



forty STORIES

巴塞爾姆的
40 个故事

[美] 唐纳德·巴塞爾姆 著
陈东飏 译

DONALD BARTHELME

南海出版公司

000000000000000000
000000000000000000

FORTY STORIES

巴塞尔姆的

40 个故事

[美] 唐纳德·巴塞尔姆 著

陈东飏 译

南海出版公司

图书在版编目(CIP)数据

巴塞尔姆的40个故事 / (美) 巴塞尔姆著 ; 陈东飏
译. — 海口 : 南海出版公司, 2015.11
ISBN 978-7-5442-7997-0

I. ①巴… II. ①巴… ②陈… III. ①短篇小说—小
说集—美国—现代 IV. ①I712.45

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第204910号

著作权合同登记号 图字: 30-2015-045

FORTY STORIES

Copyright ©1987, Donald Barthelme

All rights reserved.

巴塞尔姆的 40 个故事

[美] 唐纳德·巴塞尔姆 著

陈东飏 译

出 版 南海出版公司 (0898)66568511
海口市海秀中路51号星华大厦五楼 邮编 570206
发 行 新经典发行有限公司
电话(010)68423599 邮箱 editor@readinglife.com
经 销 新华书店

责任编辑 黄宁群
特邀编辑 杨宇声 徐曙蕾
装帧设计 韩 笑
内文制作 周文彬

印 刷 北京汇林印务有限公司
开 本 880毫米×1230毫米 1/32
印 张 8.75
字 数 166千
版 次 2015年11月第1版
印 次 2015年11月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5442-7997-0
定 价 35.00元

版权所有, 未经书面许可, 不得转载、复制、翻印, 违者必究。

新经典文化股份有限公司
www.readinglife.com
出品

给马里昂、安妮和凯瑟琳

目录

序 (戴夫·埃格斯) /1

夏布利 /19

在甲板上 /22

天才 /25

开场 /32

辛巴达 /35

解释 /42

有关保镖 /53

裁员 /57

凌晨四点的宫殿 /64

双颚 /71

歌德谈话录 /76

感情 /79

新房东 /87

工程兵保罗·克利将一架飞机遗失于米尔伯特肖芬和康布雷之间，1916年3月 /90

终点站 /95

教育经验 /99

蓝胡子 /103

启程 /109

访客 /116

伤口 /125

在托尔斯泰博物馆 /129

鸽子飞离宫殿 /140
睡与醒的几个时刻 /151
圣安东尼的诱惑 /159
句子 /166
意式辣肠 /172
我们有些人一直在威胁我们的朋友科尔比 /175
闪电 /179
传道师 /188
豪猪上大学 /195
沙克莱特 /201
血舰长 /205
西六十一街 110 号 /211
电影 /216
一夜抵达众多遥远城市 /225
建筑 /231
致 Editore 的信 /237
伟大的日子 /242
宝宝 /256
一月 /258

如何翻译巴塞尔姆 (陈东飏) /269

序

最近有很多人士和技师，在会议室也在街头，提出了这样一个问题：假设唐纳德·巴塞爾姆出现在今天——假设他是在2004年或2005年前后突然冒头的，他会成为何等样人？他会得到何种反响？

答案是人们会好奇。随后他们很可能会或多或少地不屑一顾。他们甚至会当街棒打他，用对付海豹的棍棒。

我们生活在严肃的时代，尽管这并非唐纳德·巴塞爾姆的错，他大概还是要为此付出高昂代价的。事实上，像唐·B^①所写的那种作品——它戏谑、微妙、美丽，并且比我们的几乎任何散文都更像是诗歌（在其对于叙事完全的犹疑不定上）——今天会被视为轻浮、不严肃。在大部分的主流小说中都有一个新闻报道式的过程在进行，在其中文体的偏离是不允许的，在其中风格的创新被认为是一个散漫的标志。在阅读具有鲜明风格的当代作品时，有些读者会变得不耐烦，而大多数评论家则会恼怒。把故事告诉我们吧，他们说。干脆点告诉我们，明明白白，直截了当。别拿花里胡哨的东西忽悠我们。

事实上，如果唐纳德·巴塞爾姆出现在今天，穿着灯芯绒、牛仔裤，戴着一顶毡帽，如果他能在任何地方用任何方法找到一个出版商都是令人惊讶的。他大概会受雇于一家麦博易^②，操作机器将泡沫塑料片送

