

BRIDESHEAD REVISITED EVELYNA WAUGH

(PROBA ANALIZY)

Evelyn Waugh, jeden z czołowych pisarzy katolickich dzisiejszej Anglii, rozpoczął swą karierę pisarską od doskonale skonstruowanych, krótkich powieści satyrycznych, których większość od razu osiągała rangę „bestsellerów”, ale dopiero jako dojrzały twórca zwrócił się do problemów najgłębszych, takich jak grzech, miłość, działanie łaski. Ta zmiana, której wyrazem jest wydana w roku 1945 powieść *Znowu w Brideshead (Brideshead Revisited)* jest ciekawa między innymi dlatego, że przyniosła ze sobą wzbogacenie techniki powieściowej, w zakresie której Waugh już przedtem pokazał swą zręczność.

Jeśli przyjmiemy klasyfikację powieści proponowaną przez Edwina Muira¹, to przedwojenne powieści Waugha uznamy niewątpliwie za powieści akcji. Postaci w nich posiadają znaczenie o tyle tylko, o ile służą celom satyrycznym lub wspierają akcję. Nie rozwijają się też zupełnie ani nie mają pretensji do realizmu; są bezwolnie przesuwane siłą wypadków.

Jasne jest, że stwierdzenie tych faktów nie jest próbą czynienia zarzutów autorowi. W koncepcji powieściowej, według której napisane zostały *Schyłek i upadek (Decline and Fall)*, *Czarna zaraza (Black Mischief)*, czy *Dziennikarz z przypadku (Scoop)* charaktery „płaskie”², złożone z jednej lub dwu cech spełniają swoją funkcję równie dobrze jak w powieści kryminalnej.

¹ *The Structure of the Novel*, London 1946, rozdz. I i II. Wyróżnia on trzy grupy powieści. 1. powieść akcji, 2. powieść charakteru, 3. powieść dramatyczną.

² Termin wprowadzony przez E. M. Forstera w *Aspects of the Novel*, London 1941.

Ambitniejszym celom jednakże powieść akcji nie mogła służyć. Do tego potrzebni byli żywi ludzie. Właśnie bogata charakteryzacja postaci w *Znowu w Brideshead* wraz z dawniej już wykazanim mistrzostwem Waugha w konstruowaniu wątków akcji dały w sumie powieść dramatyczną uważaną przez Muira za krewniaczkę tragedii poetyckiej³.

Centralny problem tej powieści nie byłby trudny do uchwycenia nawet, gdyby autor nie sformułował sam swego celu jako *nothing less than an attempt to trace the workings of the divine purpose in a pagan world...*⁴. Ten problem przewija się przez powieść widoczny w dojrzewających przed oczyma czytelnika charakterach, w ich konfliktach i próbie ucieczki od Boga, będącej rezultatem specyficznych warunków, w jakich znajdują się katolicy żyjący w nowoczesnych społeczeństwach pogańskich. W powieści nie ma głównego bohatera, trudno bowiem uznać za takiego narratora, choć sam autor w ten sposób o nim mówi. Zainteresowanie czytelnika koncentruje się na katolickiej rodzinie angielskiej ukazanej w fikcyjnej narracji Karola Rydera, zrazu agnostyka, na końcu książki katolika. Uczynienie z narratora agnostyka zupełnie nieświadomego zasad i znaczenia katolicyzmu, pozwoliło autorowi na pokazywanie postępowania osób od zewnątrz, bez konieczności wchodzenia w pobudki ich działania, które przed czytelnikiem odsłaniają się dopiero w miarę rozwoju akcji. Z drugiej strony narrator nie jest tylko ekranem, na którym odbijają się kolejne obrazy filmu, jest bowiem sam w środku akcji, najpierw przez swą przyjaźń z Sebastianem, potem przez miłość do Julii. Nie rości też sobie pretensji do obiektywności w swej opowieści, przesycą ją na wskroś miłością do tamtych ludzi, ale stwierdza ciągle, że nie może ich zrozumieć.

