Topografia grzechu. Miasto nowoczesne jako studium zła na przykładzie powieści *Tajny agent* Josepha Conrada

Karolina Załęska
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-0860-8283

Abstract

Geography of the sin. Modern city as the study of evil in 'The Secret Agent' by Joseph Conrad

In the section: *Geography of the sin. Modern city as the study of evil in The Secret Agent by Joseph Conrad* Karolina Załęska proposes to analyse in the literary perspective. The basic aim of the presented text is to present the relation between the urban space and poetics of the sin in the European literature of the end of nineteenth century and the beginnig of twentieth century. The introduction to such reflection is to concern how the urbanisation and the industrialisation in Great Britain took place and be continued. Also the social consequences of civilisation matters and emotions which were caused by the changes. Joseph Conrad's novel, *The Secret Agent. A Simple Tale*, is represented for these studies because british experience was the first, before all of the the other European countries. The novel gives the material not only to analyse technical measures thanks to which the new experiences were able to express but also to pose the general questions concerning development of the crime fiction and the detective story in the latter part of the

Karolina Załęska, mgr; absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, studentka Wydziału Historii Uniwersytetu Warszawskiego; jej zainteresowania badawcze obejmują historię miast oraz ich literacką tożsamość, angielską powieść przemysłową, wpływ procesów industrializacyjnych i urbanizacyjnych na literaturę drugiej połowy XIX wieku oraz początku wieku XX, społeczny i kulturowy rezonans zmian cywilizacyjnych, teoretyczną refleksję nad powieścią jako źródłem historycznym.

k.zaleska2@student.uw.edu.pl

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN ACCESS

ninetheenth century or concernig the consequences of british industrialisation and urbanisation. The analysis will be on two areas, both theoretical and practical. The part of the analysis will be also biographical context, possible to present thanks to the author who described the circumstances of writing the book and considered the philosophy of anarchistic movement. The precise recontruction of the plot is the counterweight to the wide historical and cultural context and its function is to allow to creating relations between presented problems and indyviduals heros and diegetic world of the novel. The general question of the text involves the reflection about epistemology and axiology of the modern city.

Keywords: Conrad, urbanisation, industrialisation, London, urban gothic

Published by Facta Ficta Research Centre in Wrocław under the licence Creative Commons 4.0: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). To view the Journal's policy and contact the editors, please go to factafictajournal.com

DOI: 10.5281/zenodo.7494525

Wprowadzenie

Jürgen Osterhammel wymienia wiele zróżnicowanych czynników, które sprawiły, że to właśnie Anglia najwcześniej i najpełniej ze wszystkich państw europejskich przeprowadziła proces industrializacji:

> [...] istnienie dużego, narodowego terytorium gospodarczego, niepodzielonego granicami celnymi; pokój wewnętrzny od połowy XVII w.; korzystne warunki geograficzne dla taniego transportu, szczególnie jeśli chodzi o wodny transport przybrzeżny; wysoko rozwinięta tradycja mechaniki precyzyjnej i produkcji narzędzi; handel z koloniami na szeroką skalę, który ułatwiał zaopatrzenie w surowce i otwierał rynki zbytu; niespotykanie wydajna gospodarka rolna, która mogła pozwolić sobie na rezygnację z części siły roboczej; zainteresowanie ulepszeniami (*improvement*) w szeregach elit towarzyskich (Osterhammel 2013: 866).

Mając na uwadze, iż rewolucja przemysłowa, która wywołała proces intensywnej urbanizacji Starego Kontynentu i uprzemysłowienia europejskich miast, rozpoczęła się w Wielkiej Brytanii (Osterhammel 2013: 320), za naturalne należy uznać, że to właśnie ten kraj stał się areną pierwszych literackich rozpoznań nowoczesności, postępujących w wielu różnych, często przeciwległych kierunkach.

