

Anna Kwiatkowska
Katedra Filologii Angielskiej
UWM w Olsztynie

ŚWIAT WEDŁUG HILDY. TECHNIKA NIEDOPOWIEDZEŃ I SUGESTII W OPOWIADANIU *THE OBELISK* E. M. FORSTERA

Zgodnie z definicją słownikową¹, niedopowiedzenie oznacza zwrot lub słowo, które nie do końca precyzuje nasz stosunek do opisywanej rzeczy pozostawiając tym samym temat, zdarzenie czy rzecz niedookreślonymi. W niniejszym artykule jednakże zostanie ono potraktowane w rozumieniu, w jakim występuje ono („nieoficjalnie”) w dyskursach meta-literackich, a więc terminem „niedopowiedzenie” określać będziemy zabieg polegający na mówieniu nie wprost. Czytelnik otrzymuje wystarczająco dużo wskazówek, by odszyfrować pozornie ukryte czy przemilczane aspekty komunikatu, tak że, paradoksalnie nadawca może powiedzieć tu więcej, niż w przypadku bezpośredniego przekazywania informacji. Niekiedy niedopowiedzenia dotyczyć mogą nie tylko pojedynczych elementów świata przedstawionego (tak jak zazwyczaj w mowie potocznej pozwalają one na przykład na przekazywanie informacji związanych z tematami tabu), ale wręcz całych sekwencji fabularnych. Odbiorca prowokowany jest do wychwycenia, a następnie ułożenia w całość wszystkich elementów niejednokrotnie zaskakującej historii „drugowarstwowej”. Niedopowiedzenie nie tylko zdejmuje z narratora ciężar wyjaśnień, ale i kieruje uwagę czytelnika na sposób konstruowania tekstu, każe mu poszukiwać informacji poza tym, co stanowi przekaz stematyzowany.

¹ W artykule powołuję się na definicję pochodzącą z ogólnodostępnego, a więc i najbardziej rozpowszechnionego *Słownika języka polskiego*, t. II *L-P* pod red. prof. Mieczysława Szymczaka, PIW, Warszawa 1979. Przeglądając słownik specjalistyczny (tutaj: *Słownik terminów literackich*, Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1998) nie znajdziemy co prawda hasła „niedopowiedzenie”, ale znajdziemy tam termin pokrewny, tj. „przemilczenie” (inaczej *praeteritio* z łaciny lub *paralipsa* z greki), które oznacza przemilczenie pewnych spraw wykorzystane jako okazja do zwrócenia na nie uwagi czytelnika (patrz: str. 428 wyżej cytowanego *Słownika terminów literackich*).

Niedopowiedzenie może być także związane z dwoistym postrzeganiem świata. Z jednej strony mamy ograniczoną perspektywę postaci lub/i narratora osobowego, z drugiej zaś wskazówki w samym tekście, które kwestionują taki sposób postrzegania, ujawniają nieścisłości przedstawianego punktu widzenia, co z kolei pozwala czytelnikowi na weryfikację danej perspektywy i odtworzenia „prawdziwej” wersji zdarzeń. Negacja pierwszego (podporządkowanego) punktu widzenia skutkuje odkryciem drugiego (nadrzędnego), należącego do autora implikowanego².

Taka właśnie konfrontacja punktów widzenia na różnych poziomach ma miejsce w opowiadaniu *The Obelisk*³. E. M. Forstera. W narracji dominuje mowa pozornie zależna – narrator przejmując punkt widzenia protagonistki, należałoby się zatem spodziewać, że narracja będzie koncentrowała się na psychologicznych aspektach opowiadania. Jednak zupełnie niespodziewanie, przy końcu utworu, subiektywny, emocjonalny punkt widzenia Hildy skonstrastowany zostaje z innym punktem widzenia nie tylko wprowadzającym odmienną perspektywę – perspektywę autora implikowanego – ale i weryfikującym wiedzę bohaterki (a także adresata narracji) na temat zdarzeń, jakie istotnie miały miejsce.

Zacznijmy wszakże nasze rozważania od innego rodzaju niedopowiedzeń, pojawiających się na poziomie wypowiedzi postaci, a związanych z tytułowym motywem – obeliskiem. Słowo to, przewijające się przez niemal wszystkie dialogi, kojarzone jest przez mówiących – świadomie bądź podświadomie – z męskością.

Po raz pierwszy słowo to pojawia się w pozornie niewinnym dialogu, gdzie – wydawałoby się – użyte jest w jak najbardziej literalnym sensie. Oto w którymś momencie urażona Hilda mówi:

*Oh, all right, dear, don't get in such a fuss, it doesn't matter, I'm sure I don't want to go to your obelisk.*⁴ (146)

² Tutaj, podobnie jak w przypadku antyfrazy (litotes), niedopowiedzenie opiera się na zaprzeczeniu cechy przeciwstawnej w celu wyrażenia pośredniej afirmacji. Różnica polega jedynie na tym, że antyfraza zawiera niedopowiedzenie podczas gdy niedopowiedzenie, stosuje „technikę” antyfrazy do całej struktury tekstu. Ujawnia się więc ono również użyciem metafor, pośrednich argumentacji, aluzji, a także skojarzeń i konfrontacji perspektywy protagonisty z wydarzeniami, które miały miejsce lub z punktem widzenia innej postaci, co skutkuje ujawnieniem „niesolidności” pierwszego protagonisty.