Powieść obejmuje okres kilkunastu lat. Rozłożenie akcji na tak długi okres czasu jest u Waugha czymś nowym, w przedwojennych bowiem powieściach satyrycznych akcja toczyła się błyskawicznie i przeważnie obejmowała kilka lub kilkanaście miesięcy. Tu początek stanowi prolog, w którym kapitan Karol Ryder zostaje niespodziewanie przeniesiony do innej miejscowości. Wraz

³ Muir, op. cit., s. 41.

⁴ „Ostrzeżenie” autora dodane do pierwszego wydania książki, powtórzone w wydaniu szóstym (Londyn 1947).

z całym oddziałem dociera tam w nocy i dopiero rano odkrywa, że jest w Brideshead, siedzibie rodziny, z którą przez lata całe związany był węzłami przyjaźni i miłości. Pierwszy rzut oka na dobrze znany krajobraz przenosi go w przeszłość, tym samym kończy się prolog i zaczyna część pierwsza powieści *Et in Arcadia Ego*.

To przesunięcie akcji o dwadzieścia lat wstecz dokonane jest przez opis krajobrazu, w którym szczegóły dostrzegane rzeczywistości przez Rydera zmieszane są ze strzępkami jego wspomnień o tej miejscowości. Kontury rzeczywistości zostają zatarte, jak w filmie, gdzie cofnięcie w sferę wspomnień oddane jest często przez nałożenie na siebie dwu obrazów. Ostatnie zdanie prologu jest powtórzone na początku pierwszej części i stanowi punkt wyjścia dla opisu pierwszej wizyty Rydera w Brideshead, w którą z kolei wpleciona jest część *Vorgeschichte*. Dalej powieść obejmuje okres około trzech lat bez większych przerw, aż doprowadzony zostaje do końca wątek przyjaźni Rydera z Sebastianem, który znika z pierwszego planu powieści.

Księga druga podejmuje akcję w dziesięć lat później. Otwiera ją ponownie odwołanie się do wspomnień: *My theme is memory, that winged host that soared about me one grey morning of war-time*⁵. Po tym przychodzi refleksja o okresach natchnienia i jałowości w życiu ludzkim podobnie jak w sztuce czy historii. Refleksja ta stanowi punkt wyjścia dla krótkiej relacji narratora o ostatnich dziesięciu latach jego życia, która doprowadza do bieżących wypadków poczynając od spotkania z Julią. Dalej znowu mamy ciągłość akcji na przestrzeni przeszło dwu lat i wreszcie rozstanie Julii i Rydera zamyka księgę drugą stając jednocześnie koniec powieści, bo epilog jest już tylko artystycznym podsumowaniem problemu.

Akcja powieści toczy się dość wolno. Wrażenie zbierania różnych nici wspomnień jest utrzymane przez cały czas. W dwu tylko wypadkach tempo się nagle zwiększa: raz, gdy przedstawiony jest rosnący nałóg Sebastiana, który doprowadza go do zupełnego wykołajenia, drugi raz — śmierć Lorda Marchmain i rozstanie Julii i Rydera. Obydwa mają charakter kryzysu i wypadają jedno pod koniec pierwszej księgi, drugie pod koniec całej

⁵ *Brideshead Revisited*, Penguin Books 1957, s. 214.

powieści. Zdaniem Liddella szybsze lub wolniejsze tempo akcji zależy od stosunku ilościowego dwu elementów: przedstawienia i streszczenia⁶. Chociaż najbardziej żywotną częścią powieści jest przedstawienie, streszczenie jest konieczne dla nadania powieści tempa. W powieści o odpowiednio uregulowanym tempie każde zdarzenie wypada we właściwym momencie. W „Znowu w Brideshead” streszczenie używane jest oszczędnie. W dwu już wspomnianych punktach przełomowych występuje częściej, główny jednak nacisk położony jest na sceny dramatyczne, na owo „przedstawienie”, przez co uwypuklone zostały zmiany zachodzące w duszach głównych osób, a w ten sposób pośrednio również centralny problem powieści — działanie łaski.