Angielski romantyzm, który rozwijał się od końca osiemnastego wieku, gdy pierwsze pokolenie już doświadczyło przybierających na sile zmian cywilizacyjnych, datowanych w Wielkiej Brytanii na około połowę tegoż wieku, miał wobec modernizacji stosunek ambiwalentny, oparty na lęku i podziwie, niezwykle twórczym współistnieniu uczuć. Lęk wzbudzała dostrzeżona fizjologia miasta, które zaczynało być postrzegane jako żywy organizm i wartościowane jednoznacznie negatywnie, przy użyciu popularnych klisz, między innymi animizującej i animalizującej metaforyki:

> Miasto to wole, tumor, narośl, polip, to klatka, więzienie dla ciała i duszy, to pustynia, grób, kostnica; to potwór żarłoczny, trąba powietrzna, wir, który wsysa, wulkan, który pluje gorącą lawą, fermentująca kadź, ocean, morze pełne rekinów, pochłaniające i wyrzucające na brzeg swe ofiary, piekło potępionych (Jedlicki 1991: 12).

Romantycy konstatowali zatem, że, czym ekspansywniej człowiek nowoczesny działa na zewnątrz, tym uboższa staje się jego działalność wewnętrzna. Równocześnie z defetyzmem, przeradzającym się nierzadko w poczucie klęski humanizmu, obserwować można wzrost nastrojów proprzemysłowych, które okażą się dość silne, by zdeterminować decyzję o zniesieniu ustaw zbożowych i spowodować załamanie się brytyjskiego ruchu robotniczego (Jedlicki 1991: 16). Atmosfery industrialnego optymizmu nie zdołała zakłócić nawet Wiosna Ludów odbywająca się na kontynencie europejskim. Zadowolenie z dokonywanych w kraju przemian osiągnęło szczyt w połowie wieku, podczas wystawy *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* w roku 1851 (Jedlicki 1991: 16). Bożyszczem nowoczesności była zatem maszyna, symbolizująca sukces postępu cywilizacyjnego, z pewnością jednak nie miasto, które skupiało jak w soczewce wszystkie ciemne strony modernizacji, boleśnie uświadamiało cenę, jaką trzeba było zapłacić za rozwój. To właśnie Wielka Brytania, gdzie do około tysiąc osiemset pięćdziesiątego roku istniały jedyne na świecie miasta przemysłowe i fabryczne, poniosła największe koszty intensywnej industrializacji i urbanizacji, związane głównie ze złą sytuacją sanitarną w Europie w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku. Inne państwa europejskie korzystały w następnych dekadach z rozwiązań wypracowanych w Wielkiej Brytanii.

Tajny agent wobec kontekstu historycznego i tradycji gatunkowych

Miasta, zdecentralizowane (Sławek 1997: 17) i narcystyczne[1], będące rewersem postępu, stanowiące być może największą hańbę idei rozwoju cywilizacyjnego, posługiwały się językiem sprowadzającym metafory do dosłowności:

> To, co wcześniej lokowało się głęboko w glebie metafory („centrum" jako „skrzyżowanie" ruchu między niebem a ziemią, ciałem i duszą, myślą i zmysłami), teraz wyrasta całkowicie z poczucia dosłowności („centrum" jako system skrzyżowań ulic zapewniających przepływ ludzi i pojazdów). Miasto gubi się we własnym

[1] Bardzo ciekawe uwagi o naturalnym narcyzmie miast, budowanych blisko wody i wypełnionych szeregiem sztucznych odbić, u Ewy Rewers (1997: 41-45).

> ruchu, tzn. stawia przybysza wobec „języka", którego gramatyka i semantyka zaczyna coraz bardziej odróżniać się od języka, jakim posługuje się on gdzie indziej (Sławek 1997: 33).

Te strywializowane, chaotyczne przestrzenie nowoczesnego urbanizmu stały się obszarem rozpoznań dla angielskiej powieści przemysłowej połowy wieku, która dostrzegała zarówno cuda, jak i błoto nowej przestrzeni, uświadamiając czytelnikowi, że„[...] w mieście zespala się to, co pozytywne i negatywne w strukturze nowoczesnego społeczeństwa" (Gutowski 2006: 20). Zindustrializowanymi miastami nowoczesności zainteresował się również literacki gotyk, kierunek zapoczątkowany w wieku osiemnastym przez prozaików angielskich[2], którego pierwotną przestrzenią były opustoszałe średniowieczne zamki, nawiedzone ruiny, znajdujące się na dzikim, tajemniczym, budzącym grozę i opanowanym przez nieznane siły pustkowiu:

> Odnotujmy również rolę gotyckiego krajobrazu, od osiemnastowiecznej prozy angielskiej począwszy. Jest to krajobraz dziki i niedostępny, zazwyczaj górski, nad którym dominuje„czarny zamek", odbijający się w tafli jeziora lub fosy, ze swą ponurą historią, tajemnicami, lochami i ukrytymi przejściami (Cegielski 2015: 104).

