

**ODDAĆ
SPRAWIEDLIWOŚĆ
WIDZIALNEMU
ŚWIATU**

**ESEJE O TWÓRCZOŚCI
JOSEPHA CONRADA**

Seria: JUBILEUSZE

Książki z tej serii nadają aktualny sens upamiętnieniu historycznych zdarzeń. Myśli i słowa naszych autorów realizują współczesne zobowiązania wobec przeszłości.

Chcemy odnowić znaczenie „upamiętnienia”: sprawić, by obchody rocznic stawały się współczesnym świętem. Twórcze świętowanie jubileuszy pozwala głębiej rozumieć dzieje i więcej zaczerpnąć dla przyszłości.

Publikacja wydana w ramach obchodów Roku Josepha Conrada 2017

Recenzenci tomu: *prof. Mirosława Buchholtz, prof. Ewa Ihnatowicz*

Redaktor naukowy: *dr Paweł Panas*

Redaktor prowadząca: *Katarzyna Flera-Iwaniuk, Anna Lonkwić*

Opracowanie językowe i korekta: *Maria Aleksandrow, Iwona Hardej*

Indeks: *Iwona Hardej*

Redaktor graficzny: *Ewa Dalia Wojnowska*

Projekt graficzny i skład: *Zofia Herbich*

© Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017

ISBN 978-83-7982-277-5



Płocka 13

01-231 Warszawa

<http://nck.pl>

<http://sklep.nck.pl>

Redaktor Naczelny Wydawnictw NCK: *dr hab. Rafał Wiśniewski, prof. UKSW*

Narodowe Centrum Kultury jest instytucją państwową,
działającą na rzecz rozwoju kultury w Polsce.

Publikacja finansowana ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

OCALIĆ FRAGMENT. O CELU SZTUKI WEDŁUG JOSEPHA CONRADA

PAWEŁ PANAS

Twórczość Josepha Conrada obfituje w różnego rodzaju paradoksy, zwłaszcza kiedy spojrzymy na nią przez pryzmat dyskursywnych wypowiedzi pisarza¹. Na jeden z takich paradoksów chciałbym teraz przez chwilę zwrócić nieco baczniejszą uwagę.

Pociąg wewnętrznej obwodowej z City wypadł gwałtownie z czarnej czeluści i zatrzymał się z hałasem i zgrzytem w brudnym półmroku jednej ze stacji West Endu. Otworzył się szereg drzwiczek i wysypała z nich gromada mężczyzn².

W ten sposób zaczyna się *Powrót*, jedna z pierwszych Conradowskich prób małej formy narracyjnej, chybiona³, „wczesna nowelka o niewierności małżeńskiej”⁴. Utwór nierówny, choć jednocześnie nie pozbawiony ironii, którego nie chciał kupić od pisarza celujący w gust klasy średniej londyński „Chapman’s Magazine”⁵. Być może najgorszy fragment prozy, jaki kiedykolwiek został napisany przez wielkiego nowelistę⁶. Przedmiot twórczego „znoju, irytacji i rozczarowania” – o czym nie omieszkaj poinformować pisarz swoich czytelników w przedmowie do

1 O paradoksie jako fundamentalnej zasadzie konstrukcyjnej świata przedstawionego utworów Conrada zob. interesujące studium S.K. Land, *Paradox and polarity in the fiction of Joseph Conrad*, St. Martin’s Press, New York 1984.

2 J. Conrad, *Powrót*, tłum. H. Gay, w: *idem, Opowieści niepokojące*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 135.

3 Z. Najder, *Siostry albo: Wspaniała porażka*, w: *idem, Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, tłum. H. Najder, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2000, s. 82.

4 Z. Najder, *Sztuka i wierność: dziedzictwo kulturowe i program literacki*, w: *ibidem*, s. 223.

5 G. Fraser, *The short fiction*, w: *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, red. J.H. Stape, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 31.

6 A. Guerard, *Conrad the Novelist*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1958, s. 96.

tomu zawierającego między innymi tę prozę⁷. Nie tylko zatem krytycy, ale również sam autor nie był przekonany do własnego utworu, który – jak pisał – „jest niejako produkcją z lewej ręki”⁸. Choć dla porządku trzeba zauważyć, że pojawiały się także sądy dowartościowujące dziełko Conrada, o czym on sam wspominał w cytowanej tu przedmowie: „każde miłe słowo o *Powrocie* (a słowa takie były wypowiedane w różnych czasach) budzi we mnie najwyższą wdzięczność”⁹.

Nie chodzi teraz jednak ani o tematykę dziełka Conrada, ani o jego formę, ani nawet wartość artystyczną. Nowela, o której mowa, pojawia się tu z zupełnie innego powodu. Zwróćmy uwagę na chronologię: rok 1897 – ukazuje się w druku *The Nigger of the “Narcissus”* (*Murzyn z załogi „Narcyza”*), a już w rok później, w 1898 (w roku urodzenia Borysa Alfreda, pierworodnego syna pisarza) Conrad publikuje zbiór *Tales of Unrest* (*Opowieści niepokojące*) zawierający – obok *Karina*, *Idiotów*, *Placówki postępu* i *Laguny* – interesujący nas *Powrót*¹⁰. Bliskie sąsiedztwo czasowe pozwala zasadnie podejrzewać, że owa „nieudana” i „nierówna” nowelka być może jest częścią tego samego zamysłu pisarskiego¹¹. Z pewnością duże znaczenie dla genezy tekstu miały zewnętrzne inspiracje¹², jednak istnieje wystarczająco dużo powodów, aby doszukiwać się tu również śladów oryginalnego nastawienia autora do problematyki twórczości artystycznej, które z takim przekonaniem wykladał w słynnej *Przedmowie do Murzyna z załogi „Narcyza”*¹³. Jeżeli tak, to w jakimś sensie (w jakim?) starał się on w *Powrocie*:

7 J. Conrad, *Opowieści niepokojące*, op. cit., s. 9.

8 *Ibidem*, s. 8.

