

Marek Pacukiewicz

"Inna tkanina" : jawne i ukryte w przedmowach Josepha Conrada

Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej 17, 153-163

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marek Pacukiewicz

„Inna tkanina”. Jawne i ukryte w przedmowach Josepha Conrada

W słynnej *Przedmowie bez ceremonii* do tomu o równie przewrotnym tytule *Ze wspomnień* Joseph Conrad zamieścił następującą deklarację:

powieściopisarz żyje w swym dziele. Tkwi w nim jako jedyna rzeczywistość wymyślonego świata, wśród urojonych rzeczy, wydarzeń i ludzi. Pisząc o nich, pisze jedynie o samym sobie. Ale to uzewnętrznienie się nie jest zupełne. Pisarz pozostaje do pewnego stopnia jakby za zasłoną, obecność jego jest raczej przeczuwana niż widzialna — niby ruchy i głos dochodzące zza ekranu powieści. W tych zapiskach zasłona ta nie istnieje [XIII, s. 16]¹.

Gwarancja udzielona przez autora w paratekście swego dzieła autobiograficznego, jak również szereg podobnych wypowiedzi przedstawianych przezeń na marginesie innych tekstów literackich, wprawiają czytelnika w zakłopotanie, oczekuje on bowiem postulowanej prawdy doświadczenia, historii życia, zwierzenia osoby, tymczasem otrzymuje tekst do tego stopnia wyrafinowany, by nie powiedzieć — perfidny, że wszystkie owe „fakty” ulegają w nim literackiej destylacji, a produkt końcowy procesu jest trudny do zidentyfikowania. Dlatego też Conrad musiał często bronić się przed zastrzeżeniami ze strony swych czytelników, którzy „zrozumieli, iż książka ta [*Zwierciadło morza* — M. P.] należy do kategorii zwierzeń, lecz w niektórych wypadkach uznali

¹ Wszystkie cytaty podaję za wydaniem zbiorowym: J. Conrad, *Dzieła*, tom I–XXVIII, red. Z. Najder, Warszawa 1972–1996.

zwierzenia [...] za niezupełne” (X, s. 7); pisarz czynił to przeważnie na kartach swych przedmów, gdzie oczywiście ponownie deklarował szczerłość i bezpośredniość: „moja książka, pisana na wskroś szczerze, nie ukrywa niczego poza fizyczną w niej obecnością autora” (IX, s. 8); „te moje karty pozostaną niby szczerą spowiedź z faktów, które komuś przyjaznemu i łaskawemu w sądach mogą dać wyobrażenie o wewnętrznej prawdzie niemal całego żywota” (IX, s. 6–7).

Problem autobiografizmu Conrada jest sporym wyzwaniem dla badaczy jego twórczości, nie tylko dlatego, że zwierzenia samego pisarza są jednym z najmniej wiarygodnych źródeł biograficznych. Okazuje się bowiem, że sama konstrukcja tekstów autobiograficznych twórcy *Lorda Jima* zaskakuje: czasem konwencjonalna, zawsze jednak dygresyjna do tego stopnia, że sprawia wrażenie luźnego zbioru anegdot, narracja *Zwierciadła morza*, a zwłaszcza *Ze wspomnień*, jest wbrew pozorom niezwykle precyzyjnie skomponowana, a wręcz celowo skomplikowana. Dlatego też, analizując ten drugi tom, Stanisław Modrzewski stwierdza, że „osoba autora w tych wspomnieniach ginie”², ponieważ tak naprawdę tematem tomu jest literatura³ (proces jej odkrywania przez autora, związany z podróżą przez różne kulturowe miejsca, kody i funkcje). Kiedy więc Conrad wyraża nadzieję, że z kart *Ze wspomnień* wyłoni się „wizja osobowości” (XIII, s. 24), oznacza to nie tylko, że jest to „obraz osobowości spolaryzowanej, wielobiegunowej”⁴, ale również, że opowiadając nam pozornie o sobie, tak naprawdę pisarz opowiada o kontekstach, które ukształtowały go zarówno jako osobę, jak i autora.