W dziewiętnastym wieku„industrializacja i urbanizacja zwiększały zapotrzebowanie na literacką grozę, na sceny pełne przemocy czy wszelkiej kategorii dewiacje psychiczne" (Gutowski 2015: 108), dlatego gotyk ewoluował, redefiniując znaczenie „krajobrazu dzikiego i niedostępnego", wydobywając potencjał grozy i tajemnicy z miasta nowoczesnego, które w społeczeństwach europejskich budziło strach i niepokój. Na pierwszą połowę wieku dziewiętnastego przypadają narodziny angielskiego gotyku miejskiego, czerpiącego z bogatego doświadczenia, jakie w zakresie percypowania miasta miała literatura francuska. Jak zauważa w swej pracy na temat rozwoju powieści kryminalnej w kontekście narodzin nowoczesności Tadeusz Cegielski (2015: 124):„Błądzenie, pozornie bez celu, zarówno po oświetlonych bulwarach, jak i mrocznych zaułkach Paryża to motyw, który odnajdujemy już w XVIII-wiecznych »Nocach paryskich« N.E. Restifa de la Bretonne (1734-1806)". Teksty gotyckie stanowiły inspirację dla gatunku wiktoriańskiej powieści „tajemnic miejskich"[3], który również miał swój francuski odpowiednik[4].

[2] Horacy Walpole, *Zamczysko w Otranto* (1764), Ann Radcliffe, *Tajemnica zamku Udolpho* (1794).

[3] Zdefiniowany jako „styl sensacyjnej literatury adaptującej elementy powieści gotyckiej" (Cegielski 2015: 129).

[4] Jako przykład francuskiej realizacji gatunku powieści „tajemnic miejskich" można podać *Tajemnice Paryża* Eugene'a Sue, wydane na łamach *Le Journal des débats* w latach 1842-1843.

W tradycję obu gatunków, zarówno gotyku miejskiego, jak i powieści kryminalnej, wpisuje się *Tajny agent* Josepha Conrada. Dla utworu, którego akcja rozgrywa się w Londynie roku tysiąc osiemset osiemdziesiątego szóstego, inspirację stanowiła rozmowa autora ze znajomym, podczas której poruszyli temat eksplozji bomby w parku otaczającym Królewskie Obserwatorium w Greenwich piętnastego lutego tysiąc osiemset dziewięćdziesiątego czwartego roku (Conrad 1992: 10). Zamach nie powiódł się, ponieważ bomba została aktywowana zbyt wcześnie, zabijając francuskiego anarchistę Martiala Bourdina. Do detonacji doszło w roku tysiąc osiemset dziewięćdziesiątym czwartym – czasie wielu zamachów bombowych i niewielkich wybuchów, związanych z działalnością ruchu anarchistycznego. *Tajny agent* jest jednak nie tylko sprawną zagadką kryminalną, stanowi bowiem jeden z licznych zapisów nowego doświadczania przestrzeni miejskiej. Warto zwrócić uwagę, że tekst, który tak organicznie wrósł w tkankę miejską, powstał w specyficznym kontekście biograficznym twórczości autora. *Tajny agent* z roku tysiąc dziewięćset siódmego został napisany bezpośrednio po – będącym literackim zapisem uzależnienia człowieka od kaprysów natury – *Zwierciadle morza* z roku tysiąc dziewięćset szóstego, w którym Joseph Conrad zdał sprawę ze swoich doświadczeń związanych z życiem na morzu, oraz po nieco wcześniejszej, egzotycznej powieści *Nostromo. Opowieść z wybrzeża* z roku tysiąc dziewięćset czwartego, dla której powstania inspiracją stały się oderwanie Panamy od Kolumbii w tysiąc dziewięćset trzecim roku oraz podróż Josepha Conrada do Ameryki Środkowej i Południowej. Czasowa bliskość tekstów tak odległych tematycznie, o których zresztą sam autor wspomina w pisanej z ponaddziesięcioletniej perspektywy przedmowie do *Tajnego agenta*, tym bardziej uwrażliwia na kwestię miejską, która zostaje wpisana we wszystkie wątki omawianego utworu, zarówno obyczajowe, jak i polityczno-anarchistyczne, staje się nieodłącznym elementem konwencji powieści detektywistycznej, kryminalnej, psychologicznej. Londyn odgrywa w dramacie rodzinnym państwa Verloców niebagatelną rolę, historie i losy bohaterów są tak silnie zakorzenione w konkretnym mieście, że czytelnik doskonale zdaje sobie sprawę, iż tragedia małżeńska nie mogłaby skończyć się tak przewrotnie w żadnym innym miejscu. W żadnym innym miejscu Winnie Verloc nie stałaby się postacią tak dogłębnie tragiczną.