9 *Ibidem*, s. 9. W czasach nam bliższych wartość tekstu Conrada podnosili np. William Bonney (*Contextualizing and Comprehending Joseph Conrad’s “The Return”*, „Studies in Short Fiction” 1996, nr 33, s. 77–90) oraz Dale Kramer (*Conrad’s experiments with language and narrative in “The Return”*, „Studies in Short Fiction” 1988, nr 25, s. 1–11). Marianne DeKoven stwierdziła zaś, że to właśnie w *Powrocie* (co podkreśla wagę tego opowiadania) najlepiej pokazana została tak istotna dla Conrada problematyka ludzkich niepokojów (zapowiadanych chociażby w tytule całego zbioru opowiadań), ich natury i znaczenia (*Conrad’s Unrest*, „Journal of Modern Literature”, zima 1997–1998, t. 21, nr 2, s. 243).

10 Z. Najder, *Kronika życia i twórczości Josepha Conrada-Korzeniowskiego*, w: *Conrad w oczach krytyki światowej*, wybór Z. Najder, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 778.

11 Możliwość dostrzeżenia zamysłu spajającego różne teksty była stałą troską Conrada i przedmiotem jego wiary w czytelników, o czym pisał chociażby we wstępie do tomu *Ze wspomnień* (*Przedmowa bez ceremonii*, tłum. A. Zagórska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 24). Niedoskonała forma tekstu pozwala łatwiej dostrzec zależności między dziełem artystycznym oraz programem twórczym. Neoficka gorliwość pisarza, który całkiem niedawno sformułował swoje pisarskie credo, połączona z uderzającą nadorganizacją strukturalną tekstu, sprawiają, że aż nadto widoczne stają się narracyjne szwy spajające całość. Miał tego świadomość także pisarz, stwierdzając po czasie: „Ta moja próba opierała się istotnie na pewnych danych psychologicznych i warto było ją podjąć, chociażby tylko po to, aby się przekonać, do jakich wybryków jestem zdolny w tego rodzaju wirtuozerii” (*Opowieści niepokojące*, s. 8). Na ten temat zob. też J. Skolik, *The Ideal of Fidelity in Conrad’s Works*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009, s. 30.

12 *Powrót* – jak wiemy – pisany był pod wpływem zauroczenia twórczością Henry’ego Jamesa, którego Conrad określał mianem „mistrza”, a którego niewiele wcześniej miał też okazję osobiście poznać. W pewnym sensie jest to więc przede wszystkim bardzo (za bardzo?) jamesowski tekst autora *Jądra ciemności* (zob. C. Tóibín, *Foreword*, w: J. Conrad, *The Return*, Hesperus, London 2004, s. VII–XII).

13 W tym kontekście nie ma większego znaczenia opisane pokrótce przez Iana Watta zamieszanie z precyzyjnym datowaniem *Przedmowy* (*Conrad’s Preface to “The Nigger of the ‘Narcissus’”*, „NOVEL. A Forum on Fiction”, zima

Zatrzymać, na czas jednego tchnienia, ręce zajęte przyziemną pracą, zmusić ludzi urzeczonych widokiem dalekich celów, aby przez chwilę spojrzeli na otaczające ich kształty i barwy, światło słońca i cienie, sprawić, by zatrzymali się, aby spojrzeć, westchnąć, uśmiechnąć się¹⁴.

Stawka tak zaprojektowanej misji była i nadal jest niezwykle wysoka:

oto jest cała prawda życia; chwila widzenia, westchnienie, uśmiech – i powrót do wieczystego spoczynku¹⁵.

W przytoczonych słowach możemy zatem dostrzec rodzaj podwójnego zobowiązania: wobec dzieła i wobec jego odbiorców. Pisarz ma przed sobą trudne zadanie. Powinnością twórcy jest bowiem podjęcie próby wybicia czytelnika z ustalonych, bezpiecznych kolein, po których porusza się jego dotychczasowa percepcja świata. Autor nie musi nikogo gruntownie zmieniać, wystarczy choćby jedna krótka „chwila widzenia” – rodzaj swoistej epifanii, kiedy w nagłym rozbłysku objawia się dotąd niedostrzegane, być może nawet niewidoczne, i nic już więcej nie jest takie, jak było dotychczas. „Zatrzymać”, „zmusić”, „sprawić” – oto cała lista wyzwań stojących przed twórcą, ale także czytelne sygnały poważnych ograniczeń tak pomyślanego programu. Jednym z nich jest zawierzenie sile literackiej ewokacji, a w konsekwencji także mocy sprawczej słowa, które – gdy właściwie użyte – potrafi „samym swym dźwiękiem” poruszyć ludzi i rozkołysać podstawy „społecznej budowy”¹⁶. Conrad wielokrotnie zarzekał się, że obcy jest mu tego rodzaju dar używania języka, choć ideał – nawet nieosiągalny – wciąż pozostawał ideałem, do którego chciał zmierzać. Można to wywnioskować z licznych pisarskich deklaracji. Ten z pozoru romantyczny rys Conradowskiej myśli w rzeczywistości ma w dużym stopniu modernistyczny wymiar¹⁷. Doskonale to widać w przywołanym fragmencie *Przedmowy* przeciwstawieniu przeczuwanego – doświadczonego, marzenia

1974, t. 7, nr 2, s. 101–102). Nie ulega wszak wątpliwości, że powstanie noweli *Powrót* jest czasowo bliskie deklaracjom, które zamieścił Conrad w swoim tekście poprzedzającym powieść z 1897 roku.

14 J. Conrad, *Przedmowa*, w: *idem, Murzyn z zalogi „Narcyza”. Opowieść morską*, tłum. B. Zieliński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 14.