Conradyści pochylając się nad tekstami autobiograficznymi pisarza podkreślają przede wszystkim, że mamy w tym przypadku do czynienia z literacką autokreacją. Zdzisław Najder stwierdza, że chociaż w *Przedmowie bez ceremonii* Conrad deklaruje brak „zasłony”, to jednak tworzy „inną tkaninę” — „własną mitologię”⁵. Z kolei Edward Said w znanej pracy *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* stawia tezę, że w swoich autobiograficznych wypowiedziach Conrad łączy wykręt z pozornie naturalną otwartością⁶. Said podkreśla, że w przypadku Conrada mamy do czynienia nie tylko z walką o siebie, ale również próbą przewartościowania pojęć takich jak „prawda” czy „osobowość”, swoiste otwarcie ich na ontologię i dynamikę kontekstu. Oczywiście w przypadku tytułu użytego przez Saida musimy pamiętać, że „fikcja” nie oznacza tu bynajmniej rozróżnienia na prawdę i fałsz, a raczej pewien proces twórczy. Uważam,

² S. Modrzewski, *Conrad a konwencje: autorska świadomość systemów a warsztat literacki pisarza*, Gdańsk [1992], s. 134.

³ Zob. *ibidem*, s. 137–138.

⁴ Zob. *ibidem*, s. 138.

⁵ Z. Najder, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, tłum. H. Najder, Opole 2000, s. 114.

⁶ E. Said, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge, Massachusetts 1966, s. 10–11: „combination of evasion with a seemingly artless candour in his autobiographical pronouncements”.

że należy ów proces postrzegać nie tylko w kategoriach czysto literackich, ale również kulturowych.

Podjmując wywołany w ten sposób problem, chciałbym skupić się na analizie bardzo specyficznych *quasi*-autobiograficznych tekstów Conrada: przedmowach, ze szczególnym uwzględnieniem serii not *Od autora*, przygotowanych w latach 1917–1920 specjalnie do zbiorowego wydania dzieł autora *Smugi cienia*. Wraz z kilkoma wcześniej napisanymi przedmowami (między innymi wspomnianą już *Przedmową bez ceremonii* oraz równie słynną przedmową do *Murzyna z załogi „Narcyza”*), zostały one opublikowane w 1921 roku jako osobny tom, zatytułowany *Notes on My Books*. Fakt ten świadczy o tym, że autor obdarzył swoje parateksty samoistną, literacką egzystencją. Tym samym Conrad, zapewne nieświadomie, potwierdza tezę Sřrena Kierkegaarda, że „Przedmowa jest odrębnym rodzajem literackim”⁷; wobec tego rację mają ci conradyści, którzy zauważają, że noty przynależą raczej do świata fikcji literackiej, niż do „rzeczywistości” i nie mogą być traktowane ani jako „ostatnie słowo” pisarza, ani pewna informacja na temat źródeł⁸.

Przyglądając się opracowaniom dotyczącym problemu, należy zgodzić się z twierdzeniem Anity Starosty, że im bardziej Conrad w swych notach odciąga naszą uwagę od samego siebie jako autora i kieruje ją ku problemowi granic poznania i języka, tym bardziej czujemy się zobowiązani pokazać, że wiemy, co naprawdę ukrywa⁹. Przykładem może być zaproponowana przez Christophera GoGwilt interpretacja problemu tożsamości kulturowej pisarza w oparciu o tekstowy drobiazg: dodatkowe „K”, które pojawiło się w pierwszym wydaniu *Ze wspomnień* w inicjałach „JCK”, którymi pisarz podpisał *Przedmowę bez ceremonii*, a które zostało usunięte z późniejszych wydań. GoGwilt upatruje w tym geście próbę mediacji między polskim a angielskim nazwiskiem pisarza, połączoną z obawą przed posądzeniem go o „słowiańskość”, którą krytykuje w napisanej w 1919 roku nocie *Od autora* do tego samego tomu¹⁰. Z kolei Leszek Prorok, który w badaniach prowadzonych na gruncie polskim chyba jako jedyny podkreślił konieczność osobnego omówienia not *Od autora*, a zatem uznał ich odrębność tekstową, stwierdza, że są one zapowiedzią autotematyzmu powieściowego i oświetlają stosunek między „kreacją a realnością”¹¹. Propozycje te zakładają, że przedmowy, wprawdzie w sposób bardzo wyrafinowany, ale jednak — ukrywają jakiś element rzeczywistości.

⁷ S. Kierkegaard, *Przedmowy. Dla rozweselenia wszystkich stanów w miarę czasu i możliwości, pióra Nicolau-sa Notabene*, tłum. B. Świdzki, „Literatura na świecie” 1998, nr 7/8, s. 206.

⁸ Zob. A. Starosta, *Conrad’s „Author’s Notes”: Between Text and Reader*, „Yearbook of Conrad Studies (Poland)” 2007, vol. III, Kraków 2008, s. 33.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Zob. Ch. GoGwilt, *The Invention of the West: Joseph Conrad and the Double-Mapping of Europe and Empire*, Stanford 1995, s. 130–149.

¹¹ L. Prorok, *Inicjacje Conradowskie*, Kraków 1987, s. 66–69.

