# Karol Samsel: Joseph Conrad a romantyzm polski

Conradowska intertekstualność to specyficzna „intertekstualność krzyżująca”, w której wypadku metoda krzyżowania kontekstu może (to dosyć prawdopodobne) domagać się intertekstu polskojęzycznego, często nie tyle dziewiętnastowiecznego sensu largo, co – romantycznego sensu stricto, nadającego oryginalnemu tekstowi Conrada specyficznego, stylowo-formalnego kolorytu – pisze dr Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: Lord Conrad.

W liście do Kazimierza Waliszewskiego z Pent Farm z 5 grudnia 1903 roku Conrad pisał na temat *Murzyna z załogi „Narcyza”*:

> *Uważam się za ostatniego z marynarzy żeglowych. W każdym razie nikt o tym dawnym życiu morskim pisać już nie będzie. Jako dzieło wyobraźni Murzyn pieczętuje tę epokę największej doskonałości, a zarazem i końca floty żaglowej. Czuję to dobrze każdy raz, gdy spoglądam na kanał brytański, gdzie tylko dym kominów można widzieć teraz.*

Adresat listu pisarza, polski historyk mieszkający we Francji doskonale mógł w tym tonie wynurzeń Conrada wysłyszeć wyraźne aluzje do *Pana Tadeusza*, w tym także i echa epilogu do arcypoematu. W świetle niniejszego porównania Conrad piszący przemowę do *Murzyna z załogi „Narcyza”* powtarzałby w jakiś sposób i rewaloryzował gest Mickiewicza piszącego epilog *Pana Tadeusza*. „Ostatni z marynarzy żeglowych” to określenie tego samego rzędu, a także szeregu, co zawarte w *Panu Tadeuszu* esencjonalne „ostatni woźny Trybunału” czy rozbudowane „»Ach to może ostatni! patrzcie, patrzcie młodzi, / Może ostatni, co tak poloneza wodzi!«”. Schyłkowość Litwy z roku 1812 służy Conradowi w Murzynie za istotny, organiczny punkt odniesienia. Można zaryzykować w tym wypadku wiele tez o charakterze intertekstualnym oraz widmontologicznym. Na przykład bronić tezy, że Conradowski statek żaglowy to – mówiąc językiem Mickiewicza – soplicowski „teatr

na wodzie”, konający na pokładzie „Narcyza”, czarnoskóry James Wait zaś – to transkulturowa wariacja pisarza na temat postaci Jacka Soplicy, postaci, której mitologią literacką Conrad musiał okazać się żywo zafascynowany – jej cechy zdawał się bowiem przelewać w wiele postaci tworzonych w latach 1896-1900, od Karaina po Jima.

Można twierdzić też dalej, że w tej naznaczonej parabolicznie przez wymiar Pana Tadeusza przestrzeni pokład statku żaglowego „Narcyz” okazuje się soplicowski, podły Donkin przypomina Gerwazego, a warstwa estetyczna stylu Murzyna z załogi „Narcyza” nie bierze się znikąd, zostaje zapośredniczona w innowacyjnej estetyce Pana Tadeusza, którą powieść Conrada nieustannie jest „nawiedzana”. Czym jednak u Conrada jest sama kategoria hontologicznego „nawiedzenia”, skoro w jej ramach demonstruje się zupełnie inny rodzaj intertekstualności: zgoła inaczej, namacalniej manifestuje się tutaj „nawiedzenie” mickiewiczowskie – w tym wypadku „nawiedzenie” Murzyna z załogi „Narcyza”Panem Tadeuszem, inaczej natomiast subtelniejsze „nawiedzenia” dramaturgią Słowackiego – dla przykładu *Placówki postępu Snem srebrnym Salomei* i *Lorda Jima Kordianem* albo *Księdzem Markiem*?