15 *Ibidem*, s. 14. Fraza ta, w nieco tylko innym kontekście, powróci u Conrada w zapadających w pamięć słowach otwierających tom wspomnień: „Wywołałem ponownie te cienie, odpowiadając na słowa życzliwego krytyka, a teraz niechże im będzie wolno powrócić na miejsce swego spoczynku, gdzie ich ziemskie postacie trwają wciąż, zasnutę mgłą, lecz żywe, czekając chwili, kiedy ich dojmująca rzeczywistość, ostatni ślad ich życia na ziemi, zniknie wraz ze mną na zawsze z tego świata” (*Ze wspomnień*, s. 13).

16 J. Conrad, *Przedmowa bez ceremonii*, *op. cit.*, s. 14–15.

17 O modernistycznym wymiarze twórczości Conrada zob. syntetyczny wykład: K. Graham, *Conrad and Modernism*, w: *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, s. 203–222. Szersze spojrzenie na dzieło autora *Jądra ciemności* w kontekście dziewiętnastowiecznych prądów estetycznych przynosi klasyczna praca: I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley 1979 (polskie wyd. *Conrad w wieku dziewiętnastym*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984).

– wrażeniu, nieobecnemu – namacalnemu. Zawężeniu skali doświadczenia towarzyszy reorientacja perspektywy na tu i teraz podmiotu w jego subiektywnym wymiarze. Jak widać, pisarz myślał, posługując się typowymi binarnymi opozycjami. Co więcej, wydaje się, że na ich fundamentie budował swoistą hierarchię doświadczeń, a w konsekwencji także rodzaj aksjologii.

Wróćmy jednak do punktu wyjścia, czyli do noweli *Powrót* i jej początkowego fragmentu. Inicjalny obraz pociągu wyłaniającego się z ciemności i wjeżdżającego na niezbyt dobrze oświetloną stację można chyba bez większego ryzyka interpretacyjnego potraktować jako rodzaj swoistej metafory poznawczej, która rozwinięta zostaje w kolejnych partiach tekstu¹⁸. Metafory – dodajmy – bliskiej deklarowanemu przez Conrada programowi twórczemu. Oto z zatrzymanego składu „wysypuje się” bezosobowa „gromada” mężczyzn, którzy nie wyróżniają się niczym szczególnym. Nie przypadkiem narrator traktuje ich jako niemal doskonale homogeniczną grupę, wszystkim bez różnicy przypisując ten sam, trzeba przyznać dosyć skąpy, zasób cech swoistych:

Byli w cylindrach, mieli zdrowe twarze bez rumieńców, ciemne paltoty i błyszczące obuwie. W palcach obciążniętych w rękawiczki trzymali cienkie parasole i pośpiesznie złożone dzienniki wieczorne, podobne do sztywnych brudnych gałganów, zielonkawych, różowawych lub białych¹⁹.

I dalej:

Pomiędzy gołymi ścianami brudnej klatki schodowej tłum mężczyzn szybko wbiegł pod górę. Z tyłu wszyscy byli tak podobni, jakby mieli jednako-
we mundury. Obojętne twarze były różne, lecz miały coś pokrewnego, niby twarze gromady braci, którzy przez rozsądek, dumę, wstręt lub przezorność postanowili nie poznawać się nawzajem, a oczy ich, żywe lub spokojne, spoglądające w górę zakurzonych schodów, te oczy piwne, czarne, szare lub niebieskie miały wszystkie jednakowy wyraz skupienia i pustki, zadowolenia i bezmyślności²⁰.

Jedyną osobą, którą narrator najpierw wybiera, a potem wydobywa z tej grupy, jest Alvan Hervey, jak się szybko okaże – główny bohater noweli („Alvan

18 Ośmiela mnie do tego fakt, że obraz ten nie jest konieczny z punktu widzenia struktury fabularnej i nie ma w niej kontynuacji. Bezpośrednią motywacją jest potrzeba wprowadzenia głównej postaci, co z punktu widzenia logiki opowiadania mogło mieć miejsce w niemal dowolnych okolicznościach, także zupełnie odmiennych od zaprezentowanych w utworze.

19 J. Conrad, *Powrót*, op. cit., s. 135.

20 *Ibidem*, s. 135–136.

Hervey, z dymiącym cygarem w zębach, wysiadł wraz z innymi”). Początkowo niewiele się o nim dowiadujemy (poza imieniem i nazwiskiem), dopiero z czasem pojawia się rozbudowana charakterystyka postaci wzbogacona szerokim tłem społeczno-mentalnym, połączona z mniej lub bardziej udanymi literacko introspekcjami w sferę psychicznych zależności i motywacji. Przyjętą w utworze strategię narracyjną można zatem określić – by pozostać przy zaproponowanej przez pisarza metaforyce – powolnym rozświetlaniem mroków tajemnicy egzystencji. Odbywa się ono na dwóch planach: dosłownym (Alvan Hervey wychodzi z ciemnego wnętrza dworca, a czytelnik od razu zapoznaje się z kolejnymi elementami charakterystyki postaci, także z cechami wyglądu zewnętrznego) oraz metaforycznym (postać redaktora traci swoją dotychczasową anonimowość, stając się pełnowymiarową postacią literacką, osadzoną w konkretnych realiach czasoprzestrzennych i zdeterminowaną przez sieć komplikujących się interakcji z innymi postaciami).