Te zmiany w ludziach podkreślone są dalej przez utrzymanie stale tego samego tła — pięknego barokowego pałacu w Brideshead. Odgrywa on wieloraką rolę w konstrukcji powieści. Była już mowa o tym, że pałac lub raczej otaczający go krajobraz, stanowi punkt wyjścia dla wspomnień Rydera o wydarzeniach sprzed lat dwudziestu, jest zatem właściwym wprowadzeniem w akcję. Dalej, ciągle powracające opisy pięknej architektury pałacu oddają duże usługi przy stwarzaniu romantycznej atmosfery powieści, tak samo zresztą jak niezwykła piękność Julii, Sebastiana i ich matki. W Brideshead rozgrywają się wszystkie dramatyczne sceny powieści, wreszcie Brideshead jest w pewnym sensie także ważnym środkiem charakteryzacji rodziny Flyte. Można się zgodzić z Liddellem⁷, że zanikanie zwartych grup społecznych, jakie istniały dawniej stawia współczesnego powieściopisarza w trudnej sytuacji, ponieważ przy obecnych migracjach ludzie nie posiadają często żadnych stałych cech związanych z pewną warstwą, środowiskiem czy częścią kraju, w której stale mieszkają. Waugh uniknął tego, ponieważ bohaterowie jego powieści pochodzą wszyscy z jednej rodziny, rodziny arystokra-

⁶ R. Liddell, *Some Principles of Fiction*, London 1953. W oryginale użyte są terminy: *scene* i *summary*, przy czym przedstawienie (*scene*) określone jest jako *that part of a novel in which the novelist makes things happen under the reader's eyes*, zaś streszczenie (*summary*) określone jest jako *that part of a novel in which the novelist says that things are happening or that they have happened* (s. 67).

⁷ Op. cit., s. 23.

tycznej, której jedna część jest katolicka, druga protestancka, ale obie posiadają długoletnią tradycję miłości piękna i kultury, czego pałac w Brideshead jest najdoskonalszym wyrazem.

Charakterystyczne jest także to, że narrator w okresie swej wczesnej przyjaźni z Sebastianem Flyte poznaje dom tamtego na długo przedtem zanim zostanie przedstawiony komukolwiek z jego rodziny. O wszystkich członkach rodziny przed bezpośrednim zetknięciem słyszy też najpierw od innych ludzi, czytelnik więc dowiaduje się o nich jak gdyby za pośrednictwem dwu osób — narratora i jego rozmówców. O Sebastianie opowiada Ryderowi fryzjer, o reszcie rodziny — plotkujący przy winie przyjaciel Sebastiana, Anthony Blanche. Wszyscy oni podkreślają ciągle ogromny urok osobisty wspólny całej rodzinie z wyjątkiem najstarszego syna. Wrażenia samego narratora lub też sytuacje w powieści tylko dopełniają obrazu w umyśle czytelnika, a nie pozostają z tamtymi informacjami w sprzeczności. Jednocześnie sam narrator nie jest bezbarwny. Nabiera cech osobistych przez swój stosunek do całej rodziny, co zresztą jest nieuniknione, gdyż on sam bierze udział w akcji książki, nie opowiada wydarzeń, które zasłyszał, lub których był świadkiem. Inne osoby w powieści — Rex, Cara, Celia — ukazywane są najpierw przez narratora a potem w sytuacjach, które od początku nadają postaci jakiś określony zespół cech i potwierdzają wstępne obserwacje o niej bez jakichkolwiek niespodzianek. Wydaje się, że są to typowo dwuwymiarowe postacie, mają pewne funkcje w budowie wątków akcji czy w tworzeniu konfliktów, pozwalają autorowi wpleść trochę satyry, a poza tym go nie interesują.

Główne postacie — Sebastian, Julia, Kordelia, Lady Marchmain, w mniejszym stopniu jej mąż — utrzymują wspólnie ciężar problemu w powieści i koncentrują na sobie uwagę autora. Oprócz ich zrozumiałe ważnego udziału w akcji i wpływu na nią na wzmiankę zasługuje duża ilość opisów związanych z tymi postaciami, zwłaszcza z Julią, której zmieniający się wygląd i suknie są często opisywane z wyraźnym staraniem o pewne powiązanie ich z sytuacjami. Jednocześnie mają one przedstawiać zachodzące w niej zmiany psychologiczne.