Wysoki poziom walorów literackich omawianej powieści doceniło wydawnictwo *Modern Library*, które od lat dwudziestych ubiegłego wieku zajmuje się publikowaniem kanonu klasyki światowej. W roku tysiąc dziewięćset dziewięćdziesiątym ósmym wydawnictwo umieściło *Tajnego agenta* na czterdziestym szóstym miejscu listy stu najlepszych powieści anglojęzycznych

dwudziestego wieku[5]. Co ciekawe, w rzeczonym spisie pojawiły się jeszcze trzy utwory Josepha Conrada, *Nostromo* (miejsce czterdzieste siódme), *Jądro ciemności* (miejsce sześćdziesiąte siódme), *Lord Jim* (miejsce osiemdziesiąte piąte), wszystkie trzy jednak ulokowały się na niższych, w stosunku do *Tajnego agenta*, pozycjach.

Fabuła miasta

„Miasto potwór [...] miasto pożeracz światłości świata" (Conrad 1992: 12) zdecydowanie przynależy do nowego porządku, porządku nowoczesności, która w swej znaczącej formule ograniczała się w wieku dziewiętnastym do kontynentu europejskiego. O powstaniu[6] miast ogromnych, budzących niepokój i zachwyt,„obojętnych na gniew i uśmiechy niebios" (Conrad 1992: 12) zdecydowała rewolucja przemysłowa wraz z późniejszymi zmianami industrialnymi i naturalnie za nimi postępującą ewolucją ludzkiej mentalności. Londyn, miejsce niemożliwe do pominięcia w badaniach nad rozwojem urbanistycznym Europy i jego literacką egzemplifikacją, nie może być oczywiście traktowany jako jedyny obowiązujący wzór dziewiętnastowiecznej myśli miejskiej, ale z pewnością stanowi doskonały symptomat nowoczesnej przestrzeni, a jego intensywna obecność w ówczesnej literaturze precyzyjnie wyczuwa i opisuje dynamikę zmian, jakie zachodzą nie tylko w strukturze i funkcjonowaniu miasta, lecz także w jego społecznym odbiorze. Z tej przyczyny uwagi poczynione odnośnie do Londynu wydają się uprawniać – oczywiście, przy zachowaniu wszelkiej ostrożności przed nadużyciami interpretacyjnymi – do wysnucia wniosków uogólniających, związanych z przedstawieniem nowoczesnego urbanizmu w dziewiętnastowiecznej literaturze miejskiej[7].

Zło i grzechy miasta są wpisane, zgodnie z tradycją gatunkową gotyku miejskiego, w osobistą tragedię bohaterów. W *Tajnym agencie* Joseph Conrad rozpisuje te pojedyncze, indywidualne tragedie na wielogłos dramatu rodzinnego, którego aktorami są główni bohaterowie powieści. Na pierwszy plan bezsprzecznie wysuwa się Winnie Verloc, młoda mężatka, która podjęła decyzję o ślubie kierując się pragnieniem zapewnienia dobrego losu matce i bratu. Małżeństwo dla atrakcyjnej Winnie, która „posiadała i inne wdzięki: młodość, pełne, krągłe kształty, ładną cerę i wreszcie ową prowokującą, nieprzeniknioną rezerwę...

[5] https://www.modernlibrary.com/top-100/100-best-novels/ 1998 [dostęp: 15.03.2022]

[6] Mowa zarówno o powstawaniu nowych miast, jak i rozwoju niewielkich ośrodków miejskich w metropolie o znaczącym wpływie na myśl urbanistyczną i sytuację gospodarczo-ekonomiczną państw europejskich.

[7] Zgodnie z przyjętym i stosowanym w pracy modelem tak zwanego długiego dziewiętnastego wieku, w jego ramy włącza się również dwie pierwsze dekady wieku dwudziestego.