Logiczną konsekwencją każdego wyboru jest oczywiście pozostawienie za sobą przynajmniej jednej, często zaś całej gamy dodatkowych, nieodkrytych możliwości. Nie inaczej jest i w tym przypadku. Skupienie uwagi narratora na postaci Herveya usuwa w cień pozostałych mężczyzn, którzy wysiedli z nim z pociągu na jednej ze stacji West Endu, po czym rozpięchli się każdy w swoją stronę. Jak w tym kontekście zrozumieć zatem ich „braterstwo”? Na tak postawione pytanie możliwe są dwie odpowiedzi, które – co warto zauważyć – nie wykluczają się wzajemnie. Po pierwsze, głównego bohatera Conradowskiego *Powrotu* można postrzekać jako przedstawiciela określonego typu, członka dobrze sytuowanej londyńskiej klasy średniej końca dziewiętnastego wieku. Opowiadanie byłoby w takim przypadku opisem aspiracji i porażek całej warstwy społecznej, oglądanych z perspektywy osobistej tragedii jednostki. Za wadę podobnego odczytania można uznać jego jednowymiarowość, sprowadzającą całość do wykoncypowanego przez pisarza psychologiczno-socjologicznego obrazka, co zresztą bywało niekiedy zarzutem wobec utworu²¹. Po drugie, możliwe jest także spojrzenie na istotną dla nas kwestię w duchu słynnej Kafkowskiej formuły z listu pisarza do Oskara Pollaka z 1903 roku: „Stojąc przede mną i na mnie patrząc, co wiesz o bólach, które są we mnie, i cóż ja wiem o Twoich. A gdybym padł przed Tobą, płakał i opowiadał, czegoż więcej dowiedziałbyś się o mnie niż o piekle, gdy ktoś Ci powie, że jest gorące

21 Dale Kramer podsumował ten typ wątpliwości za pomocą zwięzłej formuły, mówiącej, że Conrad w swojej noweli próbował sportretować środowisko socjalne, którego po prostu nie znał zbyt dobrze w tamtym czasie (zob. D. Kramer, *Conrad's experiments...*, op. cit., s. 1). Stephen K. Land pisał natomiast: „*The Return*, unlike Conrad's major fiction, works largely in terms of explicit generalities with only the thinnest dramatic realization, and fails as a story because these broad generalizations are worked out laboriously in the hero's mind by the narrative voice” (*Paradox and polarity...*, op. cit., s. 66).

i straszne²². W takim odczytaniu Hervey stałby się przykładem człowieka obdarzonego niepowtarzalną historią i noszącego brzemień tajemnicy własnej egzystencji – czyli *de facto* stałby się figurą człowieka w ogóle. Przy takim ujęciu narracyjny zamysł Conradowskiej noweli można – nieznacznie tylko rzecz upraszczając – sparafrazować w następujący sposób: z grupy przypadkowych osób wybrany został Alvan Hervey, ale równie dobrze mógłby zostać wyznaczony ktoś inny, a wtedy także inna historia zostałaby opowiedziana. Tyle historii oczekujących na kogoś, kto je opowie, ile „zdrowych twarzy bez rumieńców” w pociągu „wewnętrznej obwodowej z City”.

Z tego punktu widzenia wartością samą w sobie wydaje się podmiotowy gest wyboru, będący przejawem odpowiedzialności twórcy wobec świata. Odpowiedzialność ta wynika bezpośrednio z imperatywu wydobywania na światło dzienne tego, co dotąd było pomijane, oddania głosu milczącemu. Ale – jednocześnie – owa odpowiedzialność rodzi się wraz ze świadomością, że każdy gest wyboru jest także gestem odrzucenia. Koncentrując swoją uwagę na jednej z twarzy, zapomina się o całej reszcie, dowartościowując kogoś lub coś – jednocześnie wyklucza innego oraz inne.

Świadomość tę z pewnością miał Conrad, najwyraźniej obdarzył nią również narratora w *Powrocie*. Zauważmy jednak, że rzecz nie ogranicza się w tym przypadku wyłącznie do spostrzeżeń dotyczących grupki mężczyzn wysiadających wraz z Herveyem z pociągu, którzy i tak ostatecznie

rozszypali się w różnych kierunkach, rozchodząc się szybko z zaferowanymi minami ludzi uciekających przed obawą kompromitacji, poufałością lub zwierzeniami, przed czymś podejrzanym, a ukrytym – jak prawda lub zaraza²³.

Wnikliwe spojrzenie narratora nie ogranicza się jedynie do tej wyróżnionej grupy. Przez chwilę jego wzrok spoczywa także na dwóch zupełnie przypadkowych postaciach. O postaciach tych nie można nawet powiedzieć, że pełnią chociażby rolę tła, z którego wydobywa się następnie głównego bohatera. Biorąc pod uwagę porządek fabularny, nie mają one żadnego znaczenia, a ich rola w strukturze narracyjnej również pozostaje niewielka²⁴. Przywołajmy ów charakterystyczny fragment:

22 F. Kafka, *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, tłum., wybór i komentarz R. Urbański, współpraca A. Urbańska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 18.

23 J. Conrad, *Powrót*, *op. cit.*, s. 136.

24 Oczywiście, pamiętam o tym, że owe „zagubione” w tłumie postacie mężczyzny i kobiety można odczytywać jako swoiste prefiguracje Herveya i jego żony, zob. D. Kramer, *Conrad's experiments...*, *op. cit.*, s. 4.

Jakaś kobiecina, na którą nikt nie zwracał uwagi, w czarnej zrudziałej sukni, z rękami pełnymi paczek, biegła zatroskana wzdłuż wagonów, wpadła nagle do przedziału trzeciej klasy i pociąg ruszył. Trzask zamykanych drzwiczek zagrzmiął ostro i złośliwie jak salwa; lodowaty przeciąg, zmieszany z gryzącym dymem, dmuchnął przez całą długość peronu i zmusił jakiegoś chwiejnie posuwającego się staruszka, okutanego po uszy w wełniany szalik, do zatrzymania się pośród ruchomego tłumu; stary, oparłszy się na kij, zakaszłał gwałtownie. Nikt nawet nie spojrział na niego²⁵.