Opis jest w tej powieści używany w ogóle obficie w odróżnieniu od wcześniejszych powieści satyrycznych Waugh'a, gdzie

występował rzadko i służył prawie zawsze do wzmocnienia komizmu. Tu w zwolnionym tempie akcji, przy jednoczesnym położeniu dużego nacisku na charaktery i atmosferę powieści jego rola jest ważna. Wspomniane zostały opisy pałacu i ich funkcja. Na uwagę zasługują opisy powierzchowności osób, odznaczające się doskonale doborem szczegółów i odgrywające ważną rolę w charakteryzacji. Tak więc ukazując po raz pierwszy Julię autor kładzie szczególny nacisk na jej podobieństwo do brata — to ma znaczenie dla akcji — oraz na ówczesną modę, wedle której Julia jest uczesana i ubrana (krótka spódniczka, krótko przystrzyżone włosy, pretensjonalna bransoletka na rękę). Wyeliminowanie elementów kobiecości z tej mody daje możliwości pełnego skontrastowania jej miękkiego kobiecego wyglądu w dziesięć lat później z ową chłopięcą niemal sylwetką dziewiętnastoletniej dziewczyny.

O ile opisy architektury i wnętrz (np. pokój Lady Marchmain, wygląd okrętu pasażerskiego, na pokładzie którego Ryder spotyka Julię po dziesięciu latach) mają zawsze, podobnie jak opisy osób, określoną funkcję w powieści — dopełniają charakteryzacji lub uwypuklają pewne szczegóły w akcji przez kontrast, o tyle często wprowadzane opisy potraw i win nie zawsze wydają się w całej rozciągłości usprawiedliwione. Fakt, że większość ważnych rozmów w powieści — rozmowa Rydera z Blanchem o rodzinie Flyte, rozmowa z Rexem w Paryżu, z Kordelią po śmierci matki — odbywa się przy posiłkach, ma na pewno specjalne znaczenie i jest źródłem wielu efektów. Wilczy apetyt Kordelii przypominający nam, że to dopiero czternastoletnia dziewczynka sprawia, że tym bardziej dziwimy się jej dojrzałemu sposobowi myślenia i ogromnej wnikliwości. Ignorowanie przez Rexa najlepszych potraw w paryskiej restauracji pokazuje niewrażliwość tego człowieka na wszelkie subtelności życia. Tym niemniej drobiazgowość tych opisów, jakies jak gdyby lubowanie się nimi, są chyba jedynie wynikiem zainteresowania Waugha dla tych spraw i w ogólniejszym rozrachunku należy je uznać za niedociągnięcia powieści.

Niektóre opisy posiadają w sobie elementy symboli, przedstawiają martwe przedmioty lub ich cechy z wyraźnym zamiarem podsunięcia czytelnikowi pewnego obrazu człowieka ukaza-

nego w łączności z nimi. W ten sposób np. pokazany jest Niemiec Kurt, którym Sebastian opiekuje się w Maroku. Kurt jest uosobieniem miernoty, głupi, zły, egoistyczny, ale wszystko w stopniu przeciętnym, we wszystkim masowy produkt XX wieku. Zanim dowiemy się kilku tylko szczegółów jego wyglądu (długie, jasne włosy, młoda twarz poryta bruzdami, zęby splamione tytoniem) pokaże nam autor dwie rzeczy w pokoju, w którym Kurt się znajduje: gramofon i piecyk naftowy, jak gdyby dwa symbole brzydoty nowoczesnej cywilizacji. *I entered the house zaczyna się ów opis, down a step and into the living-room. I found a gramophone, an oil-stove and, between them, a young man. Later, when I looked about me, I noticed other agreeable things — the rugs on the floor, the embroidered silk on the walls, the carved and painted beams of the ceiling, the heavy, pierced lamp that hung from a chain and cast soft shadows of its own tracery about the room. But on first entering these three things, the gramophone for its noise — it was playing a French record of a jazz band — the stove for its smell, and the young man for his wolfish look, struck my senses*⁸.