[*Winnie had also other charms: her youth; her full, rounded form; her clear complexion; the provocation of her unfathomable reserve…*]" (Conrad 1992: 19), było poświęceniem. Jej mąż, Adolf Verloc,„oczy miał z natury zaspane; wyglądał tak, jakby przez cały dzień walał się w pełnym ubraniu na nie zasłanym łóżku [*His eyes were naturally heavy; he had an air of having wallowed, fully dressed, all day on an unmade bed*]" (Condrad 1992: 17),„nie miał potrzeb duchowych, umysłowych ani fizycznych, które by go skłaniały do częstego wychodzenia na miasto [*He was thoroughly domesticated. Neither his spiritual, nor his mental, nor his physical needs were of the kind to take him much abroad*]" (Conrad 1992: 18), był więc swej żonie na wskroś obojętny, posiadał jednak cechę, która dla Winnie miała znaczenie kluczowe. Adolf Verloc wykazywał się niezwykłą wspaniałomyślnością wobec ubogiej teściowej i opóźnionego w rozwoju szwagra, „okazało się […], że pan Verloc gotów jest przyjąć go razem z matką żony i z meblami, które stanowiły cały widomy majątek rodziny. Pan Verloc przygarnął wszystko, jak szło, do swojej szerokiej, dobrotliwej piersi [*It appeared that Mr Verloc was ready to take him over together with his wife's mother and with the furniture, which was the whole visible fortune of the family. Mr Verloc gathered everything as it came to his broad, good-natured breast*]" (Conrad 1992: 23). Dla Winnie, bardzo silnie, wręcz chorobliwie, przywiązanej do brata, który stanowi dla niej obiekt uczuć macierzyńskich (Conrad 1992: 21), nic więcej, prócz zabezpieczenia swoich bliskich i zapewnienia im bezpieczeństwa, nie wydaje się mieć znaczenia.

Winnie nie interesuje się pracą męża, który, oprócz prowadzenia skromnego sklepu na Soho oferującego artykuły o charakterze wywrotowym bądź pornograficznym, jest zatrudniony przez ambasadę anonimowego kraju (w domyśle: Rosji) jako tajny agent. „Kiedyś powiedział Winnie, że jego praca jest w pewnym sensie polityczna. Ostrzegł ją, że będzie musiała być bardzo uprzejma dla jego politycznych przyjaciół. Na co ona ze zwykłym sobie, prostym, nieprzeniknionym spojrzeniem odparła, że oczywiście będzie dla nich uprzejma [*His work was in a way political, he told Winnie once. She would have, he warned her, to be very nice to his political friends. And with her straight, unfathomable glance she answered that she would be so, of course*]" (Conrad 1992: 21). Adolf Verloc nie wypełnia jednak swoich obowiązków ze zbytnią starannością, prawdę mówiąc, zachowuje swoją dobrze płatną posadę tylko dzięki osobistej znajomości z sekretarzem ambasady. Nadchodzi jednak moment zmiany na stanowisku sekretarza, który stanowi właściwe zawiązanie akcji w powieści Josepha Conrada. Nowy przełożony oczekuje od Verloca spektakularnych działań. W ramach akcji prowokacyjnej, bohater musi wysadzić Królewskie Obserwatorium w Greenwich. Jest to jedyna możliwość zachowania dotychczasowej posady i wynagrodzenia, co jawi się bohaterowi jako koszmar, nie jest on bowiem człowiekiem czynu, energii, odwagi, która powinna charakteryzować agenta-prowokatora.

> Śniadanie jadał w łóżku i codziennie wylegiwał się w nim z miną cichego ukontentowania aż do południa – a czasami nawet dłużej. Ale kiedy wychodził, najwidoczniej było mu bardzo trudno powrócić do swojego tymczasowego domu przy placyku na Belgravii. Opuszczał go późno, wracał wcześnie – to jest o trzeciej lub czwartej rano, a zbudziwszy się o dziesiątej, zwracał się do Winnie wnoszącej tacę ze śniadaniem z żartobliwą, znużoną uprzejmością, schrypniętym, osłabłym głosem człowieka, który niedawno przemawiał gromko przez wiele godzin bez przerwy. Wyłupiastymi oczami o ciężkich powiekach toczył miłośnie i tęsknie; kołdrę miał podciągniętą pod szyję, a ciemny, miękki wąs okrywał grube wargi, gotowe do słodkich przekomarzań (Conrad 1992: 19-20)[8].