Domaganie się potraktowania tekstu przedmów Conrada jako „czystego” tekstu literackiego napotyka jednak na znaczne problemy, bowiem sam pisarz w sposób wręcz podręcznikowy, by nie rzec — ostentacyjny, skomponował swoje parateksty na kształt komentarza autobiograficznego zaplanowanego niemal z premedytacją jako pakt porozumienia z czytelnikiem¹². Rzeczywiście, zaskakująco często Conrad w swoich notach, jak również wcześniejszych przedmowach, które spełniają wręcz funkcję swoistych manifestów artystycznych, podkreśla, że fakty i inspiracje prowadzące do napisania poszczególnych tekstów pochodzą nie tylko z rzeczywistości, ale również z jego osobistego doświadczenia. O tym, jak złudny to trop, zaświadczyają biografowie pisarza. Zdzisław Najder stwierdza, że większość not *Od autora*, utrzymana jest „w tonie konwersacyjnych zwierzeń o genezie utworu; są one przyjemne w lekturze, ale nie trzeba im zanadto ufać, bo autorowi zależało na anegdotycznej barwności i tworzeniu autobiograficznych legend, uładzających jego życie morskie i pisarskie — nie zaś na wierności relacji”, często zatem mają one „charakter mitu”¹³.

Biografowie są zgodni, że Conrad w swych paratekstach raczej maskuje się, niż prowadzi czytelnika za kulisy strategii literackich, często podkreślają jednak, że w ten sposób autor niejako zastawia sidła na samego siebie: Roger Tennant stwierdza na przykład, że powołując się na „prawdziwe” fakty, pisarz tłumaczy się w swych notach tak, jakby rzeczywiście był oskarżany o niemówienie prawdy¹⁴; z kolei Najder stawia tezę, że przynajmniej w przypadku jednej, mniej udanej powieści *Złota strzała*, Conrad w późniejszej nocy „jałowość i bezosobistość książki starał się [...] przesłonić mgłą rzekomego autobiografizmu i emocjonalnej szczerości [...] Ale takie sztucznie stwarzane mity uczuciowe musiały pogłębiać poczucie wewnętrznej pustki”¹⁵. Równocześnie badacz zdecydowanie podkreśla, że sam Conrad był wielkim przeciwnikiem biografizmu w krytyce literackiej; przywołuje nawet przypadek, kiedy pisarz skrytykował dosłowną, biograficzną interpretację *Młodości*. Jednocześnie jednak autor *Lorda Jima* swoimi notami sam często prowokował takie odczytania. Dlaczego pisarz mimo wszystko stworzył właśnie „takie” parateksty?

Dodatkowym problemem badawczym w tym kontekście jest delimitacyjna funkcja przedmów Conrada. Ów element literackiej ramy wydawniczej¹⁶, zazwyczaj określa-

¹² Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 319–320.

¹³ Z. Najder, *Życie Conrada–Korzeniowskiego*, tom II, Lublin 2006, s. 303. Autor, przywołując wypowiedź Jocelyna Bainesa, który broni pisarza przed „oskarżeniami o mitomanie” podkreśla, że autor ma do niej prawo.

¹⁴ R. Tennant, *Joseph Conrad. A Biography*, London 1981, s. 227.

¹⁵ Z. Najder, *Życie...*, *op. cit.*, t. II, s. 314.

¹⁶ Zob. R. Ociecek, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*, w: *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, Katowice 1990. Dziękuję dr hab. Teresie Banaś–Korniak za zwrócenie mojej uwagi na ten termin.

ny jako „próg”¹⁷, „pas graniczny”¹⁸, „pomost”¹⁹ sugeruje bowiem swoistą „dialektykę wnętrza i zewnątrz”; w efekcie taki „mediacyjny model przedmowy” zakłada „prosty schemat: rzeczywistość pozaliteracka — przedmowa — świat dzieła literackiego”, w rzeczywistości jednak często oznacza uznanie „zewnątrznego autorytetu” prefacji²⁰. Sporo racji ma Wojciech Hamerski, gdy twierdzi, że „badawcza refleksja powieła [...] paradoks przedmowy, chęć bycia *w i poza*, podkreślenia i jednoczesnego zatarcia różnic pomiędzy fikcją a życiem”²¹. Kiedy więc Jurij Łotman stwierdza: „Wystarczy [...] zacząć rozważać ramę jako pewien samodzielny tekst, aby płótno [obrazu — M. P.] zniknęło z pola naszego artystycznego widzenia — znajduje się po drugiej stronie granicy”²², warto zapytać, czy przedmowom Conrada nie można nadać również — podobnie jak tekstom wspomnieniowym — miana „inna tkanina”? Nie chodzi bynajmniej o zakwestionowanie „ramowego” charakteru przedmów pisarza (aczkolwiek teksty literackie, do których zostały przygotowane, wcześniej funkcjonowały bez nich), raczej o dopuszczenie możliwości, że rama i obraz mogą zostać utkane z podobnej materii. W związku z tym należy zbadać ontologię tychże przedmów traktowanych jako „miejsce spotkania rozmaitych dyskursów”²³.

