia do nas na przykład taka *Wolność wiodąca lud na barykady*. Bo co niby na paryskiej barykadzie robi kobieta z obnażonym biustem?

Przykłady literackich alegorii udanych – bo nie-uwieczonych w czystej alegoryczności – można mnożyć. *Dżuma* jest opowieścią o wojnie, o złu – o czym tam chcecie – ale opowieścią o mieście marnie radzącym sobie z epidemią jest również. *Miasto ślepców* mówi wiele o świecie obozów koncentracyjnych, ale o samej ślepcocie też mówi niemało. *Kobieta z wydm* nie zaniedbuje warstwy realistycznej i zawiera doskonale opisy wdzierającego się do oczu piachu. Można się spierać, o czym tak naprawdę jest *Moby Dick*, ale o perypetiach XIX-wiecznego wielorybnictwa jest też. Jak najbardziej dosłownie daje się również czytać *Don Kichot* – pierwsza wielka powieść nowożytna, powieść opowiadająca zresztą o kłopotach wynikających z dosłownego czytania metafor.

Trzeba uczciwie przyznać, że Dino Buzzati rzadko potrafił ważyć swoje alegorie. Daleko mu pod tym względem do Franza Kafki, do którego był bez przerwy porównywany. Pięknie i celnie się zresztą przed tymi porównaniami bronił, mówiąc: „Nie próbuję naśladować Kafki, próbuję naśladować życie”. Wiele jego opowiadań grzeszy nazbyt ciężką metaforyką, nazbyt wyraźnymi ambicjami parabolicznymi. Każde z tych opowiadań jest tak bardzo przypowieścią „o czymś więcej”, że zupełnie nie da się ich czytać jako opowieści

po prostu. Opowiadanie *Siedem pięt* pod tym względem wyraźnie się wyróżnia – wolne jest od wad innych tekstów Buzzatiego (zwłaszcza natrętej metaforyki), a zarazem zawiera wszystkie najważniejsze atuty tego pisarstwa (humor, pomysłowość). To opowiadanie zarazem charakterystyczne, jak i niecharakterystyczne dla Buzzatiego. Jak *Jądro ciemności* dla Conrada, jak *Łagodna* dla Dostojewskiego.

Bohaterem *Siedmiu pięt* jest niejaki Giuseppe Corte, który dobrowolnie przyjeżdża pociągiem (a ze stacji idzie piechotą) do słynnego zakładu leczniczego. Już z *Czarodziejskiej góry* wiemy, że należy z dużą ostrożnością dobrowolnie zgłaszać się do tego typu przybytków. Nie jest jednak całkiem jasne, czy Corte rzeczywiście trafia tu za sprawą wolnej woli, czy też może jedynie tę wolną wolę swą nonszalancką przechadzką z walizką w dłoni pozoruje. (Opowiadanie jest pełne takiego maskowania zamysłów i intencji). Z jednego z pierwszych zdań opowiadania dowiadujemy się, że choć Corte „nie odczuwał prawie żadnych dolegliwości, poradzono mu jednak, by udał się do owego zakładu, gdzie leczono tylko tę chorobę”. Dziwna to choroba, która nie objawia się żadnymi dolegliwościami, i dziwny to dość pacjent – zgłaszający się na leczenie mimo braku dolegliwości. Zgłoszenie się „poradzono mu” – ale kto był tym doradcą, nie wiadomo. W dalszej części kilkakrotnie będzie się wspominało o tym, że Corte przed przyjazdem widział zakład w broszurach (reklamowych najpewniej). Przyjeżdżanie do tego zakładu jest więc czymś, co się robi, co w pewnym sensie wypada, co w jakiś sposób jest być może nawet w modzie. Szczegóły pozostaną jednak nieokreślone. Tak jak zupełnie nie wiadomo,

jaka to tajemnicza choroba jest jedynym obiektem zainteresowania „słynnego zakładu leczniczego”.