① 即唐纳德·巴塞爾姆的简称，下文亦称D.B。

② 美国商务服务连锁企业，后更名为UPS商店。

入箱子里寄给世界另一边不知道如何处置它们的人。

夸张了。事实上，一切非常出色的作品早晚都会找到一个出版者的——这是令我们始终相信的箴言——因此 D.B. 其实还是会得到出版的。但是他是否会被发表在一些最强大的主流周刊上，如他数十年来那样呢？不会，不会，不会的。事情在本世纪有所不同，迄今为止。没有太多时间留给不宣示自身并呈现出相当明确的线性意义的东西了。而巴塞爾姆又有多少回呈现出明确的线性意义呢？他的故事有多少回有一个开头、中间和结尾呢？他有多少回用一种该死的简单容易的方法讲一个故事呢？

也许有一两次，在他忘了自己的时候。

这些是我们所知关于唐纳德·巴塞爾姆的谎言和真相：他在一艘名叫乌苏拉·安德斯^①的日本货轮上当过很多年船员。他戴一顶烟囱帽，开一辆雪佛兰鲁米纳。他浪漫得狂野不羁而他的散文，在意象呈现、启发性和抒情性方面，则与纳博科夫不相上下，而他的荒诞感唯有博尔赫斯可与之媲美。他吃的东西全是他自己动手宰杀的。他约会年轻的奥黛丽·赫本和年老的埃尔莎·基特^②。

但巴塞爾姆确实是纳博科夫和博尔赫斯的爱子，如许多人声称的那样么？可能的确如此。然而，确切来说，他和 V.N.^③在年龄上并没有相隔很多年——更像是同时代人。他们是朋友吗？似乎并不是。有传言说巴塞爾姆在一次聚会上问了他一些问题，弗拉基说他过六个月再回复他，等到他可以把答案写在蓝色摘记卡片上的时候。四个月后来他去世了。V.N. 去世了，就是这样。

这个故事是杜撰的。

① 乌苏拉·安德斯（1936—），瑞典演员与性感偶像。

② 埃尔莎·基特（1927—2008），美国演员、歌手、舞蹈家。

③ V.N.即纳博科夫（Vladimir Nabokov），下文的“弗拉基（Vlad）”是其名字的缩写。

如何阅读本书：

把你的脚放进冷水里。推荐在亚得里亚海，七月份。会有小鱼，它们会向你凑近过来。这些鱼有点像鲶鱼，但要小得多，也有点像鳗鱼。它们会有威尔弗德·布莱姆利^①一般的脸，它们会凑近你的脚像松鼠凑近一个坐在长凳上拿着美味坚果的女人一样。这些鱼不会碰你的脚；它们仅仅会靠近它们，会显得欣喜若狂只要在它们，你的脚边上。水冷得刚好纯净心灵。

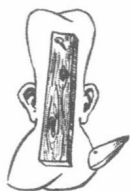
你把脚浸在这水里，读《40 个故事》。先读标题并欣赏这四十个标题跻身于有史以来组合过的最佳标题组合之列。欣赏《我们有些人一直在威胁我们的朋友科尔比》和《豪猪上大学》两个都已被有关当局列入有史以来写下来过的十大标题，并欣赏巴塞尔姆有这个金刚钻可以用非凡之美与精微之妙的故事来支撑这些标题。当你读进去时，欣赏巴塞尔姆在这些短小怪趣玩意里覆盖的领域似乎比许多长篇小说家在两倍长度的书里覆盖的更多。

要小口小口地读。读一个故事就在水面上瞭望一下并诧异唐纳德·巴塞尔姆究竟长什么样子。你爱他就像爱一个叔叔但你却连一张他的照片都没见过。上岸去拿你的包，取回几张白纸和一支夏比笔。现在画几幅巴塞尔姆的长相可能会是怎样的图，就是身形外貌这方面。在下页中，请看十五幅这样的画稿。如果这篇序言的读者有认识巴塞尔姆先生或是见过他的照片的，请指明，通过本书的出版商，哪一幅图像是最接近的。本篇序言的作者将由此获得一张 70 美元支票的奖励，因为画出了这样一幅好图。向您先行致谢。

这儿有一句很棒的话摘自大卫·盖茨^②为《60 个故事》写的序言，那是一本不同但并非完全陌生的书，也是同一作家写的：

① 威尔弗德·布莱姆利（1934—），美国演员。

② 大卫·盖茨（1947—），美国小说家、新闻记者、著名期刊《新闻周刊》的书评家。



“阅读巴塞尔姆的大部分快感来自他让你感到受欢迎的样子，即使他是将你顶到了娱乐的一个令人眩晕的高水准上。”