³ Opowiadanie to pochodzi ze zbioru opowiadań pt. *The Life to Come and Other Stories*, E. M. Forster, ed. Oliver Stallybrass, Penguin Books, London, 1989. Mimo iż tematyka opowiadania może być postrzegana jako „atrakcyjna”, nie udało mi się dotrzeć do opracowań poświęconych temu tekstowi. Nie znajdziemy omówienia *The Obelisk* w pracach w całości lub w części poświęconym krótkim formom E.M. Forstera np. autorstwa Denia Godfrey'a (*E. M. Forster's Other Kingdom*, Oliver & Boyd, Edinburgh London, 1968), Johna Sayre'a Martina (*E.M. Forster. The endless journey*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976) czy Stephena K. Landa (*Challenge and Conventuality in the Fiction of E. M. Forster*, AMS Press, New York, 1992).

⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z londyńskiego wydania z roku 1989, op. cit. 3. W nawiasie podano stronę, z której pochodzi cytowany fragment. Wszelkie wyróżnienia w cytatach – moje. Zdaję sobie sprawę, iż skoki językowe (tekst w jęz. polskim, cytaty

Na to Ernest odpowiada szybko:

Why, in that case, do you want to inquire how to get there? And why "my" obelisk? I was not aware that I possessed one. (146)

Późniejsze rozważania Hildy na temat zalet i wad Ernesta jako mężczyzny, przeciwstawiające go filmowym bohaterom, dodają wszakże dodatkowo sensu cytowanej wyżej wymianie zdań. Zakwestionowana w nich męskość Ernesta uaktywnia skojarzenia seksualne – mąż Hildy jawi się jako zaprzeczenie płomiennego kochanka. Na razie wszakże skojarzenia te pojawiają się (czy też mogą się pojawić) przede wszystkim na poziomie odbioru – dopiero dalsza część opowiadania potwierdza ich trafność. Oto Tiny, jeden z marynarzy spotkanych przez małżeńską parę, używa słowa „obelisk” w sposób co najmniej dziwny. Komentując bowiem fakt, iż dziwnym zrzędzeniem losu nie doszło do spotkania obydwu par (tj. Hildy i Stana oraz Tiny’ego i Ernesta) ani u stóp obelisku, ani też w drodze powrotnej, niemal za każdym razem przekręca nazwę celu podróży:

*"You was showing the lady **the Ob.**, perhaps." [...] "Ope you showed it 'er properly while you was about it, Stan. Don't do to keep a thing like that all to yourself, you know. Ern, why they call that an ob.? "Obelisk, obelisk," winced Ernest, and was evidently more anxious to go. "You said it, **obblepiss.**" "I said nothing of the sort." "You said it obblepiss." [...].*

*"Anyone ever seed a bigger one?" [...]. "Stands up, don't it?" [...]. "No wonder they call that **a needle**, for wouldn't that just prick." [...]. "Ever seed a bigger one – a bigger **obolokist**, I mean. That's all I said. Because I've. Killopatra's Needle's bigger. Well? Well? What you all staring at me for? What you think I was going to say? Eh? Oh, look at little Ern, ain't he just blushing. Oh, look at Stan. Lady, look at'em".* (159)

Wypowiedzi Tiny’ego uaktywniają seksualno-falliczne skojarzenia – pamiętajmy, iż w podobny sposób przekręcane bywają (wulgarne) słowa odnoszące się do sfery seksualnej właśnie. Skojarzenia te potwierdzone są przez kontekst (patrz: wyróżnienie) który jasno sugeruje, że wypowiedzi Tiny’ego nie odnoszą się jedynie do kamiennego pomnika.

Ponadto sam kształt obelisku prowokuje – potwierdzone konotacjami kulturowymi – skojarzenia seksualne, wzmocnione przez pozornie niewinne (a przynajmniej takimi się wydają w intencji mówiących) komentarze na temat wyglądu i stanu obelisku. Na końcu opowiadania bowiem czytelnik dowiaduje się, że wykonany przez człowieka obelisk przestał istnieć, a przynajmniej nie wygląda już tak jak dawniej, gdyż z uwagi na ulewne deszcze przewrócił się na tydzień przez przyjazdem Hildy i Ernesta:

*"It's fallen right over into the landslip upside-down, the tip of it gone in ever so far, rather **laughable**".* (161)

w jęz. angielskim) utrudniają odbiór artykułu. Jest jednak kilka przyczyn, dla których zdecydowałam się na taki układ językowy: 1) brak polskiego przekładu opowiadania; 2) przekład, także własny, wymagałby w tym przypadku podania dodatkowo brzmienia oryginalnego w odsyłaczach, co znacznie przekroczyłoby dopuszczalną objętość pracy; 3) rozważania zawarte w niniejszym artykule powstały w oparciu o tekst angielski i w dużej mierze bazują na zwrotach nieprzetłumaczalnych i grach słownych.