Bardzo szybko od pielęgniarki Corte dowiaduje się o wyjątkowym rozmieszczeniu pacjentów w szpitalu. Kafkowskość tej sytuacji nie zasada się bowiem na niedostępności do informacji, nikt tu niczego przed Cortem nie zataja; kafkowskość dotyczy tu czegoś głębszego, samej istoty rzeczy – tego, że mimo najszerszych chęci wszystkich wokół na ostateczny los bohatera i tak nie da się nic poradzić. W zakładzie przyjęto bowiem zasadę, że pacjentów układa się na poszczególnych piętrach wedle stopnia nasilenia choroby. I tak na piętrze siódmym leżą pacjenci w zasadzie zdrowi (to tutaj trafia Corte), na szóstym chorzy nieznacznie, na piątym chorzy, owszem, ale zasadniczo dość lekko, na czwartym przypadki umiarkowane, na trzecim dość zaawansowane, na drugim bardzo poważne, na pierwszym zaś właściwie wyłącznie beznadziejne. Tego wszystkiego Corte nie wiedział jeszcze, oglądając szpital z zewnątrz. Jego ówczesne spostrzeżenie, iż budynek ma kształt piramidy, staje się później znacznie bardziej brzemienne w treść – wynika bowiem z niego, że im poważniejsze stadium choroby, tym rozleglejsze przestrzennie piętro, a w domyśle – tym większa liczba pacjentów. Będąc na piętrze siódmym, Corte ma jeszcze tylko jedno spostrzeżenie do poczynienia – wykorzystując specyficzne zakrzywienie budynku, wraz z innym pacjentem Corte obserwuje okna na pierwszym piętrze. W wielu z nich żaluzje są całkowicie opuszczone, co oznacza, jak wyjaśnia Cortemu drugi pacjent, że w tamtym pokoju właśnie ktoś umarł. Corte wie już zatem wszystko. Pora uruchomić niemożliwą do zatrzymania maszynę narracyjną.

Rozwój wydarzeń jest dość przewidywalny. No tak, Corte w ciągu kilku kolejnych tygodni – na przestrzeni ledwie kilku stron – pokonuje drogę w dół przez kolejne piętra, ostatecznie lądując na samym dole. To jest dla czytelnika – i dla Cortego w jakimś sensie też – jasne właściwie od samego początku. Tego się uniknąć nie da. Taka jest sama logika sytuacji, sama, jak to się mówi, naturalna kolej rzeczy. Zaskakujące jest może tylko to, jak szybko to idzie, jak krótko to wszystko dla Cortego trwa. („*Corto*” to po włosku „krótki”; „*corte*” zaś to „sąd”, gdyby ktoś potrzebował kolejnych tropów kafkowskich).

Ciekawsze – i bardziej pouczające – od tropienia oczywistych zwrotów fabuły jest śledzenie powtarzających się schematów, swego rodzaju prawideł, w które wplątany jest Corte. Właściwie każde przeniesienie w dół odbywa się za sprawą jakiegoś niebywałego przypadku i pecha, a w każdym razie personel szpitala wkłada ogromny wysiłek w to, by w taki sposób przenosiny Cortemu odmalować. Z siódmego na szóste Corte przenosi się, bo poproszono go, by zwolnił pokój dla matki z dziećmi. Z szóstego na piąte wędruje w wyniku jawnego nieporozumienia (ktoś się pomylił przy notowaniu). Z piątego na czwarte Corte trafia z powodu marginalnej – lecz uciążliwej – dolegliwości skórnej („absolutnie niezwiązanej z główną chorobą”), którą da się łatwo uleczyć z pomocą specjalnego aparatu, jakiego nie ma jednak na piętrze piątym, a na czwartym oczywiście jest. Przejście z czwartego na trzecie jest jedynym mniej więcej intencjonalnym. Na tę zmianę namawia Cortego tamtejszy lekarz filozof. (Ogólnie na piętrach niskich, ale nie na tych najniższych, pełno jest wszelkiej maści filozofów). Trzecie piętro idzie w całości

na urlop, a jego pacjentów łączy się tymczasowo z pacjentami piętra drugiego. Zanim urlop się skończy, Corte ląduje jednak na piętrze pierwszym, bo profesor Dati (rządzący kliniką) podpisał („omyłkowo!”) nakaz przeniesienia, a choć jest on dla wszystkich wyraźnie bezzasadny (jak zapewniają Cortego), to jednak polecenie profesora musi być wykonane, a że chwilowo nie ma go przez kilka dni w szpitalu, to nie można z nim niczego skonsultować. Corte trafia na piętro pierwsze. Opada kurtyna. A w zasadzie żaluzje.