W świetle wszystkiego, co zostało już do tej pory powiedziane, czytelny staje się autorski zamysł. Oto mamy przed sobą obrazek zwyczajnej peronowej krzątaczki, który jednak od razu nabiera dodatkowych znaczeń. Pośród przyjeżdżających i odjeżdżających pociągów przemykają oczekujący oraz pasażerowie, wszyscy doskonale anonimowi. Odbywa się to w naturalnej dla miejsca atmosferze pośpiechu i skupienia wyłącznie na samym sobie i celu podróży. Tylko narrator dostrzeżga „kobiecinę” i „staruszka”, na których „nikt nie zwracał uwagi”, „nikt nawet nie spojrział”. Dwukrotnie zostaje powtórzona niemal ta sama fraza, na początku i na końcu, co dodatkowo wzmacnia odrębność narratorskiego gestu. Pomimo wszystko, niejako wbrew logice opowieści zauważeni zostają ci, których już za chwilę ponownie nie będzie, tym razem na zawsze. A przecież każde z nich niesie ze sobą obietnicę intrygującej opowieści, za każdym z nich mogłoby podążyć czujne oko opowiadającego tak, jak podążyło chwilę później za Alvanem Herveyem. Zresztą opowieść nie jest tu najważniejsza. Znacznie istotniejszy wydaje się imperatyw, aby „wyrwać z nieubłaganego pędu czasu przemijającą chwilę życia”²⁶.

Chcąc choć trochę zmniejszyć ciężar odpowiedzialności spoczywającej na pisarzu, Conrad jednocześnie dowartościowuje perspektywę podmiotu i jego osobiste doświadczenie:

moim zadaniem, które usiłuję wykonać, jest sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko byście z o b a c z y l i. To – i nic więcej; a w tym jest wszystko²⁷.

Zdając sobie sprawę, że paradoksu wykluczenia, o którym była do tej pory mowa, nie da się w żaden sposób rozwiązać, pisarz wysuwa na pierwszy plan indywidualne wrażenia – swoje i odbiorców (fizyczne, np. wzrok i słuch, oraz emocjonalne, np. radość i smutek), sprawiając, że głównym celem jest już nie tylko

25 J. Conrad, *Powrót*, op. cit., s. 135.

26 J. Conrad, *Przedmowa*, op. cit., s. 12.

27 *Ibidem*.

majający w oddali fantazmat absolutnej prawdy²⁸, ale także, a może nawet przede wszystkim wierność i upór w podążaniu za tajemnicą (tajemnicami) świata, bez pewności, że uda się kiedykolwiek jednoznacznie choćby potwierdzić jej (ich) istnienie:

W chwili odwagi wyrwać z nieubłaganego pędu czasu przemijającą chwilę życia – to tylko początek zadania. Zadanie to, do którego trzeba podchodzić z miłością i wiarą, polega na ukazaniu bez wahań, bez wyboru i obaw owego ocalonego fragmentu wszystkim oczom w świetle szczerości. Należy pokazać jego drganie, barwę i kształt, a poprzez jego ruch, formę i barwę odsłonić treść jego prawdy – ujawnić zapładniającą tajemnicę, napięcie i pasję ukryte w jądrze każdego przekonującego momentu²⁹.

W ten sposób – można powiedzieć – na scenę wkraczają kategorie pochodzące niejako z innego porządku: miłość, wiara, ale także szczerość. Conradowski postulat oddania sprawiedliwości widzialnemu światu uzyskuje wymiar etyczny, tworząc nieoczekiwany i nierozzerwalny spłot obu perspektyw.

II

Skomplikowane relacje pomiędzy postulatem uchwycenia „prawdy” widzialnego świata oraz etycznym wymiarem twórczych zobowiązań, które można dostrzec w dziele Josepha Conrada, są kluczowym tematem studiów zebranych w tym tomie. Jego tytuł zaczerpnięty został – oczywiście – ze wspomnianej już przeze mnie Conradowskiej *Przedmowy do Murzyna z załogi „Narcyza”*, która w oryginale brzmi:

A work that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line. And art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect.

Fragment w tłumaczeniu Bronisława Zielińskiego otrzymał postać:

28 „Conrad does not believe that the human mind can uncover absolute truth; instead we can only substitute an ability to describe objectively the veil of appearance. We cannot describe the universe in isolation from an observer; things are seen relative to some particular individual, rather than absolutely” (C.B. Cox, *Joseph Conrad: The Modern Imagination*, J.M. Dent & Sons, London – New Jersey 1974, s. 173).

29 J. Conrad, *Przedmowa*, *op. cit.*, s. 12.

Dzieło, które stara się, choćby najpokorniej, o miano sztuki, winno to uzasadnić pod każdym względem. A samą sztukę można określić jako rzetelną próbę oddania najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu przez wydobycie na światło dzienne wielorakiej i jedynej prawdy, kryjącej się w każdej jego postaci³⁰.

Istnieje także drugi, wcześniejszy przekład *Przedmowy* autorstwa Anieli Zagórskiej, kuzynki pisarza, w którym fraza Conrada ma następującą postać:

Dzieło, chociażby najskromniejsze, które pragnie stanąć na wyżynie sztuki, winno nosić jej piętno w każdym zdaniu. Sztukę zaś można określić jako wysiłek ducha, dążący do wymierzenia najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu przez wydobycie na jaw prawdy – wielorakiej i jedynej – ukrytej pod wszelakimi pozorami³¹.

„Oddać sprawiedliwość” czy „wymierzyć sprawiedliwość”? Już samo tylko zestawienie polskich wersji językowych pokazuje, że mamy do czynienia ze skomplikowanymi kwestiami natury interpretacyjnej, które zresztą daleko wykraczają poza zagadnienia ściśle translatorskie³². Oba zwroty uruchamiają bowiem różne zakresy semantyczne. Nie tylko w inny sposób modelują relacje pomiędzy twórcą i dziełem sztuki, ale przede wszystkim w innym świetle stawiają fundamentalne zagadnienia wzajemnych relacji pomiędzy dziełem sztuki i światem, odmiennie kreśląc ich etyczny wymiar, rozumiany jako wyzwanie i jednocześnie zobowiązanie dla twórcy. Echa interesującego sporu wokół tłumaczenia kluczowej z naszego punktu widzenia frazy Conrada przewijają się przez cały tom, bezpośredni wyraz znalazły natomiast w esejach Jacka Kopcińskiego *Oczy Conrada, czyli drugie zęglowanie* oraz Adama Poprawy *W oczach zachodnich studentów i nie tylko*, których autorzy zajmują opozycyjne względem siebie stanowiska.