Obecny stan obelisku mocno kontrastuje z tym, co można zobaczyć na pocztówce:

"[...] *she actually bought a card which brought in some surroundings. The monument was **nobly** placed. It stood on a tongue of a rock overlooking the landslip.*" (161)

Słowa wyróżnione wymuszają oczywiste asocjacje i wartościowanie: obelisk jest **nobly placed**, kiedy się wznosi i **laughable**, gdy opada. Narzucają się one ze szczególną mocą, gdy zestawimy je z wydarzeniem, które właśnie miało miejsce (tj. seksualna przygoda Hildy i Stana). Przykłady te są potwierdzeniem zarówno „delikatnych” sugestii, które pojawiają się już na początku opowiadania, jak i dwuznacznych komentarzy Tiny’ego oraz jego równie enigmatycznej rozmowy ze Stanem.

Wspomniane tu skojarzenia seksualne pozostają w pozornej opozycji do świadomych myśli Hildy. Są to również rojenia erotyczne, ale koncentrujące się nie na anatomii i fizjologii, lecz na romantyczno-filmowym wymiarze miłości. Podczas wspinaczki ścieżką prowadzącą do obelisku, jej myśli powoli uciekają od Ernesta i celu podróży do wymyślanego mężczyzny ze świata fantazji czy raczej z ekranów kinowych:

They began climbing a muddly sort of gorge – not romantic, though she tried to pretend it was so. „How nice Ernest was really! [...]. If only his forehead wasn't quite so bulgy, and had a little more hair hanging over it, if his shoes weren't quite so small and yellow, if he had eyes like a hawk and an aquiline nose and a sinewy sunburnt throat ... no, no, that was asking too much, she must keep within bounds, she must not hope for a sinewy throat, or for reckless arms to clasp her beyond redemption... That came of going to those cinemas...” (147)

Rojenia Hildy potwierdzają poprawność seksualnych skojarzeń, niesionych przez tytułowy motyw opowiadania. Jednakże wyraźnie pozostają one w opozycji do sugestii Tiny’ego. Mogłoby się wydawać, iż mamy tu do czynienia z dwiema kontrastującymi postawami wobec erotyki – z wulgarną seksualnością w aluzjach marynarza i marzeniami o namiętym kochanku rodem z ekranu kinowego. Punktem wspólnym wszakże pozostaje obelisk.

Inaczej niż w przypadku Tiny’ego, gdzie skojarzenia seksu z obeliskiem pojawiają się w mowie postaci, w przypadku Hildy asocjacje te prowokowane są raczej przez nadawcę opowiadania. Bohaterka bowiem wyraźnie zapomina o celu wyprawy. Spotkanie z marynarzami prowokuje ją do snucia dalszych marzeń – tym razem koncentrujących się wokół konkretnego mężczyzny, Stana.

Podczas gdy Ernest radośnie uczestniczy w dywagacjach na temat mundurów marynarskich, jego żona daje się całkowicie ponieść atmosferze jak z filmowego romansu:

He [Stan] was not very young when you were close to him, but Hilda did not like very young men, they were not distinguished, and her dream was distinction. These well-marked features, this hair, raven-black against the snowy line of the cap, yet flecked at the temples with grey, suited her best, oh

and those eyes, cruel eyes, kind eyes, kind, cruel, oh! They burnt into your shoulders, if you turned and faced them it was worse. And she so dumpy! [...]
„No, Hilda, no one like this is going to bother to seduce you”, she told herself.
 (153)

Jak widzimy, filmowe fantazje Hildy nabierają coraz bardziej oczywistych seksualnych konotacji: wyraźnie jest już mowa o uwiedzeniu. Wciąż jednak sugerowany jest kontrast w stosunku do perspektywy Tiny'ego. Kiedy wreszcie Hilda znajdzie się w ramionach Stana, nadal interpretuje całe zdarzenie w kategoriach filmowych:

Almost without her knowing, he guided her off the path, and got her down among the bushes. (154)

She was consciously deceiving her husband, and it was heaven. She took the lead, ordered the mysterious stranger, the film-star, the sheikh, what to do, she was, for one moment, a queen, and her slave. They came out of the depths together, confederates. (155-6)

Co więcej, miłosna przygoda Hildy i Stana zastępuje wycieczkę do obelisku, potwierdzając tym samym nasze skojarzenia falliczne. Kiedy więc zarówno Stan jak i Tiny twierdzą, że dotarli do Obelisku, w pewnym sensie jest to prawda, podobnie jak stwierdzenie o inspekcji pomnika (*the inspection of the monument*).

Hilda przypomina sobie zarówno o obelisku, jak i swoim mężu dopiero po uwiedzeniu. Tym razem jednak obelisk wyraźnie już kojarzy się z filmowym romanssem i z samym Stanem; przestaje być **tajemniczy**, a tym samym nie wzbudza więcej zainteresowania, staje się natomiast **przykrywką** dla sekretnej schadzki kochanków.