W notach *Od autora* Conrad bardzo często przywołuje doświadczenie leżące u podstaw tekstów literackich, z reguły jednak wskazuje na jego zaskakujące i niecodzienne aspekty. W przypadku noweli *Idioci* stwierdza na przykład, że jest ona utworem „wyraźnie i oczywiście pochodnym” (chodzi o wpływ literatury francuskiej), natomiast „pobudką do niej było wrażenie bynajmniej nie intelektualne, tylko czysto wzrokowe: widok owych idiotów” (IV, s. 7). W tym na pozór banalnym stwierdzeniu pisarz pokazuje, że formy wpływu doświadczenia na wiedzę i warsztat pisarza są dalekie od oczywistości. Zresztą doświadczenie przedstawiane przez Conrada z reguły jest już w jakiś sposób przetworzone: dlatego też kapitan MacWhirr z noweli *Tajfun* jest „autentyczny”, będąc równocześnie, według deklaracji pisarza „wytworem dwudziestu lat życia. Mojego własnego życia” (VII, s. 8). Problem „autentyzmu” i „faktów” często po-

¹⁷ A. Dziadek, *Przypisy Aleksandra Wata w tomie „Ciemne światło”*, w: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ociecek przy współudziale R. Ryby, Katowice 2002, s. 205.

¹⁸ M. Stanisławski, *Przeszłość i przyszłość „prefacjologii” literackiej. Przegląd zagadnień, perspektywy badawcze*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyna i M. Bąk, Katowice 2010, s. 13.

¹⁹ E. Kasperski, *Parateksty zamiast przedmów. Zarys poetyki paratekstów w twórczości Norwida*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, op. cit., s. 115.

²⁰ W. Hamerski, *Zmylić trop „zawczasu, raz jeszcze i raz na zawsze”? Przedmowy do powieści współczesnych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, op. cit., s. 260.

²¹ *Ibidem*, s. 261.

²² J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 299.

²³ M. Stanisławski, *Przeszłość i przyszłość...*, op. cit., s. 14. „Dyskurs” rozumiem tu ściśle w znaczeniu nadanym terminowi przez Michela Foucaulta; koncepcja ta zakłada związek dzieła literackiego z rzeczywistością poprzez „funkcję autora” (do propozycji tej będę się jeszcze odnosił w dalszej części szkicu).

wraca w notach, za każdym razem doświadczenie jest w tym kontekście prezentowane w nieco inny sposób: nowela *Jądro ciemności* „jest również przeżyciem, ale przesunięciem trochę (ale bardzo nieznacznie) poza fakty, które zaszły istotnie”, po to, by „nadać ponuremu tematowi złowrogi rezonans” (VI, s. 9). Można zaryzykować twierdzenie, że właśnie owo „nieznaczne przesunięcie” jest jednym z głównych tematów powracających w przedmowach Conrada.

Z drugiej strony Conrad kompensuje ten drobny rozrzew wprowadzając swoje postaci literackie w obszar własnego życia. Nie chodzi jednak o proste wskazywanie ich prototypów w kręgu osobistego doświadczenia: pozornie przywołując źródła, Conrad zaczyna snuć inną opowieść, jakby równoległą do narracji literackich. Fragmenty te nawiązują do opisu spotkania z Almayerem z tomu *Ze wspomnień* i należą do najpiękniejszych fragmentów not:

Jim nie jest owocem chłodnych spekulacji myślowych. Nie jest również wytworem północnych mgieł. Ujrzałem raz słonecznym rankiem, jak szedł wśród zwykłego otoczenia wschodniej przystani — wzruszający, wymowny, tajemniczy... i niemy. Tak właśnie być powinno. A do mnie już należało — z całym zrozumieniem, do jakiego byłem zdolny — znaleźć odpowiednie słowa dla wyrażenia jego istoty. Był to „jeden z nas” [V, s. 9].