Gramofon i piecyk naftowy jako symbole brzydoty i przeciętności stanowią jeden z wielu przykładów operowania symbolem w *Znowu w Brideshead*. Nawet w satyrycznych powieściach powojennych Waughta użycie symbolu jest częste. W *Znowu w Brideshead* ze względu na swój romantyczny temat nadaje się do tego znacznie lepiej. Sam pałac w Brideshead jest symbolem ginącego świata, jest dziedzictwem epoki, dla której piękno było czymś ważnym. W nowym świecie przestaje być komukolwiek potrzebny. W prologu Hooper mówi o nim *great barrack of a place*⁹, a w epilogu stwierdza *it doesn't seem to make any sense — one family in a place this size. What's the use of it?*, na co słyszy ironiczną odpowiedź Rydera: *Well, I suppose Brigade are finding it useful*¹⁰.

Epoka, która zadaje sobie pytanie, jaki jest pożytek z piękna, zasługuje w oczach Waughta tylko na potępienie. W tym wypadku

⁸ *Znowu w Brideshead*, s. 203.

⁹ *Ibidem*, s. 20.

¹⁰ *Ibidem*, s. 331.

z całą pewnością pytanie takie zadaje epoka, bowiem Hooper jest wyraźnie symbolem nowego świata, w akcji nie ma żadnego udziału, ukazuje się tylko w prologu i epilogu. W prologu narrator mówi o nim: *In the weeks that we were together Hooper became to me a symbol of Young England, so that whenever I read some public utterance proclaiming what Youth demanded in the Future and what the world owed to Youth, I would test these general statements by substituting "Hooper" and seeing if they still seemed as plausible*¹¹.

Jeśli Hooper symbolizując nowe pokolenie ukazuje nieuniknione zmiany, to symbolem niezmienności religii i jej triumfu nad czasem jest kaplica w Brideshead. *The chapel showed no ill effects of its long neglect, the art-nouveau paint was as fresh and bright as ever; the art-nouveau lamp burned once more before the altar*¹². Ta kaplica, zbudowana w domu należącym przez wiele lat do protestanckiej rodziny symbolizuje niemożność świadomego kształtowania przyszłości przez człowieka, a zarazem działanie Opatrzności. *The builders did not know the uses to which their work would descend*, myśli Ryder o pałacu wracając z kaplicy, a jednak mimo to praca budowniczych miała sens, tak samo jak sens miała tragiczna miłość Rydera do Julii, choć rezultat tej miłości — wiara — był daleki od jego przewidywań. I kontynuując swe rozmyślenia Ryder dochodzi do wniosku: *Something quite remote from anything the builders intended, has come out of their work, and out of the fierce little human tragedy in which I played; something none of us thought about at the time; a small red flame...*¹³

Oprócz tych symboli, kluczowych dla właściwego odczytania książki, jest i cały szereg pomniejszych: samo nazwisko rodziny Flyte wymawiane tak samo ale pisane inaczej oznacza ucieczkę; imię Sebastiana zapożyczone od bliźniaczego brata Violi z *Wieczoru Trzech Króli* ma niejako nadać jedność dwu miłościom Rydera do brata i siostry; dym z cygar ciągle podkreślany

¹¹ *Znowu w Brideshead*, s. 13.

¹² *Ibidem*, s. 331.

¹³ *Ibidem*, s. 332.

w łączności z Rexem symbolizuje dławiącą atmosferę brudnych interesów i wulgarnego komfortu otaczającego tego człowieka¹⁴.

Sam temat książki, użycie formy osobistych wspomnień, chętnie operowanie symbolem, określiły styl Waugha w *Znowu w Brideshead*. Jest on tu zupełnie różny od stylu jego wcześniejszych powieści, przede wszystkim ze względu na częste metafory i porównania. W satyrycznych powieściach występowały głównie porównania dowcipne, potęgujące komizm opisów, tu ten rodzaj jest rzadki, za to wiele jest romantycznych zestawień utrzymanych w tonie całej powieści. O Sebastianie mówi narrator: *I knew him well in that mood of alertness and suspicion, like a deer suddenly lifting his head at the far notes of the hunt*¹⁵. Kiedy indziej rozmyśla o miłości podczas rozmowy z Julią, gdy jej słowa unoszą się w powietrzu *like a wisp of tobacco smoke*. Koniec przyjaźni z Sebastianem przekazany jest przy pomocy niemniej romantycznego obrazu zamkniętych drzwi, które dawniej wiodły w krainę czarów: *A door had shut, the low door in the wall I had sought and found in Oxford; open it now and I should find no enchanted garden*¹⁶.