Drugim biegunem tej przypadkowości, omyłkowości i jawnej niesprawiedliwości jest całkowita nieuchronność. (Polecenie jest wydane omyłkowo, ale musi być wykonane). Nic się nie da zrobić. Los Cortego jest od początku przesądzony. Charakterystycznym elementem jest również półprzepuszczalność granic między piętrami – możliwa jest tylko droga w dół, nie da się wrócić na górę, nie ma szans na żadną poprawę, na zmianę statusu na korzystniejszy. Stąd właśnie piramidalny kształt budynku – z konieczności pomieszczenia wzrastającej liczby pacjentów na piętrach coraz niższych. Rzuca się w oczy również całkowita samowystarczalność i odrębność poszczególnych pięter. „Każde piętro było jakby swoim własnym, zamkniętym światem, gdzie stosowano odrębne normy, gdzie panowały odrębne zwyczaje”. Przybywając na każde kolejne piętro, Corte jest początkowo postacią z innego świata. Za każdym razem jest tak samo: Corte nie pasuje do reszty, jest ze wszystkich pacjentów piętra zdecydowanie najzdrowszy. Szybko jednak przystosowuje się – nie tylko do obowiązujących norm i obyczajów, ale również do wymaganego na danym piętrze stanu zdrowia.

Można to opowiadanie czytać po prostu jako przezabawną komedię śmiertelnych omyłek. Można w niej widzieć satyrę na biurokratyzację i standaryzację służby zdrowia. Można interpretować lot w dół Cortego jako efekt przerażenia tym samospełniającym się proroctwem. Wędrówka na kolejne piętra w dół rujnuje psychicznie Cortego, pogarsza znacznie stan jego zdrowia, co prowadzi do nieuchronnej następnej przeprowadzki w dół. Świadomość pogarszającego się stanu zdrowia (wedle świadectw zewnętrznych) prowadzi do uwewnętrznionego, rzeczywistego dalszego pogorszenia. To też jest prawda, którą da się z *Siedmiu pięter* wyczytać.

Dopiero po pewnym czasie – inaczej niż zazwyczaj u Buzzatiego – zaczynamy jednak podejrzewać, że siedem pięter piramidalnego szpitala stanowi symbol jakiejś rozleglejszej rzeczywistości. Do poszukiwania głębszych znaczeń skłania nas zaś między innymi niezrozumiała ostatnia scena opowiadania, w której Corte, leżący już na pierwszym piętrze, widzi, jak w jego pokoju opuszczają się żaluzje – same z siebie, „posłuszne tajemniczemu nakazowi”. Corte – najwyraźniej jeszcze żywy – obserwuje opuszczanie żaluzji, które ma przecież oznaczać, że w tym pokoju ktoś właśnie umarł. Może to kolejna absurdalna pomyłka – żaluzje zepsuły się, znów nastąpił jakiś błąd, jakiś remont czy jakiś urlop. Być może jednak jest po prostu tak, że Corte umiera za życia, a w dodatku tę swoją śmierć z niemalym przerażeniem obserwuje.

Czymże jest zatem opisany w opowiadaniu „słynny zakład leczniczy”? Samym życiem po prostu. W reguły tego życia wpisano nas bez pytania, choć chętnie – zwłaszcza w młodości – pozorujemy tu jakąś