Fragment ten jest niezwykle poruszający zwłaszcza w kontekście opowieści o romantycznym gadule, który w jej zakończeniu znika „otoczony mglistą tajemnicą” (V, s. 439). Tutaj ukazuje się nam, a raczej autorowi, który znowu musi dokonać drobnego przesunięcia, znaleźć odpowiednie słowa — niemy, w pełnym słońcu. To nie jedyna intertekstualna gra z samym sobą, jaką podejmuje Conrad. na kartach swoich not Pierwowzór Willemsa z drugiej powieści Conrada został mu przedstawiony przez tytułowego bohatera debiutu, lecz pisarz snuje swą opowieść na kartach noty do *Wyrzutka* w sposób do złudzenia przypominający narracje tych dwóch powieści. Trudno orzec, gdzie kończy się doświadczenie, a zaczyna literatura, lub może *vice versa*:

Człowiek, który zasugerował mi postać Willemsa nie był sam w sobie interesujący. Ten pozbawiony zaufania, nielubiany, wyniszczony Europejczyk wzbudził moje zainteresowanie swoją dziwną, niepewną i niezwykłą pozycją. Osada ukryta w sercu puszczy, w górze posępnej rzeki, gdzie z białych statków docierał tylko nasz, niechętnie tolerowała jego obecność. [...] Jedyne wyraźne stwierdzenie, jakie mogłem kiedykolwiek wyciągnąć, to że on właśnie „wprowadził na rzekę Arabów”. [...] Spotkałem Willemsa na pierwszym obiedzie właśnie u Almayera. [...] przez cały wieczór odważył się na jedno tylko odezwanie, którego nie zrozumiałem, bo miał kiepską dykcję, jak człowiek, który zapomniał mówić. Byłem

chyba jedyną osobą, która podchwyciła ów dźwięk. Willems spieszył się. Niebawem odszedł ostentacyjnie, nie zauważony — zapewne w puszczy. Jej ogrom był tuż, niespełna trzysta jardów od werandy, gotów do pochłonięcia wszystkiego [II, s. 9–10].

Zwróćmy uwagę na coś więcej, niż na fakt, że mamy do czynienia z kolejnym, obok Lorda Jima, bohaterem, w którego imieniu musi przemawiać autor. Postać jest bowiem mało interesująca. Dlaczego więc Willems wart jest opowieści Conrada? Jego nieatrakcyjność powoduje, że zwraca naszą uwagę kontekst — nie tylko otaczająca go fama, ale również „pozycja”, a nawet ogrom puszczy, w której niknie. Niejako to jego poszukiwanie miało stworzyć, według autora, powieść.

Źródła swoich inspiracji stara się Conrad jednak za wszelką cenę (i jakże obłudnie!) ochronić przed oddziaływaniem warsztatu literackiego. Takiej oto apologii jednej ze swych najbardziej znanych postaci dokonuje pisarz w nocy do tomu *Młodość*:

przypuszczano, że jest zręcznym parawanem, niczym więcej niż chwyttem, „udawaczem”, opiekuńczym duchem, podszeptującym „demonem”. Na mnie zaś padło podejrzenie, iż obmyśliłem plan, aby nim zawładnąć. Tak nie było. Nic sobie z góry nie układałem. Z człowiekiem nazwiskiem Marlow zesłaliśmy się zupełnie przypadkowo, tak jak zawiera się znajomości w miejscach kuracyjnych — znajomości, które czasem dojrzewają do przyjaźni [VI, s. 7–8].

Paradoksalnie, to nie pisarz gości stworzone przez siebie postaci na kartach swej powieści, ale to one podejmują go we własnym kraju, a ich wzruszenia stają się jego udziałem, tak jak w przypadku bohaterów *Nostromo*:

Jeśli chodzi o ich własne dzieje, czy to Arystokracji, czy Ludu, mężczyzn czy kobiet, Latynosów czy Anglosasów, bandytów czy polityków, to usiłowałem nakreślić je ręką tak chłodną, jak mi na to pozwalał żar własnych, ścierających się wzruszeń. W gruncie rzeczy są to także dzieje ich starć. [...] Wyznaję, że ta epoka jest dla mnie epoką trwałych przyjaźni i niezapomnianej gościnności [VIII, s. 11].

Zwróćmy uwagę, że wyłania się z tych fragmentów przewrotna wizja literatury jako doświadczenia, które nigdy nie jest skoncentrowane na jednym tylko elemencie lub osobie, ale przekazuje nam pewne całościowe kontekstualne konstrukty: pozornie dół doświadczenia kulturowego został nieznacznie przesunięty w obszar literatury po to, by uczynić ją bardziej „naturalną”, tak naprawdę manewr ten pokazuje nam jednak, że nie jest ona hermetyczna.