这是新来者需要了解巴塞尔姆的最关键事项之一。虽然他的东西有时很难读透，有时很难追得上，在你找路走的时候，但他总是在用一种温暖而非常同情的方式笑嘻嘻地看着你。读者会得到作者是一个好人的感觉。他知道他什么时候是高深莫测什么时候是屁话连篇。知道多少这个多少那个是你实际上可以承受的。他不同于他的某些同时代人，以及其他许多新散文风格的铸造者，因为他从来没有给出他过分看重自己的印象，他似乎真的关心他的作品是不是被你所阅读。他是一个社交性的作家。一个似乎就在隔壁房间里，等着你读完来告诉他你有什么想法的作家。

回到大卫·盖茨：盖茨的序言是如此地出色，你真的也应该读一下。此文被转载在下面，用非常小的字体。

当这本书最初于1981年出版的时候唐纳德·巴塞尔姆还在世，他亲自签下了它谦逊、不绕弯的书名。我一直诧异为什么，因为起标题本是他的妙技之一。他曾将最初发表这些故事的书命名为《悲伤》《伟大的日子》《回来吧，卡里加利博士》或《不可言说的练习，不自然的行为》，而那些单篇故事的标题几乎都要举起一根食指挠到你的胳肢窝了：《我买了一个小城市》《我们的工作和我们为什么要做它》《落下的狗》《看见月亮吗？》，即使是单个词语的标题——《巴拉圭》《边缘》《咏叹调》——也都兀立（用巴塞尔姆打出自己招牌的词语之一来讲）而充满怪异。那为什么要定为“60个故事”呢？也许他对想出可以拱悬于这样一片多样风景之上的任何一个书名绝望了，尽管那在以前从来不曾阻碍过他。又抑或，就像《我买了一个小城市》的叙述者一样，他“不想太异想天开”。他或许已经算到六十是一个圆满的好数字——玩一个很在乎圆满好数字的游戏蛮像是他做的事——于是就拣了某样朴实无华又还算悦耳的东西来配它。六十个文本？六十种虚构？并非不可容忍，但不太好在。

但“故事”（story）这个词则不同。显然巴塞尔姆对于故事的观念颠覆了仍然是标准的契诃夫式样板：不起眼人物的不起眼行为达成一个不起眼的启示。他在1964年一篇惹是生非的论文中把这些篇章恶毒地形容为“被构筑成捕鼠机一般，来在结尾提供一个通常与天真遭受亵渎

有关的微小洞见”。卡夫卡的寓言、S. J. 佩雷尔曼的拼贴作品、塞缪尔·贝克特的独白、拉菲尔·萨巴蒂尼虚张声势的荒诞、童话、电影、漫画书——这一切对于他有关何为一个故事的感觉所做出的贡献，像《都柏林人》或《在我们的时代里》的精构巧思一样大。在后来的岁月里，他得以对传统或新传统的虚构给予更多的赞誉；他欣赏厄普代克和契佛，安·比蒂和雷蒙德·卡佛。但他自己的作品则仍旧飞离任何似乎展开双臂做出令人窒息的欢迎的品类——包括所谓的“元虚构（metafiction）”，评论家们极其频繁地将他归入的品类。他对此提出异议，并指出他只在罕见的场合——如在《白雪公主》小说中间的问卷里——明确地挑起过对他的虚构的虚构性本身的争议。然而，尤其是在像《我父亲哭泣的景象》和《呆子》这样对19世纪讲故事方式的模仿之作里，他玩味常规的叙述似乎只是为了其中的怪趣，而不是为了我们会目瞪口呆地落入一种悬疑的惶惑这种可能性。对于巴塞尔姆来说，情节和人物并非虚构的存在理由（*raison d'être*），而是美好而老旧的修辞方式，再耍一次大概会很好玩。不止一次他把自己的篇章描述为“乱炖（slumgullions）”；又一个打着巴塞尔姆招牌的词，不仅仅是悦耳和养眼，更是精确得要死。他的故事丰富、密集，是将这个那个和别的一锅烩的味道，为各种难解难分的愉悦和营养目的而进行的烹调。