intencjonalność. Nasza wędrówka ma tylko jeden kierunek. Przemierzamy kolejne dekady życia (miejmy nadzieję, że będzie ich więcej niż siedem!) w jedną tylko stronę. Dołączając do kolejnej grupy wiekowej, za każdym razem mamy wrażenie, że znaleźliśmy się tu niesprawiedliwie i niesłusznie – że nasze właściwe miejsce jest w jednej z dekad poprzednich. Nasze wrażenie dodatkowo umacnia to, że w tych pierwszych chwilach jesteśmy pośród innych czterdziestoparolatków czy pięćdziesięcioparolatków wyraźnie najzdrowsi. Życzliwi – acz nieszczerzy – przekonują nas, że nasze właściwe miejsce jest zupełnie gdzie indziej, że zupełnie do naszego nowego piętra nie pasujemy. Powrotu na poprzednie piętra jednak nie ma. Powoli dostosowujemy się do nowego piętra, poznajemy jego „odrębne normy” i „odrębne zwyczaje”.

Jest w *Siedmiu piętrach* wiele szczegółów, które dodatkowo uprawomocniają takie odczytanie. Z siódmego piętra Cortego wyganiają jakieś nowo przybyte dzieci. Na szóstym dowiaduje się, że dopiero tutaj „wszystko zaczyna się naprawdę”. Przerazenie pierwszymi zejściami Corte maskuje brawurą, z czwartego na trzecie idzie, jak widzieliśmy, niejako dobrowolnie. Ostatnie przeprowadzki przesyca zaś w pełni wszechogarniająca rozpacz. Taka interpretacja sprawia też, że jaśniejsza staje się scena ostatnia. Corte widzi, że umiera – i jest tak, jakby już umarł. Corte zdaje sobie sprawę z nieuchronności śmierci, z nieodwracalności losu – z tego, że nie powróci na żadne z wyższych pięter, już nigdy. Ta utrata nadziei, ta porażająca świadomość okazuje się tożsama ze śmiercią za życia. Świadomość śmierci okazuje się samą śmiercią.

SPIS RZECZY

- Śmierć i dziewczyna JULIO CORTÁZAR / 5
- Już nie żyjesz VLADIMIR NABOKOV / 13
- Czytaj nieuważnie GÉRARD DE NERVAL / 21
- Żywy wyrzut sumienia GIORGIO BASSANI / 29
- Dyskretne didaskalia KATHERINE MANSFIELD / 38
- Wygnaniec Wszechświata NATHANIEL HAWTHORNE / 47
- Fatalizm gramatyki CARLOS FUENTES / 55
- Literatura, która nie staje się literaturą DUBRAVKA
UGREŠIĆ / 63
- Ty, którego nie mogłem ocalić CLARICE
LISPECTOR / 69
- Nikt nic nie wie JOSEPH CONRAD / 76
- Depresja w czytelniku DAVID FOSTER WALLACE / 84
- Droga w dół DINO BUZZATI / 91
- Trochę jest, a trochę nie jest LUCIA BERLIN / 99
- Wbrew literackiej logice zdarzeń ROBERTO
BOLAÑO / 107
- Strumień paskudności FIODOR DOSTOJEWSKI / 114
- Wszystko na opak YASUNARI KAWABATA / 121
- Opowieść z dreszczykiem narracyjnym EDGAR
ALLAN POE / 129
- Po nitce, bez wybojów STEFAN ZWEIG / 136
- Cynizm przymiotników ERNEST HEMINGWAY / 144

Co da się wyczytać z ruchów grzebienia ALAIN

ROBBE-GRILLET / 151

K. dociera na zamek FRANCISCO AYALA / 158

Concept album GIOVANNI BOCCACCIO / 165

To, co się nie wydarza JOHN BARTH / 173

Pisz o tym, na czym się nie znasz JORGE LUIS

BORGES / 180

Źródła omawianych i cytowanych utworów / 187

WYDAWCA

Wydawnictwo Próby

Warszawa 2024

REDAKCJA

Marek Zagańczyk

KOREKTA

Bartosz Choroszewski

PROJEKT GRAFICZNY

Janusz Górski

DTP

Krzysztof Gotowicki

DRUK I OPRAWA

Pozkał, Inowrocław

WYDAWNICTWO PRÓBY

00-029 Warszawa, ul. Nowy Świat 33 m. 15

tel. (22) 657 10 44

biuro@wydawnictwoproby.pl

www.wydawnictwoproby.pl