

Karol Samsel: Conrad Márqueza. Ustalanie punktu wyjścia

Zauważmy, jak bardzo to Conradowskie, to ta sama retoryka, ale i ta sama logika, Conrada wypowiedanie się o Polsce przed Zachodem po 1915 roku w odniesieniu do... Márqueza wypowiedania się o Ameryce Łacińskiej przed Zachodem, najszerzej w 1982 podczas odczytu noblowskiego, to awers i rewers tej samej monety – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Márquez i generacja (nie)rzeczywistości”.

O ile mi wiadomo – interesującej paraleli Gabriel García Márquez – Joseph Conrad jeszcze nie przyglądaliśmy się z dostateczną uwagą, w każdym razie nie w Polsce. Dobrze, jednakże na świecie sytuacja badawcza wokół tej paraleli również wydaje się w ogóle... nie istnieć, stosunek Márqueza do Conrada nie funkcjonuje jako problem, nie jest uświadomiony, sproblematyzowany, skonceptualizowany, zaś najwięcej wciąż w tym wypadku można przeczytać w... beletrystyce i w monografistyce popularnej, m.in. w dobrych biografiach autora *Jesieni patriarchy*, także w języku polskim. Ustalmy może w niniejszym wyjściowym z konieczności tekście, co wiemy na pewno...

Pierwsze wypowiedzi o najwyższej wartości (!), jaką Márquez przypisuje pisarstwu Conrada, można datować na koniec roku 1949, gdy ten, dwudziestodwuletni, poznaje – starszego odeń o cztery lata – Álvaro Mutisa – doskonale zapowiadającego się kolumbijskiego poetę, który zadebiutował dopiero co – bowiem w 1948 roku – współautorstwem głośnego wówczas w wielu kręgach literackiej Bogoty tomu pt. *La Balanza*. Otóż, Mutis pozostawał zaszewczonym (już w tym wieku) admiratorem pisarstwa Conrada – przyjacielskie rozmowy obydwu kształtują młodszego Márqueza, ale o wielkości Conrada ten jest już przekonany, można powiedzieć, że z góry. Nie ma jednego zdania co do kształtu ich sporów o literackie sympatie, lecz Conrad zawsze pozostaje przedmiotem niemającego uznania. Zdaniem Geralda Martina, „wspólnie podzielali jedynie zachwyt dla Conrada, natomiast od pierwszego spotkania spierali się o Faulknera” [1]. Nieco inaczej widzi sprawę Dasso Saldívar, który to – zapisze może nieco wykrętnie, za to, jak się zdaje, prawdziwie: „choć oprócz Conrada i Borgesa nie będą mieli wspólnych lektur, prawdą jest, że ukształtowały ich te same dzieła” [2].

No dobrze, czy Mutis jest w tym razie kluczem do zrozumienia zjawiska o nazwie „Conrad Márqueza”, czy bez tego klucza nie otworzymy zamku? Nie wydaje mi się... Ale, gwoli sprawiedliwości, należałoby wszak podkreślić, że wpływ spotkania z nim, jeszcze w 1949 roku, nie mógł pozostawać bez znaczenia, a je po latach Márquez mógł może nawet umniejszać tak, ażeby nie stwarzać wrażenia, jakoby poznawał Conrada zachęcany przez Mutisa. Czy tak mogło być? Tego się już nie dowiemy... Nieco jednakże zastanawia na tym tle wypowiedziana w 1953 roku uwaga skierowana do starszego przyjaciela, że właśnie dzięki niemu Conrad jest dla Gabriela Garcii Márqueza – „powieściopisarzem, którego najbardziej lubi, gdyż naprawdę pozwala podróżować jego

umysłowi” [3]. Świetnie, nie zapominajmy jednakże o tym, że „od pierwszego spotkania” Márquez z Mutisem żywo „spierali się o Faulknera” [4]. I pamiętajmy koniecznie, jakich słów użył Faulkner wiele lat później, kiedy w 1982 roku odbierał Literacką Nagrodę Nobla i wygłaszał swój noblowski odczyt. Były to słowa: „mój mistrz, Faulkner” [5]. Zatem – Faulkner czy Conrad?