不过，一旦他已经发现并完善了我们所认为的巴塞尔姆故事——比方说《印第安人起义》，将旧西部、20世纪60年代的城市异化、《威尼斯之死》，以及天知道是什么乱炖于一炉——他就变得太不安分而难以继续炮制这产品了。如《我买了一个小城市》的叙述者所言：“我想，多好的一座小城市啊，它很适合我。它很适合我所以我着手去改变它。”他继而构想了全对话的故事（《早晨》）、准论文的故事（《论天使》）、准寓言（《教堂之城》）、准戏仿（《我怎样写我的歌》）或准传奇（《皇帝》）、挪用大块大块“被发现的”材料的故事（《巴拉圭》）、换个口味回复到老派叙事的故事（《毕晓普》）、故事中的故事（《呆子》）、似乎纯粹是自由即兴形式的故事（《咏叹调》）。它们很适合他。只有一个问题：作为一个博览群书到极致的人，巴塞尔姆深知所有这些形式都早已被演绎到死了。这是它们令我们着迷的魅力的一部分：知道他知道我们知道他知道这一点。但是一个像巴塞尔姆那样雄心勃勃的作家不可能久留在这些过时模式里的任何一个之中。那么然后呢？

巴塞尔姆原本可以愉快地呆在高度现代主义者中间：与乔伊斯和伍尔夫、艾略特和庞德在先锋中肩并肩迈进，刻意求新。踢开那些玩够的范式，将线性叙事扭转成为一个莫比乌斯带，他的歌唱的出没地与主要区域成为对他的意识的意识的意识，切碎波德莱尔、瓦格纳、詹姆士一世时期的戏剧，以及当代流行歌曲，将碎片对着他的废墟垒起，用孔子和约翰·亚当斯之中

切下的大块文本建造荷马/但丁式的史诗。从《荒原》到杜尚的现成品——继而经过《裸体午餐》和《闪电宗师驾乘钢轮历险记》——20世纪特有的艺术过程是（名词随你挑）拼贴、挪用、装配、杂糅，或采样。（这里有一段出自巴塞爾姆的《天才》的问答，在这本书的姐妹篇《40个故事》里：“问：你认为当今天才的最重要工具是什么？答：橡胶黏合剂。”）这一剪贴、重组的求新之法，当然，暗示其中并无新意，尽管现代主义者并没有大张旗鼓地宣扬这一点。它的要命之处是，到了巴塞爾姆出道的时候，甚至连求新也变成旧的了。置身于他所取样的作品之中的——跟《哈姆雷特》、维特根斯坦的《逻辑哲学论》和穆迪·沃特斯的《小小男子汉》一起——是《荒原》本身。

对于巴塞爾姆来说，在后现代主义已经做过了一切之后再做什么的问题不单纯是智力野心家的棘手难事，它也是一场私人的竞争。他的父亲是一位正宗的现代建筑师，一个密斯·凡·德尔·罗赫、弗兰克·劳埃德·赖特和勒·柯布西耶的崇拜者。“我们被包围在现代主义之内，”巴塞爾姆在1981年与J. D. 奥哈拉的访谈中说，“我们以往住的那所房子，出自他的设计，是现代的，家具是现代的，图片是现代的，书籍是现代的。”由于这所房子位于得克萨斯州的休斯敦，巴塞爾姆也是在能量十足的颠覆性美国文化资料的包围中长大的，对此像庞德和艾略特这样的侨民现代派在原则上赞同——想想庞德作为美国怪人老埃兹的自白吧——而出于本能敬而远之。他向奥哈拉讲述收听收音机时听到鲍勃·威尔斯和他的得克萨斯花花公子的事，他的音乐是一种乡村乐、爵士、蓝调、墨西哥乐和平·克罗斯比流行乐的激昂拼贴。在城里的黑人爵士乐俱乐部，他听到厄斯金·霍金斯和莱昂内尔·汉普顿这样的来访音乐家通过即兴处理基础结构将流行歌曲重塑成为新鲜的、本地现代主义的作品。“你会听到这些家伙里有人捡起《现在谁难过？》这样的疲惫老调然后用它来做最不可思议的事情，让它变得美丽，真正确确地将它翻新，”他回忆说，“趣味和戏剧性在于对分量相当轻的材料的形式操作之中。而他们都是英雄般的人物，你知道，非常浪漫。”他或许亲眼目睹过像在他的故事《爵士乐之王》里爆发的那一场这样锋利如割的比试，其中主号手霍奇·莫奇（他本人是旧国王“香辣麦克拉美摩尔”的继任者）试图打败一个年轻的竞争者。

