



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Mozaikowa struktura genologiczna "Lorda Jima"

Author: Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Citation style: Adamowicz-Pośpiech Agnieszka. (2001). Mozaikowa struktura genologiczna "Lorda Jima". "Przegląd Artystyczno-Literacki" nr 3 (2001), s. 74-84



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Agnieszka Adamowicz

MOZAIKOWA STRUKTURA GENOLOGICZNA LORDA JIMA

Genologia *Lorda Jima* od samego początku sprawiała badaczom wiele trudności. Oczywistym był fakt, że dzieło to przynależało do gatunku „powieści”. Jednak spory rozdziły się przy określaniu struktury gatunkowej utworu: dla jednych wydała się ona jednolita, dla innych zaś utwór ten był nie tylko hybrydą gatunków, ale i rodzajów literackich. Początkowo starano się scharakteryzować gatunek *Lorda Jima* przy pomocy cech przynależnych do jednego typu konwencji literackiej. W miarę gdy powstawało coraz więcej hipotez co do gatunku utworu, krytycy zdali sobie sprawę, że istotną cechą kompozycji tegoż dzieła jest jego heterogeniczność gatunkowa.

Yarn

Pierwsze próby sprecyzowania *genre* utworu opierały się wyłącznie na słowach narratora: „A później niejednokrotnie, w odległych częściach świata, Marlow przejawiał skłonność do wspomniania Jima, do szczegółowych i głośnych rozpamiętywań na jego temat”¹. Nawet krytycy tego kalibru co Arnold Bennett² brali za dobrą monetę zapewnienia wszechwiedzącego narratora, iż Marlow opowiedział tę przejmującą historię pewnego wieczoru:

na werandzie udrapowanej w nieruchome listowie, uwieńczonej kwiatami, w głębokim mroku pocętkowanym ogieńkami cygar. Wydużone kształty trzcinowych foteli gościły milczących słuchaczy. [...] I z pierwszym słowem Marlowa jego postać, wyciągnięta spokojnie na leżaku,

zapadała w zupełny bezruch. Wydawało się, że duch tego człowieka odlatuje wstecz, w minione czasy, i przemawia jego wargami – z przeszłości (LJ, 41).

Benett narzekał:

Przypadek *Lorda Jima* [...] jest niewiarygodny. Ta popołudniowa historia opowiedziana bez przerwy, składa się z około 99.000 słów. Nierozsądnym byłoby przypuszczać, że narrator, który dobierał słów z rozważą, mówił szybciej niż 150 słów na minutę, a to oznacza, iż opowiadał tę popołudniową historię swym słuchaczom przez jedenaście bitych godzin. Pan Conrad, sądzimy, w zapale, zapomniał o tej zabawnej rozwlekłości³.

Ten sławny naówczas powieściopisarz epoki wiktoriańskiej zarzucał koledze po piórze oprócz niewiarygodnej gadatliwości także i to, że nie przestrzega reguł raz obranej konwencji literackiej w tym przypadku oralnej opowieści marynarskiej⁴. Benett uważał bowiem, iż Marlow używa słownictwa, którym nie posłużyłby się żaden opowiadacz.

Kilkanaście lat później Conrad odniósł się do powyższych słów krytycznych w *Przedmowie autora* (LJ, 7-9), w iście „janusowy” sposób. Z jednej strony bowiem nalegał na oralność przedstawionej historii: „Wiadomo, że – i pod zwrotnikami, i w klimacie umiarkowanym – ludzie siadają nieraz późno w noc, „snując opowieści” (LJ, 7). Z drugiej jednak strony, uważał zarzuty Benetta za niepoważne⁵, sugerujące niezrozumienie nowatorskiej struktury powieści. I na poły żartobliwie odpowiadał:

Co się zaś tyczy fizycznej możliwości, wszyscy wiemy, że zdarzały się mowy w parlamencie

trwające blisko sześć godzin; tymczasem całą część książki, która stanowi opowiadanie Marlowa, można przeczytać głośno – powiedzmy – w mniej niż trzy godziny. Przy tym chociaż omijałem starannie wszystkie tak błahe szczegóły, należy przypuszczać, że owego wieczoru podawano jakieś orzeźwiający napoje – na przykład szklankę wody mineralnej od czasu do czasu – co ułatwiało Marlowowi opowiadanie. (LJ, 8)

Aspekt oralny opowieści o Jimie oraz tradycję, z której się wywodziła, podkreślała w krytycznym wstępie do tej powieści amerykański badacz, Morton Dauwen Zabel:

tradycja „opowiadanej historii”, *yarnu* czy sagi o marynarskich proveniencjach, była najwyraźniej [...] mocno zakorzeniona w umyśle Conrada do czasu gdy podjął pisanie⁶.

Cechy wypowiedzi oralnej obecne w *Lordzie Jimie* wyszczególnia Randall Craig⁷. A są to: fikcyjna sytuacja dialogu mówionego, zakładająca istnienie opowiadacza i słuchacza; homogeniczność kulturowa bajora i jego słuchaczy; wspólne wyznawanie tych samych wartości, podobne doświadczenia i zbliżona wiedza (C, 182).

[...] Marlow, który jako żeglarz marynarki handlowej jest jednym z archaicznych przedstawicieli grupy opowiadaczy, bez wahania zakłada wspólne doświadczenia i wiedzę wśród swoich słuchaczy [...]. Ta familiarność zwykle przybiera formę wtrąceń: „Wiecie jak” bądź „Niekórzy z was chyba wiedzą co mam na myśli...”. Również powtarznie określenia „jeden z nas” potwierdza fakt, że Marlow polega na wspólnych normach, jako podstawie, na której historia Jima będzie oparta. (C, 183)

Ten gatunek literacki pociągał Conrada z powodu swego inherentnego braku zainteresowania faktami. Dla pisarza bowiem, prawda wyłaniała się na styku wielu, często sprzecznych interpretacji – nie stanowiła obiektywnego, jednolitego faktu. Marlow, tylko sporadycznie, lekceważąc ciekawość słuchaczy, podaje informacje dotyczące wypadku *Patny* (C, 183).

Craig podkreśla staranność, jakiej Conrad dokładał, by uwiarygodnić oralny charakter opowieści Marlowa. Czytelnik wielokrotnie napotyka na odniesienia do wypalanych przez Marlowa cygar, jego uwag i pytań skierowanych do słuchaczy (C, 185).

Gawęda

Natomiast grupa badaczy polskich, również akcentując oralny wymiar *Lorda Jima*, wysunęła przypuszczenie, że powieść ta ma swe korzenie w tradycji staropolskiej gawędy szlacheckiej. Kazimierz Wyka, poszukując pierwowzorów Marlowa, głównego opowiadacza relacjonującego nieśpiesznie i dygresyjnie zdarzenia, w których sam brał udział, wskazuje na postaci gawędziarzy – Seweryna Soplicę, Henryka Rzewuskiego oraz imię pana Nieczuję Zygmunta Kaczkowskiego⁸. Krakowski badacz określa ich mianem bajora szlacheckich, którzy „umieli opowiadać. Posiadali zmysł dla interesującej anegdoty, potrafili zainscenizować zdarzenia, umieli zaciekawić, posiadali zdolność przeplatania relacji refleksjami i wspominkami, nie trzymali się żadnego stałego schematu. Kaprys ich opowiadania, ów główny czar intymnej narracji, bywał nieraz dobrej próby”⁹. Podobne cechy posiadali conradowscy narratorzy, między innymi Marlow, którego Wyka zwie „bajarem cyklicznym”¹⁰.