Kazimierz Wyka w swoim odczytaniu polskich kontekstów opowiadania Siostry dowodził między innymi, że Conradowski, specyficzny sposób opisu przeniknął do jego narracji za sprawą przejęcia przez Conrada metody antropomorfizacyjnej obecnej w Panu Tadeuszu. To mniej czy bardziej symplifikujące ujęcie, które wywołało protest m.in. Zdzisława Najdera, mógł Wyka z kolei zapożyczyć z relacji wcześniejszej, zawartej przez Józefa Hieronima Retingera w książce Conrad and His Contemporaries. W niej czytamy:

> *Nawiasem mówiąc, chciałbym dodać, że istnieje pewien rys w Conradowskiej sztuce pisania, który to na tle angielskiej literatury pozostaje wyjątkowy. Pisarze w tym kraju, gdy chcą przedstawić naturę, krajobraz i jego zjawiska, częstokroć portretują je w sposób statyczny i obejmują przepływające momenty takim to rodzajem widzenia, jak gdyby te były zastygłe, zamrożone w swojej nieruchomości. Przekazują sukcesywnie kolejne momenty obrazu, jakby taśma kinematografu została pocięta na odrębne części. Typowym przykładem takiego autora jest Wordsworth – on,*

*opisując zdarzenia natury, oddaje je w następujących po sobie, nieruchomych malowidłach krajobrazów. Conrad dla odmiany – wkłada w słowa ruch i chwyta działanie natury w bezpośrednim akcie jej przechodzenia z jednego stanu w drugi. Gdy w jego obecności wyraziłem tę opinię o jego pisarstwie i zauważyłem do tego, że to typowo polski sposób mówienia, ten przez chwilę niczego nie mówił, następnie podał mi do ręki ze swojej biblioteczki pewien wyblakły tom i odparł: „Oto przyczyna". Tą książką był* Pan Tadeusz*.*

Conradowska intertekstualność to specyficzna „intertekstualność krzyżująca", w której wypadku metoda krzyżowania kontekstu może (to dosyć prawdopodobne) domagać się intertekstu polskojęzycznego, często nie tyle dziewiętnastowiecznego sensu largo, co – romantycznego sensu stricto, nadającego oryginalnemu tekstowi Conrada specyficznego, stylowo-formalnego kolorytu, który Edward Garnett mógł rzeczywiście rozpoznać jako na poły ekscentryczny, „słowiański tembr" Conradowskiej narracji (przeciw czemu pisarz emocjonalnie wystąpił). Ów „polski, romantyczny faktor" obecny jest w Conradowskim pisarstwie w sposób bezwarunkowy i nieuwarunkowany, a zarazem – „widmowy", tzn. tak, jak pojęcie to rozumiał m.in. Jacques Derrida, twórca terminu i teorii widmontologii:

*Według Derridy, badacz naukowy w tradycyjnym tego słowa znaczeniu nie będzie nigdy w stanie nawiązać dialogu z widmami, gdyż po prostu ich nie zauważy, gotowy pominąć je jako coś nic nieznaczącego, nieistniejącego lub śladowego. Intelektualista spragniony twardych sensów jest za mocno osadzony w metafizyce obecności, zbyt gorliwie posługuje się zasadą niesprzeczności, dlatego widzi jedynie to, co jasne i wyraźne, co potrafi natrętnie, obcesowo, w pełni zamanifestować swoje niezaprzeczalne, namacalne istnienie. To, co się tylko zjawia, opiera się ontologizacji, w związku z czym desperackie i pełne przemocy próby Horacja [bohatera Hamleta – K. S.], by uczynić z efemerycznej, zmiennej rzeczywistości coś, co można by uwięzić w gorsecie pojęć naukowych, kończą się niepowodzeniem. Traktując widmo jako byt w pełni istniejący, przejrzysty i całkowicie dostępny, czynimy je niewidocznym dla narzędzi, jakimi się posługujemy, czyli spragnionych niepodważalnego sensu oczu.*

Skutkiem połączenia tzw. metody hontologicznej z intertekstualną stać się musi w wypadku utworów Conrada konstatacja, że tekst Conradowski istnieje nie tyle w swojej utrwalonej postaci, co w rodzaju „intertekstualnej projekcji". Za ową „projekcyjność" zaś odpowiadać ma właśnie sieć polskich intertekstów. Określona Conradowska proza – to innymi słowy, mówiąc obrazowo – tekst-krzyżówka intertekstualna. Stosownymi określeniami są tutaj także: intertekstualna mutacja bądź hybryda, w której – by zachować spójność, zwartość i integralność dzieła literackiego, poszukuje się sposobu harmonizacji dwóch przeciwstawnych rodzajów intertekstów: globalnego i lokalnego, europejskiego i polskiego. W *Nostromo* chociażby spotykają się na równych prawach realistyczna powieść panoramiczna oraz polski dramat romantyczny, dając dzieło ukształtowane w określony, idiomatyczny sposób, w równym stopniu przesycone romantyczną grandilokwencją, operowością oraz metateatralnością, co rozlegle wyprowadzanymi w tzw. uniwersum tekstu technikami punktu widzenia.