Kiedy Hilda i Stan pojawiają się z powrotem na ścieżce, Stan zapoznaje Hildę ze swoimi planami, co do których nie zgłasza ona żadnych sprzeciwów:

“Hilda, it’s no use going on to the Obelisk”, he said, „it’s too late, they’re in front of us and we shall meet them coming down. [...]. We shall have to go back and wait for them on the esplanade.” [...]. „You leave it to me – I’ll confuse them in no time.” (156)

Skojarzenia seksualne wynikają zarówno z fabuły, jak i z pozornego kontrastu pomiędzy celem wycieczki a myślami Hildy. Od samego początku to nie obelisk tak naprawdę zajmuje myśli Hildy, ale mężczyzna. Jest to obraz mężczyzny bliżej nieokreślonego, ale charakteryzującego się pewnymi cechami. Na początku jej myśli przez chwilę skupiają się na Erneście (akapit otwierający opowiadanie); następnie rozmyślenia Hildy przenoszą się na dwóch marynarzy, których widziała w poczekalni; na koniec Hilda pogrążona jest już w marzeniach o aktorach, których widziała na ekranie kina. Potem, kiedy podczas wspinania się w kierunku obelisku wraz z mężem spotykają marynarzy z poczekalni, myśli Hildy zorientowane na mężczyzn zostają jeszcze bardziej rozbudzone. Na koniec Hilda daje się uwieść i w taki oto sposób zaczyna identyfikować tajemniczy, a przez to nierzeczywisty, pomnik z przystojnym i rzeczywistym Stanem. Rzeczywistość Stana jednakże jest prawdziwa tylko w pewnym stopniu, ponieważ Hilda nadal postrzega go (podobnie

zresztą jak i siebie) jako gwiazdę filmową, romantycznego bohatera, którego pamięta z ekranu. Z tego jasno wynika, że skojarzenia seksualne spowodowane są przez niedopowiedzenia i sugestie na poziomie werbalnym w połączeniu z „podwójnym” celem wyprawy Stana i Hildy: z jednej strony obelisk pojmowany jest dosłownie jako kamienny pomnik i jako taki nie zostaje osiągnięty jako cel wyprawy; z drugiej strony, obelisk jest kojarzony z obiektem seksualnym i w tym sensie cel wycieczki zostaje w pełni zrealizowany. Paradoksalnie, Hilda i Stan docierają więc do celu, ale określonego nie na poziomie fabuły tylko na poziomie asocjacji, przenoszonych z tekstu na obelisk.

I właśnie ów akt uwiedzenia łączy się z „powrotem” motywu obelisku. Oto bowiem miłosna przygoda Hildy i Stana zastępuje wycieczkę do pomnika, potwierdzając tym samym poprzednio omawiane tu asocjacje. Zauważmy wszakże, iż podczas gdy w przypadku Tiny’ego obelisk kojarzony jest raczej z męską anatomią, w przypadku Hildy funkcjonuje jako synonim aktu miłosnego (mowa będzie później o „the inspection of the monument” – „inspekcji pomnika”, które to stwierdzenie określa, co zaszło między Stanem a Hildą).

Powiedzieliśmy, iż obelisk pojawia się w dwóch kontrastujących ze sobą układach asocjacyjnych: z jednej strony mamy wyraźnie dwuznaczność, aluzje seksualne czy wręcz wulgaryzmy Tiny’ego, z drugiej zaś marzenia i fantazje Hildy, dotyczące mężczyzny postrzeganego jako filmowego, romantycznego kochanka. Czy jednak istotnie mamy tu do czynienia z kontrastem? Przecież „romantyczne” czy „romansowe” rojenia Hildy znajdują ujście w jak najbardziej „namacalnym” erotyzmie – w akcie seksualnym.

Pytanie to prowokuje do pochylenia się nad samą techniką opowiadania. Oto narrator przedstawia wydarzenia, przejmując punkt widzenia Hildy, jej sposób mówienia i myślenia o rzeczywistości. W rezultacie narrator i postać dzielą tę samą „przestrzeń”⁵, a w niektórych miejscach narrator przejmuje od bohaterki jej system ideologiczny i frazeologiczny. Jednak nie do końca. Już od początku opowiadania czytelnik zaczyna zdawać sobie sprawę z obecności bezosobowego narratora, który to narrator towarzyszy Hildzie i „pozwała” jej na wygłaszanie subiektywnych, a przez to również ograniczonych, opinii. Już pierwsze zdanie opowiadania, w którym Hilda i jej mąż Ernest zostają przedstawieni czytelnikowi, jest dowodem na istnienie drugiej perspektywy należącej do narratora mówiącego jak gdyby „ponad” głosem Hildy. W konsekwencji głos narratora krzyżuje się z głosem (myślami) postaci:

Ernest was an elementary schoolmaster, and very very small; it was like marrying a doll, Hilda sometimes thought, and one with glass eyes too.
(145)

⁵ Uspensky proponuje następujące potraktowanie punktu widzenia: jako perspektywy ideologiczno-oceniającej lub też perspektywy przestrzenno-czasowej postaci, która opisyuje wydarzenia, albo potraktowanie punktu widzenia w kategoriach czysto lingwistycznych (B. Uspensky: „A Poetics of Composition”, s. 7).

W obrębie jednego zdania, czysto informacyjna „odautorska” wypowiedź⁶ (część pierwsza) zostaje uzupełniona opinią Hildy (część druga).