Zaskakuje przy tym, że mimo dużego przywiązania do doświadczenia, Conrad w gruncie rzeczy wypowiada się z dużą dezynwolturą o jego zdobywaniu. W wypowiedziach tych pisarz często podkreśla, że inspiracje są dziełem przypadku: „Flora de Barral ukazała mi się przelotnie, ale znikła tak szybko, że początkowo nie zdołałem jej pochwycić” (XV, s. 7). Równie często, nawet w nonszalanckich wypowiedziach Conrada, porbrzmiewa ślad jego rozległych inspiracji: „O *Donosicielu* i *Anarchiście* nie powiem prawie nic. Rodowód tych opowiadań jest beznadziejnie zawiły i po tak długim upływie czasu niewart rozwikływania” (XI, s. 10); pomimo to, wśród inspiracji do napisania pozostałych opowiadań z tomu, pisarz wymienia zarówno opowiedziane mu „bezpośrednio zasłyszane historie” (XI, s. 9), jak i „szczęściwierszową notatkę w małej prowincjonalnej gazecie wydawanej na południu Francji” (XI, s. 10). Zgodzić się należy z konstatacją Roberta Hampsona, że eklektyzm materiału źródłowego wykorzystywanego przez Conrada przypomina współczesną mu antropologię ewolucjonistyczną²⁴. Trzeba przy tym jednak pamiętać, że Conrad równocześnie eksponuje również sam proces poznawczy, uwzględniający punkty widzenia i rozległość kontekstu ogniskującego się w podmiocie, co charakterystyczne jest z kolei dla nowoczesnej antropologii terenowej spod znaku Bronisława Malinowskiego. Pisarz często traktuje swoje doświadczenie w sposób ironiczny, podkreślając konieczność poszukiwania inspiracji gdzie indziej:

Charakter wiadomości, sugestii i napomknień, którymi posługiwałem się w moich literackich fikcjach, wynikał bezpośrednio z okoliczności mojego rzeczywistego życia. Czerpałem z doświadczeń innych osób, z którymi się zetknąłem, i to tylko przelotnie, raczej niż z osobistych przeżyć, bo samo moje życie w gruncie rzeczy wcale nie było obfite w przygody [XVII, s. 7].

Przekonanie o tym, że autor jest jedynie soczewką, skupiającą w swoim doświadczeniu różne konteksty i dyskursy, jest wyrażane przez Conrada bardzo często i na różne sposoby: „Pomimo formy autobiograficznej te dwa wymienione opowiadania [*Uśmiech fortuny* i *Tajemny wspólnik* — M. P.] nie są oparte na wspomnieniach osobistych. Treść ich wiąże się z czymś rozleglejszym choć nie tak ściśle określonym — z charakterem, wizją i odczuciem pierwszych dwudziestu lat mojego niezależnego życia” (XIV, s. 10). W tej wypowiedzi pisarza jest coś więcej, niż naiwne stwierdzenie, że przelał na karty swoje morskie „zyciowe” doświadczenie. Odnajdujemy tu również przekonanie, że pewien model zachowania może zostać wydestylowany z doświadczenia wysokiego kontekstu kulturowego, który „charakteryzuje się tym, że większość informacji bądź

²⁴ R. Hampson, *Frazer, Conrad and the “Truth of Primitive Passion”*, w: *Sir James Frazer and the Literary Imagination. Essays in Affinity and Influence*, ed. by R. Fraser, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London 1990, s. 175.

zawiera się w fizycznym kontekście, bądź jest zinternalizowana w człowieku, a tylko nieznaczna jej część mieści się w zakodowanej bezpośrednio nadawanej części przekazu²⁵. Bardzo często ów zinternalizowany „wysoki kontekst”, choć trudny do dookreślenia, jest dla Conrada ważnym punktem odniesienia²⁶.

W istocie jednak ów proces „destylacji” jest niezwykle trudny dla pisarza. Tak na przykład Conrad przedstawia skomplikowany proces konstruowania fabuły *Tajnego agenta*: najpierw w rozmowie ze znajomym usłyszał komentarz na temat siostry zamachowca z Greenwich Park, potem w jakiejś książce o zamachach bombowych w Londynie natknął się na krótką wzmiankę na temat kuluarowej wypowiedzi ministra spraw wewnętrznych na temat terroryzmu, co z kolei uruchomiło ciąg skojarzeń — rewolucja w Ameryce Południowej, „wizja olbrzymiego miasta, miasta potwora” (X, s. 12). Z jednej strony ów proces krystalizacji oznaczał dla twórcy *Jądra ciemności* „zmianę wewnętrzną” (X, s. 12), z drugiej natomiast strony wystrzega się on własnych doświadczeń: „Musiałem toczyć ciężkie zmagania, aby odsuwać od siebie wspomnienia o moich samotnych nocnych wędrówkach po Londynie w pierwszym okresie pobytu w tym mieście” (X, s. 13). Pisarz musi więc być świadom kulturowych kodów nawarstwiających się w nim, jak również tych, które go otaczają. W efekcie zasadnicza okazuje się dla autora kwestia proporcji: „Ta książka jest więc t a m t a historią, sprowadzoną do odpowiednich rozmiarów” (X, s. 13); stanowi ona jeden z fundamentów pisarskiej metody Conrada, która jest kolejnym ważnym tematem przedmów i zostaje potraktowana przez pisarza w równie przewrotny sposób.