就这样巴塞爾姆的家庭和他的社群，以及他的阅读和他的写作，给了他一个影响的焦虑的有益而尖锐的案例——而他似乎最为担心的影响是关于现代主义本身的。“记住，”他告诉奥哈拉，“我很早就接触到了一场近乎宗教的圣战，建筑中的现代主义运动，其结果，尽可能善意地说，有所失望。”他总是对年轻的作家先是尊崇，继而推翻其祖先的方式很有兴趣，这时常是通

过哈罗德·布鲁姆所说的“强力误读”的程序进行的：用布鲁姆的例证之一来讲，布莱克将弥尔顿解读为一个撒旦般预言性的梦想者，或是蓄意将权威性的文学片段置入错误的上下文这种高度现代主义的实践，其威胁性与它们受崇敬的程度相等。巴塞尔姆，像布鲁姆一样，几乎不可能错过那种恋母弑父的弦外之音：他最好的小说，归根结底，是《亡父》，其标题人物——一段会说话的雕像躯体，让我们想起李尔王、托尔斯泰、耶和華、布莱克的诺伯达蒂——被拖进自己的坟墓，一路不停地抗议和演讲。然而巴塞尔姆，像他喜欢提醒我们的那样，是“一个心怀二意的人”。恰恰是这个称号的露骨呈现出他对于这样一个过于熟悉的范式的困惑，没有哪个旧式的现代主义者会这样矫情地直言不讳。

文学史家将巴塞尔姆称为后现代主义者，他没有像拒绝被称为元虚构家（metafictionist）那么强烈地拒绝这个名号。“评论家们……一直在寻找一个可以描述现代主义的伟大时期之后的虚构的术语。”他在1980年一次与拉里·麦卡弗里的访谈中说道——“‘后现代主义’、‘元虚构’、‘超虚构’、‘超级虚构’。最后两个是可怕的；我猜‘后现代主义’算是最不丑、最具描述性的。”但在1987年的论文，写于他去世前两年的《不知道》中，他说他对于这个术语“有怀疑”而且“不完全清楚这辆车上应该有谁应该没谁”。由于这个词既可指称按理来说比现代更怪异的作品（比《芬尼根守灵夜》更怪异？）又可指保守得多的作品（雷蒙德·卡佛的故事、菲利普·约翰逊的建筑），“后现代主义”作为一个年代标记是有用的，就像“18世纪”一样，而作为一种特定审美的特性则并无价值，像“巴洛克”一样。那么，最明智的可能是仅仅将巴塞尔姆视为又一个这样的作家，他出现在老一辈作家已经做了他但愿是他自己做的事之后——如但丁出现在维吉尔之后而维吉尔又出现在荷马之后——并经历过一段艰难时光，如作家们始终有过的那样，来弄清楚怎样才能调和他对自己前辈的崇敬与他要成就某种属于自己的东西的野心。

巴塞尔姆专有的亡父是贝克特——他也有一个自己的亡父。“我被贝克特征服了，就像贝克特被乔伊斯征服了一样，”他在1975年对访谈者查尔斯·鲁阿斯和朱迪思·谢尔曼说，“顺便说一下，我要明确的一点是我并不打算让自己成为贝克特先生的接任者或继承人，在任何意义上。我只是告诉你们他对我来说是一个问题，因为他的风格的巨大引力。我当然不是受到贝克特的极大影响，因而希望保持一臂之遥的唯一作家……在这条路上还有其他的狮子……只不过贝克特对我来说是最大的问题。”在这里或那里，巴塞尔姆常听任自己以这一种或那一种贝克特式的样态写作：《梦幻曲》中冷酷的逗号拼接独白（参见《无可命名者》），《飞跃》一类的后期作

品中杂耍轮流抢白式的戏谑（参见《等待戈多》），或《杜米埃》和《一场金雨》中漫画式的掉书袋（参见《墨菲》）。更为彻底地贝克特式的是巴塞爾姆对盲目飞行的强迫症，以趋近作为一个勘探区域的不可知地带，以及他对心灵中的立体主义噪音的感觉。“令人困惑的信号，信号的杂乱，带给你逼真感，”他告诉 J. D. 奥哈拉，“就像你在参加一个葬礼的时候注意到，与你的意愿相悖，它办得很糟。”（这，顺便说一句，几乎精确地抓住了贝克特的语调和节奏——除了贝克特大概会用正式的“一个人”句式结构而非口语化的“你”。）

像贝克特一样，巴塞爾姆使用他精心培育的品位和广泛的博学来强调它们终极的无用性。“知道这部电影不错，那部糟透了，并且聪明地谈论其不同？”他的叙述者在《派对》的结尾提问。“不可思议的优雅！一点不好！”像贝克特，他是这世上事物的一个细致入微的观察者和入迷成瘾的编目者，知道它们从不提供确定或保证。