W rezultacie takiej i podobnych konfrontacji głosu Hildy i głosu narratora odbiorca prowokowany jest do odwołania się do „najwyższej instancji komunikacyjnej” w utworze, do informacji przekazywanych przez implikowanego nadawcę, już nie w postaci stematyzowanej, ale wpisanych w układy konstrukcyjne opowiadania. Z układów tych zaś wynika, iż to, co wydarzyło się między Stanem a Hildą, na poziomie autorskiej komunikacji sprowadzone jest do wulgarnego poziomu Tiny’ego.

Tak więc kontrast między fantazjami Hildy a rzeczywistością, a także między tajemniczością obelisku a oczywistymi skojarzeniami fallicznymi funkcjonuje jako jedno z narzędzi autorskiego komentarza na temat bohaterki i jej postrzegania rzeczywistości. Podważona zostaje wiarygodność jej punktu widzenia, jej oceny i interpretacji świata. Niewiarygodność ta ujawnia się nie tylko na poziomie zdarzeń, ale i konstrukcji pojedynczych zdań:

She cherished aspirations; [...]. She yearned for a trip in a Rolls-Royce with a sheik, but one cannot have everything [...]. (145)

He [Stan] had marked her down for his fell purpose, she must be careful like any other heroine. (150)

She'd her dream, and what people said was false and what the Pictures said was true: it was worth it [...]. (156)

He [Stan] looked the very flower of the British Navy [Hilda thought looking at him] as he lied and lied. (158)

Jak widać z powyższych przykładów, po części pierwszej wypowiedzi następuje zawsze uzupełniająco-wyjaśniająca tu wyróżniona część druga, która ujawnia filmową proveniencję pozornie obiektywnych stwierdzeń z części pierwszej. Podejście Hildy do zdarzeń ma swoje źródło w doświadczeniu płynącym z ekranu kinowego.

Nadto niewiarygodność oglądu świata przez Hildę widoczna jest i w tych fragmentach, gdzie jej punkt widzenia skonfrontowany jest z punktem widzenia Stana. Oto Hilda postrzega swój przelotny romans ze Stanem jako rodzaj „spełnienia” marzeń o kochanku. Interpretuje zachowanie Stana w kategoriach filmu:

Her sailor whipped a box [of matches] out of his breast. Tiny, equally polite, blew on the tip of his cigarette and held it towards her. She felt flustered, enmeshed in blue arms, dazzled by rose-red and sunburnt flesh, intoxicated by strength, saltiness, the unknown. When she escaped it was to her husband. (150)

⁶ Jest to przykład tzw. konstrukcji hybrydycznej: „Konstrukcją hybrydyczną nazywamy taką wypowiedź, która pod względem cech gramatycznych (składniowych) i kompozycyjnych należy do jednego mówiącego, lecz w której w rzeczywistości mieszają się dwie wypowiedzi, dwa charakterystyczne sposoby mówienia, dwa style, dwa „języki”, dwa horyzonty znaczeń i wartości.” (M. Bachtin: „Problemy literatury i estetyki”, s. 134).

Słowa i wyrażenia użyte do opisu stosunku uczuciowego Hildy względem marynarza są wyraźnym nawiązaniem do języka z taniego romansu (patrz: wyróżnienie). Relatywnie krótki moment zapalania papierosa staje się dla Hildy źródłem filmowych rojeń. Lecz ta „romantyczna” wizja skontrastowana zostaje z twardą, ascetyczną w swej wymowie, rzeczywistością (patrz: wyróżnienie) – w tej części Stan zostaje zastąpiony Ernestem. Zdanie, które odnosi się do męża Hildy jest krótkie i bardzo precyzyjne; nie ma w nim miejsca zarówno dla upiększeń (brak przymiotników), jak i dla ekscytującego **nie-wiadomego (the unknown)**. Sama „powszedniość” męża również wpisana jest w romansową fabułę, którą snuje Hilda. Owa pseudo-romantyczna wizja utrzymuje się, a nawet zostaje wzmocniona, także po akcie uwiedzenia:

“[...] It was worth it, worth being clasped once in the right arms, though you never had them round you again. She had got what she longed for, and it was what she longed for, not a smack in the face, not a sell ... She had always yearned for a lover who would be nice afterwards – not turn away like a satisfied brute, as handsome men are supposed to do. Stanhope was – what do you call it ... a gentleman, a knight in armour, a real sport ... O for words.” (157)

Jak iluzoryczna jest ta interpretacja, ujawnia perspektywa Stana (sugerowana przez jego wypowiedzi i komentarze). Dla niego Hilda jest po prostu „jedną z wielu”. Po akcie uwiedzenia, kiedy to Hilda zaczyna go obwiniać, za to co zaszło i wychwalać Ernesta, komentarz Stana sprowadza się do następującego stwierdzenia:

„You shan't come into any trouble, I swear it, and you mustn't cry” [...] I play tricks – yes. But I never let a woman down.” (155)

Jak wynika z cytowanego fragmentu, Stan sam przyznaje się, że świętym bynajmniej nie jest i daje Hildzie do zrozumienia, iż były już przed nią inne kobiety (patrz: wyróżnienie). Nieco później ta sugestia zawarta w wypowiedzi Stana zostaje potwierdzona i wzmocniona przez jego **final instructions** (końcowe instrukcje) dla Hildy w drodze powrotnej na promenadę.