Otóż, jedno nie wyklucza drugiego – wręcz przeciwnie –

Conrada wymieniał Faulkner parokrotnie jako jednego ze swoich ulubionych pisarzy. Jego brat John wspomina, że „dzieła Conrada stały zawsze na półce Billa”. Na oczywiste pokrewieństwo między ich dziełami wskazywano nieraz [...]. Faulkner jest w istocie najznakomitszym wśród kontynuatorów Conrada, zarówno w sposobach prowadzenia narracji, jak i samych rytmach swojej prozy [6].

„Czego potrzebujemy, [...] to badań, które wzbogaciłyby nasze zrozumienie dla intuicyjnie wyczuwanych powiązań i »podobieństw rodzinnych« [...], dla ciągłości, które sprawiają, że kiedy przechodzimy od lektury Conrada do lektury Faulknera, rozpoznajemy powinowactwa i czujemy się »w domu«” [7], orzeka Zdzisław Najder... Czy tego samego – *toutes proportions gardées* – nie powinniśmy móc orzec o podobieństwach pomiędzy Conradem a Márquezem? Że to „rodzinność”? Ale jaka „rodzinność”? Także dla określenia tego choć w przybliżeniu powstaje niniejsze studium.

Hipoteza, że wzorcem dla pisania wielkiego i skomplikowanego eposu politycznego Márqueza pt. *Jesień patriarchy*, było *Nostromo*, daje się z powodzeniem obronić. Martin twierdzi wręcz wprost, że *Jesień* była tutaj „celowo zniekształconym i groteskowym potomkiem *Nostromo*” [8], a utwierdza go w tym przekonaniu również łącząca obydwie te powieści problematyka związku pomiędzy miłością, jej brakiem, osamotnieniem a władzą. „Wiesz, przyjacielu, apetyt na władzę jest wynikiem niezdolności do kochania” [9] – w taki konfidencyjny sposób Márquez wyklada Juanowi Gossainowi w wywiadzie z 1971 roku najważniejszą emocję, która *Jesień patriarchy* mu podyktowała. Ale Conradowski *Nostromo* przecież także „umiera z samotności”, wtóruje mu Martin. Podobieństwo jest jednak więcej. *Nostromo* Conradowskie rozgrywa się w fikcyjnym, mozolnie stworzonym przez pisarza od podstaw, państwie Costaguana. To wielkie osiągnięcie Conradowskiego fikcjonalizmu oraz dowód na realistyczne mistrzostwo warsztatu autora *Lorda Jima*, co znakomicie opisywał Andrzej Braun w swej monumentalnej monografii tej problematyki *Kreacja Costaguany* [10]. *Jesień patriarchy* nawiązuje do tej epickiej zasady fikcjonalnej. Można wręcz ryzykować twierdzenie, że zapożycza się w „formule pojemnej”, której wyjściowy warsztatowy kształt ukonstytuował Conrad, myśląc o fikcji costaguańskiej w sposób architektoniczny, przez to monumentalny. Ale Conradowski odsyłacz w *Jesieni patriarchy* widoczny jest również dla Martina, który tak streszcza fabularny punkt wyjścia utworu:

Książka jest osadzona w fikcyjnym kraju karaibskim, który wydaje się mieć za sąsiada Kolumbię albo, dokładniej, Bogotę, więc można o nim myśleć jako o czymś podobnym do Wenezueli albo o samym Wybrzeżu Kolumbii. Pod tym względem to bezimienne państwo jest podobne do fikcyjnych

krajów wymyślonych przez Josepha Conrada w *Nostramo* (1904) czy przez Hiszpana Ramona Marię del Valle-Inclana w *Tyranie Banderasie* (1926). Portret jego prymitywnego i gwałtownego latynoamerykańskiego dyktatora skupia się zwłaszcza na jego „jesieni”, czyli późnych latach rządów [11].