Stosunek Conrada do literatury częściowo wyjaśnia fragment *Przedmowy do „Gaspara Ruiza”* (jest to jedna z pomniejszych przedmów pisarza, które nie zostały ujęte w książce *Notes on My Books*):

Nowela *Gaspar Ruiz* nie jest oparta, jak *Młodość*, na osobistym doświadczeniu. Jest naprawdę literaturą, co nie znaczy, że została po prostu zmyślona, ale prawdziwie wyobrażona na podstawie napomknien o wypadkach, które rzeczywiście miały miejsce, i o ludziach, którzy rzeczywiście w tym czasie, w tej okolicy i w tych specyficznych warunkach żyli [XXV, s. 110].

Oznacza to, po pierwsze, że ważniejszy od pojedynczych elementów jest dla Conrada kontekst opowieści — dlatego więc, chociaż Murzyn z załogi „Narcyza” był, jak

²⁵ E. T. Hall, *Ukryta kultura*, tłum. E. Goździak, Warszawa 2001, s. 95. Amerykański antropolog bierze w tym przypadku pod uwagę przede wszystkim proksemiczną interakcję, przekłada się ona jednak na zinternalizowane wzory zachowań, postaw, wartości i reakcji, które są podstawą skondensowanej wizji marynarskiego „my” wciąż przedstawianej przez Conrada.

²⁶ Zob. M. Pacukiewicz, *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*, Kraków 2008 (rozdz. *Fikcja kultury, dotyk antypodów*).

twierdzi pisarz, „w jego wachcie”, to w „książce wszakże jest niczym — jedynie ośrodkiem zespołowej psychologii statku i osi akcji” (III, s. 7); po drugie, ważniejsze jest w tym przypadku „prawdziwe wyobrażenie” owego kontekstu, będące efektem odpowiedniego przekształcenia. Chociaż więc w przedmowach pisarz traktuje problem doświadczenia z ironicznym dystansem (im bardziej je uwypukla, tym bardziej czyni „literackim”), to na temat metody pisarskiej zazwyczaj wypowiada się w tonie poważnym, zwłaszcza w dwóch wczesnych przedmowach: do *Murzyna...* i tomu *Ze wspomnień*, które często traktuje się jako jego artystyczne manifesty.

Słynne jest stwierdzenie Conrada, że sztuka powinna być „rzetelną próbą oddania sprawiedliwości widzialnemu światu przez wydobycie na światło dzienne wielorakiej i jedynej prawdy, kryjącej się w każdej jego postaci” (III, s. 9). Pisarz ma sprawić „byśmy zobaczyli”, co związane jest z przekonaniem o tym, że jego wyobrażenia musi opierać się przede wszystkim na zmysłach, a jego teksty nie mogą być tylko „czymś sztucznym, wytworem umysłów niewrażliwych na intymne subtelności naszych związków z umarłymi i żywymi w ich nieprzeliczonej mnogości” (XVIII, s. 6). Twórca uczyła nas zatem na element diachronii, ale równocześnie ma obudzić w nas na planie kulturowej synchronii poczucie wspólnoty (*solidarity*) (III, s. 12). Jak słusznie zauważa Anita Starosta, Conrad chce, aby wspólnota powstawała poprzez tekst, na gruncie „starych, starych słów, wytartych, zniekształconych przez wieki niedbałego używania” (III, s. 11), ale to one, choć tak niepewne, są jedyną formą wyrazu naszego doświadczenia; dlatego też, zdaniem badaczki, Conrad domaga się, by czytać jego tekst, a nie zaglądać „pod” niego²⁷. Warto podkreślić, że owa solidarność jest postrzegana przez pisarza jako rodzaj transmisji dziedzictwa kulturowego: „wiąże człowieka z człowiekiem, [...] łączy całą ludzkość — umarłych z żywymi, a żywych z jeszcze nie narodzonymi” (III, s. 10).