„I'll confuse them [Ernest and Tiny] in no time.’ ‘But how?’ she said dubiously, as they started the long descent. ‘I shall see when I see them. That's how I always work.” (156)

Ze słów Stana wynika nader jasno (szczególnie wyróżnione słowa), że nie po raz pierwszy znalazł się on w takiej jak ta sytuacji. Dobrze wie, jak należy w takich przypadkach zareagować – ma przecież doświadczenie.

Tak więc obraz Hildy, jaki wyłania się z opowiadania, różni się znacznie od jej wyobrażenia o samej sobie. Bohaterka wyraźnie postrzega siebie jako osobę niedocenioną, ubogaca swoje życie, samą siebie i swojego kochanka oddając się wzniosłym marzeniom o idealnej rzeczywistości. Opowiadanie wszakże demaskuje ów ideał – jest to stereotyp rodem z filmowych romanсів. Hilda nie tyle konfrontuje swoje rzeczywiste życie ze światem fikcji, ile interpretuje je w kategoriach filmu, nie dostrzegając mylności owej interpretacji. Zdominowanie więc opowieści przez ograniczony punkt widzenia postaci prowadzącej odsyła czytelnika, implikowanego do znaczeń na wyższym

poziomie tekstowym – na poziomie komunikacji autorskiej⁷ właśnie. Główny narrator jest bowiem *porte parole* autora implikowanego. Okazuje się, że to nie – jak mogłoby się wydawać na początku – ograniczony, wulgarny i mówiący niegramatycznie Tiny jest przedmiotem szyderstwa, lecz uważająca się za kogoś lepszego Hilda. W ten oto sposób czytelnik prowokowany jest do ironicznego spojrzenia na Hildę i jej „płomienny romans”, do uśmiechu politowania nad jej ograniczonym i zdominowanym przez filmowe stereotypy postrzeganiem świata.

Jak widać, informacje przekazywane są w opowiadaniu nie wprost, przez narratora, opowiadającego i komentującego wydarzenia, lecz są jedynie sugerowane przez układy tekstowe. Jednakże informacje te nie dotyczą jedynie stosunku postaci do świata. Ograniczenie perspektywy, z której przedstawione są wydarzenia, ma bowiem jeszcze dalsze konsekwencje, już nie tyle dla interpretacji wydarzeń, ile dla wiedzy o nich.

Zauważmy, iż drugi wątek – wątek Tiny’ego i Ernesta – zostaje praktycznie niedopowiedziany, a więc pozostaje w sferze sugestii. Jest oczywiste, że para ta nigdy nie dotarła do obelisku, podobnie jak Stan i Hilda, istnieją także powody, dla których obydwaj mężczyźni kłamią. Czytelnik znajduje się w sytuacji Hildy, która wszakże woli pozostawić pytanie o to, co się naprawdę zdarzyło bez (bezpośredniej) odpowiedzi:

Depth beneath depth seemed to open. For if she couldn't have seen the Obelisk he couldn't have seen it either, if she had dawdled on the way up he must have dawdled too, if she was lying he must be lying, if she and a sailor – she stopped her thoughts, for they were becomings meaningless. (156)

Odbiorca opowiadania wszakże otrzymuje wystarczającą liczbę sygnałów, aby zrekonstruować nieopowiedziane (czy raczej zasugerowane) wydarzenia.

Na trop mogą doprowadzać już wulgaryzmy Tiny’ego i jego werbalne wariacje na temat słowa „obelisk” (pamiętajmy o znaczeniach nadanych temu motywowi), adresowane wyraźnie do Ernesta.

To, że prawdopodobnie doszło do „szybkiej” przygody miłosnej pomiędzy Ernestem a Tinym czytelnik może wydedukować przede wszystkim na podstawie pewnych analogii między obydwoma sytuacjami: żadna z par bowiem nie dociera do obelisku, w obu przypadkach wyjaśnienia dotyczące tego, co się naprawdę wydarzyło po drodze do pomnika pozostają nie tylko niejasne, ale wręcz dwuznaczne. Poza tym, słownictwo jakiego używa Tiny do skomentowania tego, co zaszło pomiędzy Stanem a Hildą (mowa jest o „inspekcji pomnika”, który to zwrot niesie, jak już wspominaliśmy, wyraźne konotacje seksualne) może odnosić się także do tego, co zaszło między nim a jego towarzyszem.

⁷ Pozwala to nadawcy implikowanemu na stworzenie takiego narratora, który przejmując punkt widzenia protagonisty manifestuje swój pogląd. Autor implikowany tekstu wykorzystuje do komunikacji z czytelnikiem perspektywę „kogoś innego”, tj. używa środowiska językowego całkowicie mu obcego, co skutkuje niebezpiecznym komentarzem danego wydarzenia.

Pewne wskazówki pojawiają się też w formie, w jakiej Tiny zwraca się do Ernesta (nazywa go **Ern, little Ern** – zdrobnienia, które pasują raczej do małego, niewinnego chłopca; z drugiej strony jednak użycie słowa **little** przed imieniem może prowokować do seksualno-anatomicznych skojarzeń).