Przyjęta finalnie forma tytułu *Oddać sprawiedliwość widzialnemu światu* nie służy jednak wyraźnemu opowiedzeniu się po którejś ze stron w tak nakreślonym sporze. Ma ona raczej za zadanie podkreślić opisaną tu dwupłaszczyznowość Conradowskiej koncepcji dzieła sztuki, ocalając jednocześnie podmiotowy wymiar

30 *Ibidem*, s. 9.

31 J. Conrad, *Przedmowa*, tłum. A. Zagórska, w: *idem*, *Murzyn z zalogi „Narcyza”*. Opowieść morską, tłum. J. Lemański, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, Warszawa 1923, s. 9.

32 O problematyce przekładów utworów Conrada, także *Murzyna z zalogi „Narcyza”*, zob. A. Adamowicz-Pośpiech, *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013. Warto przy okazji zauważyć, że sam Conrad nie cenil przekładu *Murzyna* autorstwa Lemańskiego, podobała mu się natomiast polska wersja *Przedmowy*, o czym pisarz wyraźnie wspominał w liście do tłumaczki, Anieli Zagórskiej, zob. *ibidem*, s. 76–78. Por. Z. Najder, *Conrad w przekładach Anieli Zagórskiej*, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, red. S. Pollak, Wydawnictwo „Ossolineum”, Wrocław 1975, s. 197.

aktu twórczego oraz właściwą autorowi *Jądra ciemności* pokorę wobec tajemnicy świata. Myśląc o istocie pisarskiego powołania, powie Conrad:

W obliczu [...] zagadkowego widowiska artysta wchodzi w siebie i w tych samotnych regionach napięć i zmagają – jeżeli na to zasługuje i ma dość szczęścia – znajduje formułę swego wezwania³³.

To właśnie indywidualne wezwanie oraz prawda są celami twórczych poszukiwań. Prawda przejawiająca się w różnorodności doświadczanych form i ekspresji widzialnego świata, wezwanie – jako wewnętrzny imperatyw ich dostrzegania, a następnie utrwalania w dziele sztuki. A zatem wezwanie, o którym pisze Conrad, to jednocześnie powołanie i potrójne zobowiązanie artysty: wobec świata, wobec dzieła i przede wszystkim wobec ludzkości:

[Artysta] Przemawia do naszej zdolności doświadczania zachwyty i podziwu, do wycucia tajemnicy otaczającej nasze życie, do naszego poczucia liłości, piękna i bólu, do utajonej łączności z całym światem – i do subtelnego, ale niezwykłego przeświadczenia o solidarności, która zespala w jedno samotność nieprzeliczonych serc ludzkich, do wspólnoty w marzeniach, radościach, troskach, dążeniach, złudzeniach, nadziei, lęku, która wiąże człowieka z człowiekiem, która łączy całą ludzkość – umarłych z żywymi, a żywych z jeszcze nienarodzonymi³⁴.

Wskazanymi tu tropami na różne sposoby podążają autorzy prezentowanych w książce esejów, starając się nie tylko opisać Conradowskie *credo* (w wymiarze dyskursywnym i literackim), ale stawiając również zasadnicze pytania o aktualność problematyki wywołanej przez pisarza w jego słynnej *Przedmowie* oraz o adekwatność (historyczną i współczesną – zwłaszcza tę ostatnią) kluczowych pojęć, jakimi posługiwał się autor *Jądra ciemności*. Wielość ujęć, niekiedy polemicznych względem siebie, a także różnorodność szkół i tradycji badawczych składają się na świadomie polifoniczną całość, doskonale pokazując, że omawiane tu zagadnienia nie są wyłącznie elementem w miarę ustabilizowanej historii literatury (czy też szerzej: historii kultury), ale dotyczą żywej wciąż tkanki, czyniąc Conrada ważnym, jednym z ważniejszych punktów odniesienia dla naszej współczesności.

33 J. Conrad, *Przedmowa*, *op. cit.*, s. 10.

34 *Ibidem*, s. 10.

III

Książka jest podzielona na dwie części: *Dojrzyć świat* oraz *Wezwanie artysty*. W części pierwszej (*Dojrzyć świat*) zebrane zostały teksty dotyczące szeroko rozumianych relacji między rzeczywistością a sztuką, widzianych przez pryzmat Conradowskich postulatów poszukiwania przez twórcę w świecie tego, co istotne, i utrwalania w dziele owej „tajemnic[y] świata widzialnego”, o której była już wcześniej mowa. Otwierają ją rozprawa Jolanty Dudek *Przedmowa do „Murzyna z załogi «Narcyza»” (1897) jako artystyczny program Josepha Conrada*, w którym w gruntowny sposób omówione zostały najważniejsze elementy programu twórczego sformułowanego przez pisarza. Autorka nie tylko poddała dogłębnej analizie założenia tej koncepcji, ale także uwzględniła uwarunkowania zewnętrzne oraz okoliczności historyczne, które w różny sposób wpływały na ostateczny kształt *Przedmowy* oraz zawarte w niej idee dotyczące roli artysty i istoty sztuki. Rozważania Dudek wykraczają jednak poza ramy ściśle rozumianych immanentnych analiz. Autorka ukazuje interesujący ją tekst na szerokim tle współczesnych Conradowi prądów literackich i myślowych, wskazując zaciągnięte przez pisarza długi, ale także podkreślając jego oryginalność. Wątek ten znajduje niejako swoją kontynuację w szkicu Piotra Śniedziewskiego „*Uwierzyć w dobrotliwy porządek rzeczy*” – literatura jako zobowiązanie wobec rzeczywistości w eseistyce Josepha Conrada, w którym autor analizuje eseistykę Conrada i pokazuje, że sytuuje się on „na przecięciu tradycji romantycznej i nowoczesnej”, wpisując się tym samym w najważniejsze dyskusje i spory na temat kształtu światowej kultury. Jednym z głównych wyznaczników przekroczenia wcześniejszej tradycji jest według Śniedziewskiego Conradowskie przekonanie o podmiotowym charakterze dzieła sztuki i jego związku z doświadczeniem, a więc porzucenie czysto estetycznego modelu rozumienia kultury.