W planie szczegółowym równocześnie „widmowy" w rozumieniu Derridiańskim wpływ Malczewskiego krzyżuje się z oddziaływaniem Maupassanta, „widmowe" oddziaływanie Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego z kolei „nawiedza" tekst Conradowski równie efektywnie, co wyraźne aluzje do pisarstwa Prospera Merimée, a także Gustave'a Flauberta. Narracja ukraińskiej powieści poetyckiej (Goszczyński, Malczewski, a nawet Tomasz August Olizarowski) oraz narracja Maupassantowska też koegzystują ze sobą, tworząc suwerennie stop cech, które to dopiero wzięte razem daje się nazwać specyficznym, przesądzającym o światowej marce pisarza, Conradowskim modusem opowiadania. Wspierająca ten tryb odczytań Conrada połączona metoda intertekstualno-hontologiczna znajduje odpowiednią podstawę na gruncie conradystyki także ze względu na istniejący stan badań na temat pisarza, gdzie dyskusje nad jego „widmami polskości" były prowadzone na długo przed publikacją przez Derridę książki *Widma Marksa* z 1993 roku (już w 1976 roku Gustav Morf opublikował ważną dla tematu monografię *Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad*).

Przykład zawoalowanych, peryfrastycznych nierzadko odniesień Conrada do romantyzmu polskiego wymaga wciąż szczegółowego, dodatkowego różnicowania. Inaczej funkcjonalizować winno się nade wszystko wpływ na autora *Lorda Jima* polskiej szkoły ukraińskiej w romantyzmie, inaczej zaś – polskiej szkoły litewskiej. Tymczasem o ile Mickiewicz oraz poeci tzw. polskiej szkoły litewskiej w dużej mierze służą Conradowi jako narzędzie artystycznej, nierzadko oryginalnej retrospektywy, o tyle Słowacki, a wraz z nim poetyka „romantycznego ukrainizmu" współtworzą utajony i głęboko wymodulowany, ale nie wyciszony, wręcz przeciwnie, słyszalny na wielu poziomach, w wielowarstwowym, jakby „widmowym" echu – aspekt rewizyjny tego pisarstwa.

Intertekst ze Słowackiego jest więc ostatecznie na rozmaite, często nieuporządkowane przez Conrada sposoby kryptonimowany lub pseudonimowany, zwłaszcza wtedy, kiedy poeta dotyka w swoich tekstach problemu polsko-ukraińskiego pogranicza, tak jak w krwawym oraz wizjonerskim *Śnie srebrnym Salomei*, dramacie, którego echa lektury może zawierać Conradowska *Placówka postępu*. Nie bez powodu i nie bez głębszego zrozumienia natury oddziaływań wywieranych przez teksty Słowackiego na Conrada Barbara Koc sugerowała, że kilkunastoletni, młody Korzeniowski mógł współtworzyć lwowską lub krakowską publiczność teatralną w trakcie trwania pierwszych, premierowych przedstawień *Lilii Wenedy*:

> *Pierwszy raz wystawiono ją w teatrze lwowskim 24 czerwca 1863 roku [w momencie premiery Lilii Wenedy Conrad wraz z ojcem i matką przebywają w Czernihowie na zesłaniu – K. S.]. Zarówno premiera, jak i późniejsze wznowienie [we Lwowie] nie zadowoliło widzów ani obsadą, ani wystawą [Conrad wraz z ojcem przebywają we Lwowie z przerwą wiosenno-letnią od lutego 1868 do lutego 1869 roku – K. S.]. Teatr krakowski wystawia Lilię Wenedę po raz pierwszy 27 listopada 1869 roku [Conrad od 20 lutego 1869 roku mieszka w Krakowie, wpierw wraz z ojcem na Poselskiej 6, a następnie po jego śmierci w maju na pensji prowadzonej przez Ludwika Georgeona na Floriańskiej 300, jest zatem w momencie premiery w mieście, może widzieć spektakl np. razem z grupą pozostałych wychowanków pensji – K. S.]. Często tu wznawiana,*