Verloc, przerażony i zdruzgotany otrzymanym zadaniem, nie decyduje się, oczywiście, sam go podjąć. Od lat związany ze środowiskami anarchistycznymi, przyjmuje w swoim domu podejrzanych działaczy i chętnie z nimi dyskutuje, ale nigdy nie opuszcza swej bezpiecznej, rodzinnej przystani, prowadząc spokojne, wręcz gnuśne życie. Związki głównego bohatera z ryzykowną, nielegalną działalnością polityczną są czysto teoretyczne, a zadanie, otrzymane od nowego sekretarza ambasady, stanowi pierwszą w życiu Adolfa Verloca próbę nerwów. Postawiony w bardzo trudnej sytuacji, dotąd całkowicie bierny, tajny agent nie może znaleźć nikogo, kto podjąłby się ryzykownej misji, więc angażuje do niej swego szwagra Stevie'ego, który nie pojmuje sensu własnego działania ani grożącego niebezpieczeństwa. Wszystko zostaje przygotowane przez Verloca, ale Stevie, podczas wykonywania zleconego zadania, potyka się o korzenie w parku przy obserwatorium i dochodzi do przedwczesnej detonacji. Adolf Verloc nikomu nie powierza swojej tajemnicy, ale dochodzenie policyjne ujawnia kolejne fakty[9]. Punktem zwrotnym śledztwa okazuje się znalezienie w miejscu wybuchu strzępu materiału, pochodzącego z palta, które zamachowiec miał na sobie. Na materiale widnieje etykieta z napisanym

[8] Przekład własny za: A. Glinczanka. He breakfasted in bed, and remained wallowing there with an air of quiet enjoyment till noon every day—and sometimes even to a later hour. But when he went out he seemed to experience a great difficulty in finding his way back to his temporary home in the Belgravian square. He left it late, and returned to it early—as early as three or four in the morning; and on waking up at ten addressed Winnie, bringing in the breakfast tray, with jocular, exhausted civility, in the hoarse, failing tones of a man who had been talking vehemently for many hours together. His prominent, heavy-lidded eyes rolled sideways amorously and languidly, the bedclothes were pulled up to his chin, and his dark smooth moustache covered his thick lips capable of much honeyed banter.

[9] Sekwencja wypadków, przedstawiona w niniejszej pracy w sposób chronologiczny dla przejrzystości i jasności wywodu, w powieści Josepha Conrada wielokrotnie meandruje. Stosowane przez autora antycypacje i retardacje prowadzą czytelnika wyjątkowo krętą ścieżką do rozwiązania zagadki, zgodnie z tradycją gatunkową powieści kryminalnej i detektywistycznej.

adresem państwa Verloców. Tę etykietę przygotowała sama Winnie na wypadek, gdyby jej brat zapomniał, gdzie mieszka.

Zadziwiająca wydaje się całkowita obojętność Adolfa Verloca wobec faktu, że jego żona dowiedziała się o śmierci brata. Bohater jest całkowicie pochłonięty analizowaniem konsekwencji własnego udziału w sprawie, nieustannie mówi o konieczności opuszczenia na jakiś czas kraju, nie potrafi zrozumieć i odczuć, choćby w części, krzywdy, jaką wyrządził żonie (Conrad 1992: 250-251). Winnie, oszalała z rozpaczy, najpierw reaguje całkowitą konsternacją i milczeniem, po chwili jednak, korzystając z nieuwagi męża, zabija go nożem kuchennym i porzuca dom, zabrawszy wszystkie oszczędności, jakie Verloc wypłacił z banku, żeby opuścić Anglię.