Zagadnienia dotyczące nowoczesnego podmiotu stały się także głównym tematem obszernego studium Michała Pawła Markowskiego *Suwerenność i ohyda. Joseph Conrad i podmiotowość nowoczesna*. Jak pokazuje Markowski, nie tyle świat sam w sobie i swoich jednostkowych przejawach, ile raczej jego zrozumiałość lub niezrozumiałość są najważniejszymi tematami twórczości autora *Jądra ciemności*. Oznacza to wyraźną reorientację perspektywy wyznaczanej przez doświadczenie: przesunięcie uwagi z przedmiotu na podmiot, który poszukując uzasadnienia swojej egzystencji w świecie skrzętnie skrywającym wątpliwe tajemnice, stara się go jednocześnie zrozumieć. Ani liczba mnoga (tajemnice), ani wyrażona rezerwa (wątpliwe) nie są przypadkowe. Jak zauważa Andrzej Skrendo w eseju *Joseph Conrad – teologia i groteska*, kluczowe zdanie *Przedmowy* do *Murzyna z załogi „Narcyza”* każe bowiem myśleć o Conradowskiej rzetelności wobec prawdy świata jako ambitnym i jednocześnie ryzykownym („ekstremalnym”) postulacie dostrzegania wielości jej przejawów.

Nieco odmienną perspektywę przynoszą natomiast teksty Jacka Kopcińskiego *Oczy Conrada*, czyli *drugie żeglowanie* oraz Tadeusza Szczepańskiego *Conrad w kinie. „Smuga cienia” Andrzeja Wajdy vs „Czas Apokalipsy” Francisa Forda Coppoli*. Esej Szczepańskiego, przy okazji porównania dwóch krańcowo różnych filmowych adaptacji prozy Conrada, daje interesujący wgląd w problematykę intersemiotycznej nieprzekładalności dzieła pisarza, co w połączeniu ze szczególną wizualnością tej twórczości prowadzi do zaskakujących konkluzji na temat siły literackiej ewokacji. W tym kontekście dodatkowej wagi nabiera także opisana przez Kopcińskiego Conradowska tematyka patrzenia jako źródła wiedzy o świecie, wglądu w dramaty istnienia i ich etyczne konsekwencje. To, co widzialne i słyszalne, staje się bowiem śladem doświadczenia, także w znaczeniu iluzji rozta czaranej przed odbiorcami przez literackie arcydzieło lub jego adaptację teatralną. Śladem – dodajmy – niepewnym, ale innego nie ma i być nie może.

Siła iluzji literackiego zapośredniczenia stała się także tematem porównawczego studium Adama Poprawy *W oczach zachodnich studentów i nie tylko*, w którym autor, analizując fragmenty powieści Josefa Škvoreckiego *Przypadki inżyniera ludzkich dusz*, pokazuje (na przykładzie opisanych w powieści uniwersyteckich zajęć poświęconych interpretacji tekstów Conrada) różne modele odbioru literatury, podkreślając obecne w nich mimetyczne wynaturzenia i wynikające stąd niebezpieczeństwa interpretacyjnych porażek. Literatura (sztuka) oddaje sprawiedliwość światu, ale nie jako jego karykaturalna kopia – to chyba główna lekcja płynąca z zajęć Danny’ego Smiřickiego. Pośrednio na problemy mimetycznej lektury wskazuje także Jan Zieliński w eseju *Wąsy Karola XII albo o czym tak naprawdę jest „Zwycięstwo”*. Bogactwo odkrywanych przez Zielińskiego intertekstualnych odniesień oraz mniej lub bardziej subtelnych tropów rzeczywistości kryjących się na poziomie pojedynczych motywów, a nawet słów, odsłania wewnętrzne skomplikowanie świata przedstawionego w powieści Conrada. Ujawnia także, co być może jest jeszcze ważniejsze, sieć wzajemnych powiązań pomiędzy literaturą i rzeczywistością, które przypominają swoisty labirynt, zmuszając do lektury uważnej, poszukującej drobin sensu nawet w najmniejszych elementach wielowymiarowej całości.

Część druga, *Wezwanie artysty*, zbiera studia akcentujące kwestie wspomnianych już kilkakrotnie etycznych zobowiązań pisarza. Tę część otwiera swoisty dyptyk: szkice Szymona Hiżyckiego *„Jądro ciemności” Josepha Conrada albo Księga Anty-Rodzaju* oraz Małgorzaty Grzegorzewskiej *„Jądro ciemności” jako dziennik choroby na śmierć*. Oba teksty proponują ponowną lekturę jednego z najbardziej rozpoznawalnych i zarazem jednego z najważniejszych utworów pisarza. Bezpośredni kontekst religijny stał się podstawą dla odczytania zaproponowanego przez Hiżyckiego, który w Conradowskiej narracji dostrzega wyraźne analogie do fragmentów Biblii. Opis rzeczywistości w utworze przybiera postać swoistej

Księgi *Rodzaju à rebours*, gdzie ciemność zajmuje miejsce światła, a człowiek staje się jedynym Bogiem. W takim odczytaniu *Jądro ciemności* jawi się jako realna przestroga, dobry punkt odniesienia dla nadto optymistycznej i zarazem uproszczonej wizji świata. Grzegorzewska odsłania w swoich analizach fundamenty rzeczywistości, w której „miejsce cierplivej i patrzącej z miłością Opatrzności zajmuje równie cierplive, lecz całkowicie obojętne, zimnokrwiste, ślepe albo po prostu niedowidzące fatum”. Fakt ten w połączeniu z pychą i utopijnymi, a jednocześnie podsztytymi hipokryzją przeświadczeniami oraz instrumentalnym wykorzystywaniem religii przez „władców tego świata” sprowadza na ludzkość kolejne nieszczęścia, a literacka fikcja zaczyna w niepokojący sposób przypominać rzeczywistość. Taką to „ciemną epifanię” funduje nam pisarz w swoim arcydziele.