Należy przypomnieć również, że w słynnej *Przedmowie bez ceremonii* Conrad kojarzy dobre pisarstwo z pojęciem „władzy nad samym sobą”, która jest warunkiem „dobrej służby” (XIII, s. 20) oraz z pojęciem „Wierności”, należącej do „paru bardzo prostych wyobrażeń”, na których spoczywa świat (XIII, s. 22). Na temat tej deklaracji pisano już bardzo wiele, przede wszystkim w kontekście etyki. Warto jednak zaznaczyć, że owa słynna „Wierność” przeciwstawiona jest „duchowi rewolucyjnemu”, który objawia się między innymi w „pretensjach do wyjątkowej słuszności moralnej” (XIII, s. 23). Zwróćmy uwagę, że ta przestroga bardzo wyraźnie dookreśla strategię pisarską Conrada:

W [...] sprawie życia i sztuki „Jak” ważniejsze jest dla naszego szczęścia niż „Dlaczego”. [...] Sposób także coś znaczy. Sposób, w jaki człowiek się śmieje, płacze, ironizuje, oburza czy zapala, wypowiada swą opinię

²⁷ A. Starosta, *Conrad's "Author's Notes"...*, op. cit., s. 37 (“Conrad demands that we read his work instead of looking underneath of it.”).

— i nawet kocha. Sposób postępowania, który niby rysy i wyraz ludzkiej twarzy — odbija wewnątrzna prawdę dla tych, co umieją patrzeć na swoich bliźnich [XIII, s. 22].

Conrad, wbrew potocznie powtarzanemu przekonaniu, nie kolportuje wielkich prawd, ale zwraca się raczej ku konkretowi, tak subtelnemu i zniuansowanemu, że aby go dookreślić, odwołuje się do proksemiki. W związku z tym zadanie pisarza zostaje przedstawione jasno jako niezwykle trudne: literatura jest formą przekładu, ale przekład zbyt dosłowny nie pozwala pojawić się „zastrzeżeniom i odcieniom” (XVII, s. 11); chodzi o odpowiedni ton słowa, a właściwe słowo odnajdywane bywa wśród „szczątków” (XIII, s. 15).

Wydaje mi się, że w tym miejscu w sposób zwięzły można dookreślić formę, jaką przyjmuje Conradowska ironia w notach *Od autora*. Pisarz dokonuje zręcznych przesunięć pomiędzy doświadczeniem a literaturą: tam, gdzie spodziewaliśmy się „prawdy rzeczywistości” otrzymujemy literackie narracje, z kolei tam, gdzie powinna być mowa o strategii pisarskiej, literaturze, do głosu dochodzą zmysły, konkrety i nagle zaczynamy błąkać się po nieznanach krainach. Ironia Conrada jest więc „permanentną parabazą alegorii tropów”²⁸, w tym przypadku — tropów doświadczenia. Tam, gdzie spodziewamy się oczywistych traktów, otrzymujemy gęstwinę kontekstu, w której musimy szukać zawsze trudnej drogi: pamiętajmy, że zdaniem Conrada prawda jest nie tylko jedyna, ale i wieloraka. Ta parabaza odsłania trzeci element między opozycjami w dylemacie „literatura czy rzeczywistość?”: jest nim kultura i uczestnictwo w niej. Widzimy to wyraźnie, kiedy — pisząc o swojej strategii literackiej — Conrad, który stronił przecież od biografizmu, na plan pierwszy wysuwa osobę autora. Utwierdza to nas w przekonaniu, że wszystkie zabiegi pisarza, stosowane przezeń w przedmowach, to nie tylko jałowa intertekstualna gra w chowanego z czytelnikiem.

Wydawać się może, że bardzo często Conrad w sposób nieomal dosłowny sprowadza dzieło do osoby autora w prostych, ostentacyjnych deklaracjach: „najzręczniejszy nawet autor nieomal w każdym zdaniu odsłania siebie (i swoją moralność)” (XV, s. 10). W ten sposób pisarz dokonuje rozróżnienia pomiędzy myślicielem zajmującym się pojęciami, uczonym zanurzonym w świecie faktów a artystą: „W obliczu tego samego widowiska artysta wchodzi w siebie i w tych samotnych regionach napięć i zmagają — jeżeli na to zasługuje i ma dość szczęścia — znajduje formułę swojego wezwania” (III, s. 10) Artysta wchodzi jednak w siebie głównie po to, by odnaleźć w sobie współczucie (*pity*) da świata oraz by stworzyć „moralną, uczuciową atmosferę miejsc i czasu” (III, s. 110). Zresztą samo doświadczenie autora ulega w tym przypadku nie tyle selekcji, co rafinacji: „Jeśli jest prawdą, że każda powieść zawiera pierwiastki

²⁸ Zob. P. de Man, *Pojęcie ironii*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na świecie” 1999, nr 10/11, s. 31.