Za ostatni akt dramatu życia Winnie Verloc uznać można jej szaleńczą ucieczkę ulicami Londynu. Bohaterka chce rzucić się do Tamizy, uświadomiwszy sobie w pełni, jakiego czynu się dopuściła. Podczas bezładnej tułaczki w nieprzyjaznej, obojętnej przestrzeni miasta (Conrad 1992: 284) Winnie spotyka towarzysza Ossipona, anarchistę, który czasami zjawiał się na spotkaniach u pana Verloca i który pragnął zdobyć jego żonę od chwili, gdy po raz pierwszy ją ujrzał. Ossipon jest pewny, że mąż Winnie zginął w zamachu na obserwatorium w Greenwich, dlatego proponuje kobiecie wspólną ucieczkę do Paryża. Gdy w domu Verloców widzi martwe ciało i kałużę krwi, uświadamia sobie, że prawda wygląda zupełnie inaczej. Nie rezygnuje jednak ze złożonej Winnie propozycji, choć w odmienionych okolicznościach kuszą go bardziej pieniądze Verloca, niż jego żona. Główna bohaterka wsiada do pociągu wspólnie ze swym nowym towarzyszem, Ossipon jednak wyskakuje z rozpędzającej się maszyny wraz z oszczędnościami Verloca, pozostawiając Winnie bez jakichkolwiek pieniędzy.

Kobieta zostaje pozbawiona wszystkiego. Również narrator nie daje bohaterce możliwości wypowiedzenia własnego cierpienia w epilogu powieści. Winnie przestaje być aktywną uczestniczką zdarzeń, staje się jedynie anonimową pasażerką statku, o której samobójstwie towarzysz Ossipon dowiaduje się z gazety. Tylko on zna prawdziwą tożsamość Winnie Verloc i tragiczną historię jej życia:

> Towarzysz Ossipon, przezywany Doktorem, wyszedł z piwiarni „Sylen". W drzwiach zawahał się, mrugając oczami w niezbyt olśniewającym słońcu – a gazeta z wiadomością o samobójstwie pewnej pani tkwiła w jego kieszeni, na bijącym sercu. Samobójstwo pewnej pani – „ten akt szaleństwa lub rozpaczy"[10].

[10] Przekład własny za: A. Glinczanka. „Comrade Ossipon, nicknamed the Doctor, went out of the Silenus beer-hall. At the door he hesitated, blinking at a not too splendid sunlight—and the paper with the report of the suicide of a lady was in his pocket. His heart was beating against it. The suicide of a lady—*this act of madness or despair*".

Stylistyka i poetyka grzechu. Szkic analityczny i próba podsumowania

> Potem zjawiła się wizja olbrzymiego miasta[11], miasta-potwora, ludniejszego od niektórych kontynentów, i w swojej wytworzonej przez człowieka potędze jakby obojętnego na gniew i uśmiechy niebios – miasta pożeracza światłości świata. Było tam dosyć miejsca na każdą opowieść, dosyć głębi na każdą namiętność, dosyć zróżnicowania na każdą scenerię, dosyć mroku na pogrzebanie pięciu milionów istnień (Conrad 1992: 12).
>
> Była sama w Londynie – i całe to miasto pełne cudów i błota, ze swoim labiryntem ulic i mnóstwem świateł, pogrążone było w beznadziejnej nocy, spoczywało na dnie czarnej otchłani (Conrad 1992: 284)[12].
>
> I nieprzekupny Profesor szedł także, odwracając oczy od nienawistnej rzeszy ludzkiej. Nie miał przyszłości. Gardził nią. Był siłą. Pieścił w myślach obrazy ruiny i zniszczenia. Szedł wątły, nieważny, obdarty, nędzny – i straszny w prostocie swojej idei, przyzywającej szaleństwo i rozpacz do dzieła odrodzenia świata. Nikt na niego nie patrzył. Szedł nie podejrzewany, a śmiertelnie niebezpieczny, jak zaraza na ulicy pełnej ludzi (Conrad 1992: 324)[13].

Liczne elementy poetyki, którą Joseph Conrad stosuje do opisu dziewiętnastowiecznego Londynu, są niezwykle symptomatycznymi kliszami, rozpowszechnionymi w literaturze zapisującej doświadczenie nowoczesnego miasta. Animizujące określenie „miasto-potwór" oraz przypisane mu, negatywnie wartościujące epitety: „olbrzymi", „ludniejszy od niektórych kontynentów", „obojętny na gniew i uśmiechy niebios" wyrażają strach, bezsilność człowieka wobec potęgi, którą sam ukonstytuował, a która przekroczyła własną pierwotność i swą profaniczną mocą zawłaszczyła obszar zarezerwowany dotąd dla metafizyki. Motywy ciemności, pojawiające się w określeniach: „miasto pożeracz światłości świata", „beznadziejna noc", „dno czarnej otchłani", oraz labiryntu („labirynt ulic") wskazują, że przestrzeń stała się czymś niepokojącym,

[11] Wszystkie podkreślenia – K. Z.