Porównania i metafory w *Brideshead* przyczyniają się niewątpliwie do owego powolnego tempa książki i jej refleksyjnego charakteru. Można się zgodzić z twierdzeniem Reada, że *the main use of metaphors is always poetical*¹⁷. Ten sam autor twierdzi jednak dalej, iż *...the use of metaphor tends to obscure the essential nature of prose, because it substitutes a poetic equivalence for a direct statement*¹⁸. Nie wydaje się, aby w *Znowu w Brideshead* stwierdzenia wprost mogły zastąpić metafory, porównania czy symbole. Według klasyfikacji Reada styl książki mógłby nie zasługiwać na miano czystej prozy, tym niemniej wydaje się, że zamierzenie, jakie sobie postawił autor, mogło w ten sposób najlepiej być wykonane.

¹⁴ Dym z cygar ciągle wraca we wspomnieniach Julii: *The cigar smoke. I can smell it in my hair when I wake up in the morning...* (s. 246). *Past and future; the years when I was trying to be a good wife, in the cigar smoke...* (s. 274).

¹⁵ *Znowu w Brideshead*, 123.

¹⁶ *Ibidem*, s. 162.

¹⁷ H. Read, *English Prose Style*, London 1949, s. 26.

¹⁸ *Ibidem*, s. 26.

Jeśli chodzi o dialogi w powieści, to często prowadzone są one w charakterystycznym dla lat międzywojennych angielskim żargonie towarzyskim, co da się uzasadnić funkcyjnie potrzebami charakteryzacji środowiska. Same w sobie specjalnych walorów jako proza nie posiadają. Niektóre części narracji natomiast odznaczają się powagą i klasyczną niemal zwięzłością. Użycie słów niecodziennych, często starszych, czyni je w pewien sposób uroczystymi, jak opowiadanie o przybyciu Lady Marchmain do Oxfordu: *It was thus that Lady Marchmain found us when, early in that Michaelmas term, she came for a week to Oxford. She found Sebastian subdued, with all his host of friends reduced to one, myself. She accepted me as Sebastian's friend and sought to make me hers also, and in doing so, unwittingly struck at the roots of our friendship. This is the single reproach I have to set against her abundant kindness to me*¹⁹.

Rozpatrując styl książki w całości można by powiedzieć, że sam on może znaleźć wśród współczesnych czytelników mniej entuzjastów niż styl powieści satyrycznych Waugha dzięki większej rozlewności, nawet poetyckości, która niekiedy może się wydać celowym szukaniem efektu, lub nawet, w najslabszych punktach, trącić sentymentalizmem. Ta poetyckość ma jednak prawie zawsze charakter funkcjonalny i ukazuje mistrzostwo Waugha w operowaniu opisem i stwarzaniu atmosfery, co u tego pisarza rzadko można było dostrzec wcześniej.

Wszystkie powyżej omawiane aspekty *Znowu w Brideshead* ukazują nam w pełniejszy sposób cel autora, który sam sformułował w przytoczonych na początku słowach oraz środki, przy pomocy których starał się ten cel osiągnąć. Obraz ludzi i świata, w którym żyją wykazuje mistrzostwo autora. Można się jednak wahać, czy ambitny cel, jakiemu miał ów obraz służyć, został w pełni osiągnięty. Wydaje się, że brak w powieści pewnej równowagi, sam obraz pogańskiego świata posiada ogromną wyrazistość i do pewnego stopnia przesłania czytelnikowi to, czemu miał tylko służyć za tło — *the workings of the divine purpose*. To jest chyba najbardziej zasadniczy zarzut, jaki można autorowi postawić. Jednakże jeśli przyjmie się, że problemy w powie-

¹⁹ *Znowu w Brideshead*, s. 105.

ściach posiadają różny ciężar gatunkowy, to nawet mimo tego braku równowagi można przyznać *Znowu w Brideshead* wyższość nad wcześniejszymi powieściami Waugha, w których autor osiągał postawiony sobie cel w całości, ale mimo to nie pokazał całego zasięgu swojej sztuki, tak jak to uczynił w *Brideshead*.