O niezawinionym cierpieniu i winie pisze natomiast Ryszard Koziołek w eseju *Kwadrat afrykański*. Śledząc ambiwalencje narracji dziennikowych oraz fikcjonalnych Josepha Conrada i Henryka Sienkiewicza, autor pokazuje, że stanowią one (wbrew własnym intencjom) swoisty akt oskarżenia wobec „europejskiego projektu cywilizacyjnego” z takim zapalem krzewionego poza samą Europą. Podobna problematyka raz jeszcze powraca w szkicu Dariusza Skórczewskiego *Conrad – postkolonialnie: nieoczekiwana odłona kulturowej konwersji*, który zwraca uwagę na niejednoznaczność prozy autora *Jądra ciemności*, pisanej przez osobę uwikłaną zarówno w dyskurs kolonialny, jak i postkolonialny, co dotychczasowi badacze tej problematyki nie do końca wydają się rozumieć. I znowu: pisarskim zobowiązaniem jest oddanie głosu tym, którzy zostali go pozbawieni; postawienie w centralnym punkcie opowieści osoby Innego, kimkolwiek by on był.

Inność stała się także tematem kolejnych dwóch tekstów. W wymiarze społecznym dotknął tej problematyki Aleksander Madyda w studium *„Amy Foster” – dramat obcości*. Wyobcowanie głównej postaci powieści Conrada ma również swój wymiar językowy. Trudność w adaptacji podmiotu i akceptacji otoczenia w dużej mierze bierze się ze wzajemnego niezrozumienia, co z kolei stało się tematem rozprawy Ewy Kujawskiej-Lis *O języku, życiu i literaturze: paradoksy języka, komunikacji i tożsamości w wielokulturowym świecie Conrada*.

W świecie przedstawionym utworów Conrada zło otrzymuje ludzką twarz. Oprawcy i ofiary, nawet jeśli pozostają anonimowi, to i tak naprawdę cierpią oraz zadają realny ból. Wspomniana relacja osobowa rodzi zatem szczególną odpowiedzialność, o której tyle razy pisał Conrad, a której reinterpretację w świetle myśli Emanuela Lévinasa proponuje Wojciech Kudyba w tekście *Odpowiedzialność w prozie Conrada*. Pisarską receptą na wszechobecny fatalizm – stało się to przedmiotem analiz Tomasa Garbola w eseju *Żarliwość bez uzasadnień* – wydaje się jedynie uparte i heroiczne trwanie przy wartościach, które być może nie mają żadnej transcendentnej gwarancji. Nieuchronnie pojawiającej się w tym kontekście istotnej problematyce wielopłaszczyznowego determinizmu poświęciła swoje

rozważania Anna Szczepan-Wojnarska w szkicu *Poza teleologię i determinizmem – o rozumieniu konsekwencji w prozie Josepha Conrada*.

Całość dopełnia studium Andrzeja Stanisława Kowalczyka *Emigranci czytają Conrada*, poświęcone niesłusznie zapomnianym dzisiaj, niezwykle ożywionym dyskusjom towarzyszącym lekturze dzieł Conrada, prowadzonym przez przedstawicieli polskiej dwudziestowiecznej emigracji powojennej. Co ciekawe, dyskusje te nie ograniczały się jedynie do problematyki wygnańczych losów pisarza jako pozytywnego lub negatywnego przykładu dla egzulów poszukujących swojego miejsca w świecie. Ewokacyjna siła dzieła Conrada w połączeniu z jej etycznym rysem sprawiały, że lektura Conrada pozwalała czytelnikom na emigracji podjąć na nowo trud poskładania rozbitego świata i dawała nadzieję na odbudowanie nadwerężonego do granic możliwości zaufania w ramach międzyludzkiej wspólnoty. Niekiedy prowadziło to do nadużyć interpretacyjnych lub nadmiernych uproszczeń, jednak świadectwa lekturowego przejęcia dziełem Conrada do dzisiaj mogą stanowić przykład prawdziwej żarliwości wobec dzieł sztuki.

IV

Jak zostało już wcześniej powiedziane, postulat utrwalenia widzialnego świata (jakkolwiek go rozumieć) z imperatywem natury etycznej tworzą w twórczości Conrada węzeł nierozzerwalny. Jeżeli zebrane w tomie eseje zostały przyporządkowane do jednej z dwóch grup, to decyzja ta miała wymiar pragmatyczny. Punktem wyjścia wszystkich szkiców stała się bowiem słynna fraza z *Przedmowy do Murzyna z załogi „Narcyza”*, jednak autorzy położyli nacisk w swoich rozważaniach na różne jej aspekty. Dlatego też czytając zebrane tu teksty, należy pamiętać, że są one odsłonami jednej problematyki. Chcieliby tego autorzy tomu, zapewne tego również mógłby sobie życzyć sam Conrad.

DR PAWEŁ PANAS

Adiunkt w Ośrodku Badań nad Literaturą Religijną Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; członek międzynarodowych towarzystw naukowych: International Institute for Hermeneutics i Immigration and Ethnic History Society. Autor książek: *Doświadczenia religijne w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (Lublin 2012) oraz *Opisanie świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego* (Kraków 2014). Redaktor tomów: *Horyzont religijny polskiej literatury emigracyjnej* (Lublin 2013) i *Mądrość literatury* [wspólnie z Andrzejem Tyszczykiem] (Lublin 2016). Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Europa Orientalis” i „Sign System Studies”. Członek Komitetu Redakcyjnego „Roczników Humanistycznych”.