一波波红皮人……集结到路障之前，它们都是我们用橱窗假人、丝绸、精心设计的岗位描述……堆成的。我分析一下离我最近的街垒的组成并发现了两个烟灰缸，陶瓷制，一个是深褐色，一个是深褐色带一抹橙色在唇部……一个红色枕头和一个蓝色枕头；一个草编废纸篓……一支南斯拉夫雕花长笛，木制，黑褐色；和其他物品。我断定我什么都不知道。

——《印第安人起义》

像贝克特一样，他心有神明却并不虔信。

——我们不过是可怜的堕落无用之辈我们的尾羽腺都不在良好状态但我们为了上帝之善的恩典将会——

——你觉得神要我们卑躬屈膝得这么过分吗？

——我不认为他在乎一丁点。但这是很传统的。

——《飞跃》

而像贝克特一样——或像莎士比亚一样，对这个问题而言——他并不太担心黑暗和滑稽之间的区别。

然而巴塞爾姆絕不會寫下一行像《殘局》中內爾所說的話：“沒有什麼比不快樂更好玩的了，我向你保證。”他既是一個更陽光的也是一個更世俗的精灵。“世界正在等待日出。”他的叙述者在《睡魔》中說道。（既不是叙述者自己的話也不是巴塞爾姆的，當然了，他是在引用流行老歌。）雖然我們很可能要等待到永遠——事實上，這難道不是規則第一條么？它的未能到達並沒有令日出少一分真實。巴塞爾姆對荒誕有一種活躍的感覺，但對懲罰性的荒涼則無感；即使一切都是虛幻，他也並不以這樣的小事來反對世界與肉體。“對世界的詛咒，”他在《白雪公主》中寫道，“不是對世界的充分回應。”無論是作為作家還是公民，巴塞爾姆都珍視政治上得體的行为，像那個叙述者，在《睡魔》之中，為某個曾因囂奸并扼死了一個小男孩而被捕的黑人小子尋求幫助的努力。“現在雖然我承認談論施暴的程度是最小的聽上去有點麻木不仁，我还是要告訴你這絕對是非同小可的事，在那個時間和地點，強迫警察讓孩子上發布會。這是一個成就，算得上吧。”那“算得上吧”以貝克特式的嘆息削弱了“成就”；然而，成就依然還在。同樣地，儘管肉體的歡愉和人間的聯系可能是難得遇見更不可能保持的，巴塞爾姆似乎從來不曾因它們的缺席而感到被出賣了，也从不懷疑它們的絕對價值。在《僵屍》里，在一個“壞僵屍”手上麻木到死的終極症狀是“從一個美麗的胸脯邊走過却毫不留意”。那麼巴塞爾姆是不是比貝克特更聰明，更人性化？還是僅僅在黑暗中吹着口哨，望而却步於他所知的一切的最終含義？

貝克特的懷疑論甚至延伸到了語言本身——恰恰是那語言，也就是，他以此表達他對語言的懷疑的語言。“你會做得更好，至少不會更壞，”他的莫洛伊告訴我們，“要塗抹文本而不是將邊緣弄黑，填滿詞語的洞孔直到一切都空白而扁平而這整個可怕的行當看起來就是它的本來面目，無意義，無言語，無結果的苦痛。”巴塞爾姆無意跟隨老人到達這樣的極端；涉及語言的時候，他是一個信徒——甚至一個擁護者。“詞語在組合上的靈活性，”他在《不知道》中寫道，“意義的指數生成，一旦它們被允許一起上床的時候，會讓作家震驚自己，讓藝術成為可能，揭示存在有多少部分我們迄今尚未邂逅。”他做出反貝克特式的論斷，說藝術，以其“想象另類現實”的能力，是“根本上改良性的”，說“藝術家的努力，始終以及到處，都是實現一個新的認知模式”——以及作家的特定任務是“令一種被擺弄過度的語言恢復新鮮”。難道這一對風格而不是問題的強調沒有把巴塞爾姆置於文學邊緣的瘋狂表叔們——費爾班克、愛德華·李爾、約翰·李黎中間——而不是跟其令人敬畏的亡父在一起嗎？它難道沒有顯示出巴塞爾姆在道德的誠摯方面是有缺陷的嗎？當奧哈拉在這一點上逼問他時，巴塞