[12] Przekład własny za: A. Glinczanka. „She was alone in London: and the whole town of marvels and mud, with its maze of streets and its mass of lights, was sunk in a hopeless night, rested at the bottom of a black abyss."

[13] Przekład własny za: A. Glinczanka. „And the incorruptible Professor walked too, averting his eyes from the odious multitude of mankind. He had no future. He disdained it. He was a force. His thoughts caressed the images of ruin and destruction. He walked frail, insignificant, shabby, miserable—and terrible in the simplicity of his idea calling madness and despair to the regeneration of the world. Nobody looked at him. He passed on unsuspected and deadly, like a pest in the street full of men".

wrogim, a wyobcowany z niej człowiek – zupełnie zagubiony, może nawet całkowicie zgubiony. Wędrujący po trotuarach mieszkańcy miasta nie pełnią żadnych specyficznych ról. Oczywiście, ubiorem i sposobem zachowania, bardziej lub mniej intensywnie, manifestują swój status społeczny i materialny, nie podejmują jednak żadnych indywidualnych aktywności, pragnąc pozostać jedynie przechodniami, kamuflując się na niepokojąco nieodkrytym terytorium. W ten sposób ludzie w przestrzeni miasta trwają we wzajemnej obcości, a jedyne przekroczenia obojętnego marazmu mają miejsce w chwilach niezgody, antypatii, gniewu. Więzy międzyludzkie, choćby chwilowe, są zawsze budowane na negatywnych emocjach i poprzez nie definiowane. Lektura *Tajnego agenta* uzmysławia również czytelnikowi, jak miasto usuwa z przestrzeni publicznej politykę, nadając jej charakter interioralny. Anarchiści spotykają się przecież w swoich mieszkaniach, w kawiarniach lub sklepie pana Verloca, a swoją społeczną obecność manifestują opinii publicznej nie w demonstracjach ulicznych, ale w zamachach bombowych.

Miasto, w którym „było […] dosyć miejsca na każdą opowieść, dosyć głębi na każdą namiętność, dosyć zróżnicowania na każdą scenerię, dosyć mroku na pogrzebanie pięciu milionów istnień", uznać można za miejsce o nieograniczonych możliwościach absorpcyjnych. Nowoczesne miasto wydźwignięte siłą fizyczną i ideą człowieka jest w stanie pochłonąć absolutnie każdy fragment rzeczywistości, każde drgnienie świata, począwszy od swego stwórcy, kończąc na samym sobie. Tak wypełnione i ciągle uzupełniane nowym „materiałem" miejsce staje się tworem mozaikowym, wewnętrznie zwielokrotnionym, kakofonicznym, niemożliwością percepcyjną budzącą zachwyt i przerażenie. Nowoczesne miasto jest przestrzenią groteski – jedności cierpienia i szczęścia, rozpaczy i ekstazy. Tam, gdzie komizm nie uwłacza patosowi, a małości i wielkości nie rozdziela nawet najkrótsza chwila refleksji, w mieście „pełnym cudów i błota", absolutnie wszystko jest możliwe, nie istnieje żadna ostateczność, jedynie ciąg nieskończonych możliwości.

Miasto nowoczesne nigdy się nie kończy, nigdzie nie ma ostatecznego kresu, nie podlega definitywnej konstytucji.

W mieście nowoczesnym ostateczna decyzja nigdy nie musi zostać podjęta.

Miasto nowoczesne najskuteczniej kusi swoją potencjalnością.

Źródła cytowań

Cegielski Tadeusz (2015), *Detektyw w krainie cudów: powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841-1941*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

Conrad, Joseph (1992), *Tajny agent*, przekł. A. Glinczanka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Gutowski, Bartłomiej (2006), *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Feniks.

Jedlicki, Jerzy (1991), *Proces przeciwko miastu*, [w:] „Teksty Drugie", 5 (11).

Osterhammel, Jürgen (2013), *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przekł. I. Drozdowska-Broering i in., Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Rewers, Ewa (1997), *Ekran miejski*, [w:] Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, ss. 41-50.

Sławek, Tadeusz (1997), *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, Poznań: Wydawnictwo Humaniora, ss. 11-40.