Brak pytań dotyczących „niemilej przygody” ze strony dociekliwego Ernesta sugeruje, że i on może mieć coś do ukrycia. Co więcej, po powrocie do autobusu jest miłszy dla swej żony niż to zazwyczaj bywało. Wyraźnie rozpie-ra go uczucie radości:

“He seemed nicer than usual, and she was pleased when he started to discuss the relative advantages of gas and electricity. (160-161)

She peeped at her husband [...]. He looked handsomer than usual, and happier, and his lips were parted in a natural smile.” (162)

Mogłoby się wydawać, iż Ernest cieszy się z zakupu widokówki. Jednak uważny czytelnik dostrzeże analogie między jego stanem a euforią, jaka ogarnia Hildę po zdradzie męża. Nastrój ten jest także echem dziwnej zmiany, jaka zachodzi w zachowaniu Ernesta po spotkaniu z obydwojma marynarzami. Moralizator staje się znacznie bardziej tolerancyjny. Irytujące w ustach żony „ever so”, użyte przez Tiny’ego wprawia go w znakomity nastrój. Śmieje się z całego serca wraz z marynarzami:

“Thanks ever so,” Tiny responded. Hilda let out a cackle. It was „ever so”, the forbidden phrase. The sailors laughed too, as did Ernest. He had become unusually genial. (150)

Ku zdumieniu Hildy Ernest także i ją częstuje papierosem:

He astonished her by saying, “Oh, Hilda, I’m so sorry, here I am smoking and I never asked you whether you would smoke too.” It was the first time he had invited her to smoke in public. She declined, thinking he was testing her, but he asked her again and she took one. (150)

Jednakże na tym etapie rozwoju akcji ani czytelnik, ani tym bardziej Hilda, nie są świadomi erotycznych konotacji poczynań Ernesta, jego fascynacji przyszłym partnerem.

Wreszcie samo imię Ernest może podpowiedzieć czytelnikowi, co naprawdę zdarzyło się w drodze do obelisku. Początkowo imię to niesie raczej skojarzenia z angielskim słowem „earnest” i jako takie doskonale pasuje do głównego bohatera⁸. Ernest z zawodu jest nauczycielem, a to profesja, która z definicji powinna łączyć w sobie takie cechy jak zdecydowanie, docieklivość, ale i troskliwość. Jednakowoż, w samym tekście opowiadania odnajdujemy aluzje do tytułu sztuki Oscara Wilde’a, *The Importance of Being Earnest*.

Niemal dokładne przytoczenie tytułu tej sztuki ma miejsce w jednej z wypowiedzi Hildy (choć sama bohaterka nie jest tego świadoma):

„We must go, or we shall miss that bus”, she announced. „We shall never clear up why we never met, and it isn’t of the least importance. Ernest, do come along, dear.” (159)

⁸ *Earnest* z ang. szczerzy, poważny.

Tytuł sztuki, którego echo pojawia się w opowiadaniu, może funkcjonować jako swego rodzaju odsyłacz do jej autora i jego preferencji seksualnych (nawiasem mówiąc, także preferencji seksualnych samego Forstera). W czasach Forstera Wilde mógł nadal być ciągle kojarzony ze skandalem, jaki wywołał przyznając się otwarcie do swojego homoseksualizmu. Aluzja, jaką jest sparafrazowany tytuł sztuki pisarza-homoseksualisty, jest więc kolejnym śladem potwierdzającym domysły co do natury nieopowiedzianych wydarzeń.

Zabawnym komentarzem na temat owych zdarzeń mogą być też rozważania Hildy zanim obydwie pary rozstały się w drodze do obelisku:

They proceeded in a safe enough formation towards the Obelisk, the two sailors in front, she behind Tiny's buttocks, from which she had nothing to fear. (150)

Na poziomie komunikatu autorskiego słowa te zapowiadają przygodę Tiny'ego i Ernesta w swej naturze podobną do tej, jaką przeżyli Stan i Hilda. Wydzwięk tego komentarza zabarwiony zostaje dosadną ironią, w momencie, gdy się okaże, że tak naprawdę niektórzy mają się czego obawiać ze strony pośladków Tiny'ego.

W konsekwencji, to Hilda okazuje się tak naprawdę oszukana i zdradzona. Ona, która niemalże bez zmruczenia oka okłamała swojego męża, ona, która chciała być sprytniejsza od niego, została oszukana przez swojego „szczerego, uczciwego” Ernesta. A taka była dumna ze swego małego sekretu! Co więcej, Ernestowi prawdopodobnie obojętne byłoby, czy Hilda zdradziła go ze „swoim” marynarzem, czy też nie. Był zbyt upojony doświadczeniem nowej, innej i zdecydowanie lepszej w jego opinii, miłości, żeby przejmować się niewiernością żony.