Na marginesie: dokładnie te same dwie powieści, *Nostramo* oraz *Tyrana Banderasa* – jak wskazuje Jennifer M. French – przywołał w charakterze inspiracyjnym wybitny prozaik paragwajski August Roa Bastos, sam też wielokrotnie odsyłający do *Nostramo* we własnej powieści *Oskarżyciel* z 1993 roku. Być może należałoby postawić, obok siebie, właśnie te cztery tytuły: polskiego *Nostramo* (1904), hiszpańskiego *Tyrana Banderasa* (1926), do tego kolumbijską *Jesień patriarchy* (1975) i paragwajskiego *Oskarżyciela* (1993), aby następnie przeprowadzić sumienną komparatystykę w duchu „iberoamerykańskiego *Weltliteratur*”? Bastos przynajmniej o dwóch pierwszych – Conradzie i o Valle-Inclanie – powiadał, że to „księgi założycielskie”, „freski założycielskie” dla całej reprezentacji Ameryki Łacińskiej w literaturze:

Pośród południowoamerykańskich wielbicieli Conrada niewielu pozostaje stanowczych, jak August Roa Bastos, pisarza paragwajski, który w pierwszej połowie lat 1980. określił *Nostramo* jako jedną z dwu powieści najlepiej oddających realia polityczne Ameryki Łacińskiej (druga to *Tirano Banderas* (1929) Hiszpana Ramóna del Valle Inclána). Fakt ten nie dziwi, kiedy się zważy, że Roa Bastos jest od wielu lat zafascynowany historią Wojny Trzech Sojuszników i jej wpływu na historię, kulturę oraz literaturę Paragwaju. Jego ostatnia powieść *El fiscal* (*Oskarżyciel*, 1993) przetwarza w znacznej mierze

materiał, na którym oparł się Conrad w *Nostronie*, w opowieści, która od ostatniego okresu dyktatury Stroessnera w latach 1980. sięga do Wojny Trzech Sojuszników osiemdziesiąt lat wcześniej [12].

I może jeszcze jedno z French, już na zupełnym „marginesie marginesu”:

Wśród postaci powieściowych Roa Bastosa jest hrabia Erwin Brinnicky, polski uchodźca, przyjaciel i uczeń Chopina, który dzięki muzyce – wygrywa mazurki, polonezy i sonaty podczas katastrofalnego odwrotu – staje się wielkim „kulturalnym bohaterem wojny” [13].

Warto zwrócić szczególną uwagę na fonetyczne podobieństwo nazwiska polskiego kompozytora z powieści Roa Bastosa do nazwiska – naszych – Branickich...

I może jeszcze jedno, bardzo ważne. O tym, jak istotne musiało być dla Márqueza *Nostrono*, świadczy także jego mowa noblowska, w której występuje w bardzo tyrtejskim wydaniu epika Ameryki Łacińskiej – rozumiejącej jej ranę, ranę targających nią wojen i rewolucji:

Ameryka Łacińska nie chce i nie potrzebuje być bezwolnym pionkiem, nie ma też złudzeń, że jej plany wybicia się na niepodległość i oryginalność staną się aspiracjami Zachodu. [...]

Kraj utworzony przez wszystkich wygnańców i uchodźców z Ameryki Łacińskiej liczyłby więcej mieszkańców niż Norwegia [14].

Zauważmy, jak bardzo to Conradowskie, to ta sama retoryka, ale i ta sama logika, Conrada wypowiedzenie się o Polsce przed Zachodem po 1915 roku w odniesieniu do... Márqueza wypowiedzenia się o Ameryce Łacińskiej przed Zachodem, najszerszej w 1982 podczas odczytu noblowskiego, to awers i rewers tej samej monety. Nie odważę się jednak zasugerować, że *Nostramo* i *Jesień patriarchy* to również awers i rewers jednej i tej samej rzeczywistości literackiej, ze względu na czas akcji obydwu powieści: XIX-wieczny awers i XX-wieczny rewers, ze względu z kolei na estetykę literacką: modernistyczny awers oraz postmodernistyczny rewers...