*osiąga w latach od 1900 do 1939 liczbę sześćdziesięciu ośmiu przedstawień [pozostaje więc w repertuarze także wtedy, gdy w 1914 roku pięćdziesięciosiedmioletni Conrad z żoną, Jessie i dwoma synami, Borysem oraz Johnem powraca do Krakowa – K. S.].*

Popularna i ceniona, krakowska *Lilia Weneda* wystawiana na deskach miejskiego teatru od 1869 aż do 1939 roku może w ten sposób stanowić hontologiczny symbol „nawiedzający" życie i twórczość Conrada, powracający także w 1914 roku, gdy ten zjawi się w Polsce. Jak przenikliwie zauważa Rolf Fieguth, wenedyjski dramat Słowackiego stanowi dość wieloznaczny, kameleonowy wręcz tekst mogący posłużyć za wykładnię niemal wszystkich nie tylko nowożytnych, lecz także XIX-wiecznych, globalnych ruchów kolonialnych i rewolucyjnych. Na przykład:

*Przebieg hiszpańskich podbojów w Ameryce wykazuje kilka paraleli z najazdem Lechitów na Wenedów, a w postaci Lecha mogą się znaleźć echa postaci konkwistadorów hiszpańskich, w tym Pizarro. Sprawa ta zasługuje na zgłębienie w związku z dość szerokim zainteresowaniem poety kulturą hiszpańskojęzyczną, o którym wiemy z jego korespondencji i innych źródeł. Śledził Słowacki współczesne mu walki „zielonych narodów" Ameryki Południowej, które z „potopu krwi religijnego odrastają" i dziś walczą o wolność i niezależność [podkreślenie – K. S.].*

Także i Conrad – jak gdyby wzorował się na Słowackim piszącym Lilię Wenedę – śledził południowoamerykańskie ruchy narodowowyzwoleńcze, a po czasie powracał do nich, szukając odpowiedniej wykładni literackiej, szczególnie gdy pisał Nostromo. Słowacki zaś czerpał tutaj nie skądinąd, lecz z pokładów polskiego, tyrtejskiego imaginarium – oczy Polaków zwrócone bowiem były nie tylko w stronę wyzwalającej się Grecji, lecz także – Wenezueli, Kolumbii, Peru i Boliwii. Fieguth podkreśla, że „rewolucje Simona Bolivara znalazły w Polsce i Europie podobne echa, co walki Grecji przeciwko imperium osmańskiemu". Jeśli właśnie je obiera Joseph Conrad za punkt wyjścia w budowie mozaikowej narracji historycznej w *Nostromo*, jest to decyzja wymowna oraz symboliczna, wiążąca Nostromo nie tylko z Lilią Wenedą oraz fantazmatyczną wymową całego dramatu, lecz także z Lambrem, powieścią poetycką

Słowackiego, której bohaterem jest grecki powstaniec. Wenezuela, Peru, Boliwia, Kolumbia – to bowiem w pewnym stopniu „miniaturowe Grecje" obu Ameryk: Północnej oraz Południowej, w każdym razie na takie symbole w oczach Polaków śniących swoje marzenie o wolności kraje te wyrastają.

Skomplikowane, możliwe, ale nieudowodnione, Conradowskie gry z *Lilią Wenedą*, może mające jeszcze szerszy zasięg aniżeli ten hipotetycznie wskazany (co z frenetycznymi obrazami rzezi Lechitów w kontekście obrazów śmierci na Czarnym Lądzie w Jądrze ciemności?) – winny zostać odczytane na określonym tle estetycznym romantycznej, polskiej szkoły ukraińskiej. Jak się bowiem wydaje, charakter, a nawet i format inspiracji Conrada romantyczną, litewską i ukraińską szkołą polską mogły różnić się diametralnie. Jak zauważa Andrzej Busza, twórcy polskiej szkoły ukraińskiej w osobie Adama Pługa i Aleksandra Grozy gościli zresztą w żytomierskim domu ojca Conrada, Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego. Słowacki, który w pewnym sensie mógłby uosabiać sam szczyt możliwości rozwojowych tej szkoły, stanowił prawdopodobnie dla Conrada horyzont własnej, trudnej i ryzykownej rewizji w planie biografii:

> *Trzon tej grupy [polskiej szkoły ukraińskiej – K. S.] stanowili: Józef Bohdan Zaleski, Seweryn Goszczyński, Michał Grabowski, Antoni Malczewski, Tymon Zaborowski, Maurycy Gosławski, Tomasz Padura, Tomasz August Olizarowski i Michał Czajkowski. Wkrótce, na mocy rozstrzygnięć krytyki literackiej, dołączyli do nich Juliusz Słowacki, Józef Korzeniowski oraz inni. […] Wyzyskując rodzimy pejzaż, historię, kulturę, poeci z Ukrainy, Podola i Wołynia tworzyli nową, oryginalną, wolną od klasycznych konwencji łacińskich, atrakcyjną dla ówczesnego czytelnika, „swojską" literaturę romantyczną.*

Kładł na to nacisk również Jarosław Iwaszkiewicz, wskazując, jak szeroko w *Nostromo* rozprzestrzenił Conrad całe serie ukrainistycznych aluzji i nawiązań. Świat południowoamerykański rozpięty tak oto został w *Nostromo* niejako na „ukraińskim przeźroczu", choć raczej – pamiętając o Sonetach krymskich – mówić należałoby o „przeźroczu podwójnym": mickiewiczowsko-ukraińskim

czy też krymsko-ukraińskim. W „Życiu Warszawy” z 1964 roku (numery 308-309) autor Sławy i chwały chętnie zdradzał kulisy swojej ukraińskiej lektury Conrada. Pisał:

> *Ja osobiście zabawiałem się wyławianiem różnych ukraińskich reminiscencji, co było bardzo pouczającym zajęciem. W ostatnim swoim szkicu zamieszczonym w twórczości Kazimierz Wyka, pisząc o Siostrach Conrada, twierdził, iż Conrad łączył w sobie kulturę polską, rosyjską i ukraińską. W niedrukowanym jeszcze artykule Zdzisław Najder polemizuje z tą tezą i dowodzi, że Conrad nie miał żadnej styczności z kulturą ukraińską. Zapewne ma rację. Ale niechybnie znał dobrze dwór polski na Ukrainie, czy to w Kazimierówce czy w Nowofastowie i ślady znajomości tych dwóch dworów wyraźne są w* Nostromo*. Cały dwór Gouldów bynajmniej nie ma charakteru południowoamerykańskiego. Widzimy to dokładnie w momencie, kiedy niebezpieczeństwo wypędza ze wszystkich kryjówek rezydentów, emerytów, dalekich krewnych, starych służących pozostałych na łaskawym chlebie. Jak bym widział Kazimierówkę. A scena kiedy pani Gould jadąc powozem z Decoudem przechodzi na francuszczyznę, żeby furman na koźle nie rozumiał o czym mówią. Scena żywcem przeniesiona „z Kresów”. A tak zwany „Kaganiec”? Wątpię czy używano go w południowej Ameryce. Natomiast był w powszechnym użytku na ukraińskich dworach.*

Bardzo długo analiza tego typu nawiązań pozostawała w conradystyce zarzucona, tak jak klucz kryptobiograficznego czytania realiów Conradowskiego *Nostromo*. Jeszcze więcej jednak słyszymy w trudnej kwestii tropienia ukrainizmów w *Nostromo* od French. Jej tezy uderzają śmiałością, ale zarazem korespondują z przekazem na temat kryptokolonialnego aspektu *Lilii Wenedy*, który zawdzięczamy Fieguthowi:

> *Autorka analizuje realia historycznej wojny paragwajskiej w latach 1864-1870 i wzory osobowe stanowiące kanwę powieści Conrada,* Nostromo*. Przypomina również stosowane wówczas określenie Paragwaju jako „Polski Południa” poprzez skojarzenie z dziejami insurekcji kościuszkowskiej oraz wielu innych aluzji do historii Polski zawartych w powieści.*

*dr Karol Samsel*

*Fot. Łukasz Florian Szymański*