Jak widzimy, autor opowiadania przedstawiając zdarzenia z punktu widzenia Hildy ujawnia i wykpiwa jej ograniczenia. Wyszłdza jej mały sekret – okazuje się, iż Hilda ze zdradzającej stała się zdradzona. Co więcej, niewierność Ernesta jest tym większa, że dając się uwieść mężczyźnie dopuścił się zdrady kobiet w ogóle, a nie tylko swojej żony. Technika sugestii i niedopowiedzeń zaś prowokuje czytelnika do samodzielnego odkrywania tego, co istotnie się zdarzyło, na podstawie sygnałów i tropów dostępnych także bohaterce (choć wzmocnionych dodatkowymi śladami na wyższym poziomie komunikacji, potwierdzającymi domysły). Odbiorca wie to, czego Hilda może się tylko domyślać, a czego domyślić się wyraźnie nie chce, czy nie potrafi.

Podsumujmy nasze rozważania. Wydawać by się mogło, że tematem tego pozornie poważnego opowiadania jest wyprawa do tytułowego obelisku. Sugeruje to – po pierwsze – sam tytuł, a po drugie początek, kiedy to czytelnik dowiaduje się o celu wycieczki. Sama powaga opowiadania podkreślona jest przez (na pozór) „głębokie” przemyślenia Hildy dotyczące jej małżeńskich relacji z Ernestem. Jednakże tekst ujawnia humorystyczne aspekty dzięki wpisanej w niego historii „drugowarstwowej”. Humor wprowadzony zostaje więc pośrednio, jakby tylnymi drzwiami, za pośrednictwem niedopowiedzeń i sugestii: bezpośrednio wprowadzona interpretacja rzeczywistości postrzeganej z punktu widzenia Hildy zostaje zanegowana w wyniku dalszej konfron-

tacji z tym, co się naprawdę wydarzyło, z punktem widzenia innej postaci oraz z perspektywą autora implikowanego, która ujawnia się z kolei przez konstrukcję tekstu. W wyniku takich zabiegów ukazana zostaje konwencjonalność i stereotypowość interpretacji świata postrzeganego przez Hildę, a także jej psychologiczna ślepotą. Ponadto, aspekt humorystyczny opowiadania wzmocniony jest sugestiami fallicznymi, takimi jak wulgarna przemowa Tiny'ego czy upadek obelisku.

Jaki model świata wyłania się z takiego potraktowania tematu? Ernest okazuje się tak samo tajemniczy jak tytułowy obelisk, tyle że wraz z rozwojem akcji obelisk traci swoją tajemniczość, pomimo iż nigdy go nie ujrano, natomiast Ernest nagle przestaje być postacią dobrze znaną, a przynajmniej dobrze znaną swojej żonie. Z pozoru zwykły „szary” człowiek prowadzi podwójne życie. Z jednej strony jest poważanym i surowym nauczycielem, a także poważanym i wyczulonym na poprawność gramatyczną mężem. To Ernest, dyrektor szkoły. Z drugiej zaś strony jest zabawnym, wesołym [por. ang. dwuznaczne gay] kompanem (który nazwał obelisk „obblepiss”). To szczęśliwy mały Erni [little Ern], kochanek. Paradoksem jest więc to, że Hilda, postać, która wydawała się niejako skazana na swój mały sekret (fabuła zostaje tutaj dodatkowo wzmocniona podtekstem kulturowym – to kobiety zazwyczaj mają swoje sekrety), okazuje się osobą przewidywalną w przeciwieństwie do swojego męża. Tutaj mężczyzna ma swój sekret, do którego dostęp ma jedynie duży Tiny⁹, stając się w ten sposób częścią tajemnicy. Tiny, zapewne doskonale zdając sobie sprawę ze swoich własnych preferencji seksualnych, łatwo odkrywa drugą naturę małego Erna. Czy należy ich zatem postrzegać jako *brothers-in-arms*? Wygląda na to, że kulturowe stereotypy zostały tutaj całkowicie odwrócone.

Wreszcie, po przeczytaniu opowiadania pojawić się może jeszcze jedna intrygująca kwestia, a mianowicie taka, czy Hilda jest jedyną osobą, z której się śmiejemy? Bo jeśli czytelnik jest w stanie przewidzieć zachowanie się Hildy (dzięki odpowiednim wskazówkom, oczywiście), ale okazuje się zupełnie nieprzygotowanym do wiadomości o podwójnym życiu Ernesta, to kto tak naprawdę śmieje się (i z kogo) ostatni? Może kryje się za tym autor implikowany, który świadomie i bez najmniejszych skrupułów oszukuje odbiorcę tekstu. Biedny, skrzywdzony czytelnik, można by powiedzieć, gdyż jego oczekiwania różnią się w stopniu znacznym od ich realizacji. A to, zdaje się, brzmi jak przypadek Hildy.

Bibliografia

- Bachtin M. (1982), *Problemy literatury i estetyki*, Czytelnik, Warszawa.
Forster E. M. (1989), *The Life to Come and Other Stories*, Penguin Books, London.

⁹ Por. angielskie znaczenia słów tiny (malutki) i big (duży). W oryginale Tiny ma wielkie łapy (*huge paws*) i jest duży z postury.

- Szymczak M. (red.) (1979), *Słownik języka polskiego*, t. II L–P, PIW, Warszawa.
- Sławiński J. (red.), Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A. (1998), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Uspensky B. (1983), *A Poetics of Composition*, University of California Press, California.