III

Gene H. Bell-Villada przypomina, że Conrad pojawia się u Márqueza jako bohater literacki. Zaznaczmy jednak może od razu – nie jest to jeszcze sytuacja rodem z *Godziny śródziemnomorskiej* Jana Parandowskiego, gdzie Conradowi podporządkowana zostaje cała treść wypowiedzi pisarskiej [15], mimo wszystko, cały anegdotyczny „epizod” z powieści *Miłość w czasach zarazy* godny byłby tu zauważenia i odnotowania:

Realistyczna *Miłość w czasach zarazy* będzie zawierała wszelkiego rodzaju szczegóły z epoki: rodzaj powozów, dzieła literackie, walce Straussa, nowe technologie, takie jak telefony

na korbę, i cudowną podróż balonem, a także epizodyczne występy nauczyciela Urbino, doktora Prousta (ojciec powieściopisarza) i Josepha Conrada z domu Korzeniowskich, który spędza kilka miesięcy w bliżej nieokreślonym miasteczku i prowadzi handel bronią z szemranym panem Dazą [16].

Również i tu, pozornie tylko nieoczekiwanie, znajdziemy *Nostramo* i jego kontekst. Otóż, jak przypomina o tym Stefan Zabierowski, „nie można było odmówić Conradowi szlacheckiej fantazji, która odzwierciedlała się [...] w rzeczywistym (albo – jak chcą niektórzy) rzekomym przemyśle broni” dla jednej albo drugiej strony: „hiszpańskich karlistów lub dla bojowników w Ameryce Południowej” [17]. Bez tego ekscesu – tak wieści plotka – nie byłoby *Nostramo*, a bez *Nostramo* nie byłoby Conrada-Márquezowskiego mikrobohatera *Miłości w czasach zarazy*.

dr hab. Karol Samsel

Przypisy:

[1] G. Martin, *G. G. Márquez. Życie*, z angielskiego przeł. U. Smerecka, Warszawa 2009, s. 171.

[2] D. Saldívar, *Gabriel García Márquez. Podróż do źródła*, z hiszpańskiego przeł. A. Biernacka, Warszawa 2001, s. 211.

[3] G. Martin, dz. cyt., s. 182.

[4] Tamże, s. 171.

[5] G. G. Márquez, *Samotność Ameryki Łacińskiej* [odczyt noblowski], [w:] tegoż, *Nie wygłoszę tu mowy*, przeł. W. Ignas-Madej, Warszawa 2011, s. 25.

[6] Z. Najder, *Sienkiewicz – Conrad – Faulkner. 75 lat temu zmarł Joseph Conrad*, „Rzeczpospolita. Plus Minus” 1999 nr 177, s. D6. Zob. także: G. Branny, *A Conflict of Values. Alienation and Commitment in the Novels of Joseph Conrad and William Faulkner*, Kraków 1997.

[7] Tamże.

[8] G. Martin, dz. cyt., s. 391.

[9] Zob. więcej: J. Gossain, *El regreso a Macondo*, „El Espectador”, styczeń 1971.

[10] Zob. A. Braun, *Kreacja Costaguany. Świat południowoamerykański u Conrada*, Warszawa 1989.

[11] G. Martin, dz. cyt., s. 381.

[12] J. L. French, „*Nostromo*” i *Polska obu Ameryk*, przeł. H. Carroll-Najder, „Przegląd Polityczny” 2005 nr 71, s. 27.

[13] Tamże.

[14] G. G. Márquez, *Samotność Ameryki Łacińskiej* [odczyt noblowski], dz. cyt., s. 22-24.

[15] Zob. w związku z tym: S. Zabierowski, *Conrad jako bohater literacki. „Godzina śródziemnomorska” Jana Parandowskiego*, [w:] tegoż, *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 1992.

[16] Tłumaczenie moje – K. S. W oryginale: „As one might expect, the realist novel *Love* includes all kinds of period detail – types of carriages, literary works, Strauss waltzes, new technologies such as crank-operated telephones and that wonderful ballooning trip, and cameo appearances by Urbino’s teacher Dr. Proust (father of the novelist) and by Joseph Conrad né Korzeniowski, who spends several months in the unnamed town and makes a gun-running deal with a shady Mr. Daza”. G. H. Bell-Villada, *The Novelist of Love*, [w:] tegoż, *García Márquez. The Man and His Work*, Chapel Hill & London 1990, s. 195-196.

[17] S. Zabierowski, *Szlacheckie dziedzictwo Conrada*, [w:] tegoż, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008, s. 80.

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