Gawędziarzem „o genialnym zakresie” nazywa Conrada Wit Tarnawski¹¹. Opowiadana przez niego historia narasta wokół zapamiętanego szczegółu „zataczając coraz szersze kręgi, nie licząc się z czasem ani z kolejnością zdarzeń” (T, 32). Na wybór właśnie takiej konwencji literackiej przez pisarza miały wpływ trzy czynniki: po pierwsze bogate doświadczenia życiowe nie związane z literaturą: „Zanim – syt przygód i wrażeń – zaczął pisywać, Conrad pływał przez dwadzieścia lat po morzach. Stosunek uczuciowy – przypuszcza Tarnawski – do

tej bujnej przeszłości mógł mu samorzutnie podsunąć gawędę, jako naturalną technikę artystyczną [...]” (T, 33). Po drugie, tę swoistą formę opowieści Conradowskiej kształtowała polska tradycja literacka a w szczególności staropolska gawęda Chodźki, Rzewuskiego, Kaczkowskiego. Analogie wymienione przez Tarnawskiego to: „[t]a sama sobiepańska dowolność i bezceremonialność narracji; [...] ten sam sposób nawiązywania wątków, luźny, z okazji przygodnego obrazu a nawet słowa; to samo igranie z czasem, nieśpieszna swoboda opowiadania, kołowanie w krąg obranego zdarzenia czy wątku” (T, 34)¹².

Trzecim elementem wpływającym na formę opowieści Conrada był jego stosunek do czasu. Tarnawski zauważa paralele nie tylko między staropolską i Conradowską gawędą, ale również pomiędzy nimi a bajkami z *Tysiąca i jednej nocy* „z ich nieśpiesznym tokiem i przeplataniem się tematów, zachodzących na siebie, niby bezlik współśrodkowych szkatulek, [...] z których jeden ciągle wpada w tok drugiemu” (T, 34)¹³. Pokrewieństwo formy wynika z okoliczności, w jakich powstawały owe powiastki. „łatwo jest wyczuć, co miało nadawać tej sztuce cechę niespiesznej, różnolitej i powikłanej gawędy – wolny czas. Ludzie mieli wiele czasu mogli się więc w opowieściach nie spieszyć, mogli nieraz zbroczyć z drogi, spokojni, że nic im nie przeszkodzi do końca zdążyć” (T, 35).

Istotną cechą dawnych narratorów był również dystans do opowiadanych zdarzeń.

„Niegdyś – zauważa Tarnawski – wielki świat i główny prąd życia a małe kółko życiowe, w którym się istotnie przebywało – to były rzeczy odległe i prawie niezależne od siebie” (T, 35). Właśnie wpływ zawodu marynarskiego z typowymi dla tej profesji długimi przestojami na morzu, owymi *langueurs*, dawał doskonałą możliwość rozwinięcia zdolności gawędziarskich: „W kajucie gwarzy się,

jak przy kominku, a zarówno opowiadającego jak i słuchaczy nic nie przynagla [...]”. Spędzając miesiące na wodzie, z dala od świata, Conrad nabrał dystansu do życia „które już się dokonało w przeszłości albo ubiega gdzieś daleko na lądzie i któremu można się spokojnie ze wszystkich stron przyglądać” (T, 36).

Sądzę, że obie konwencje angielskiego *yarn* i polskiej *gawędy* mają wiele wspólnego. Ważniejsze analogie to: porozumienie nadawcy i odbiorcy na zasadzie istniejących z góry szerokich zespołów wspólnej wiedzy i wspólnego systemu wartości, chaotyczność lub amorficzność gawędy i *yarnu* (sprowadzające się do takich zjawisk jak nieprzestrzeganie zasad eliminacji elementów nieistotnych opowieści, co powoduje liczne dygresje i powtórzenia wypowiedzi), odstępowanie w trakcie opowieści od „właściwej” kolejności zdarzeń, luźność kompozycyjna, fragmentaryczność, (pozorne) niewykończenie opowieści. Istotne dla obu konwencji jest ujawnienie narratora wyposażonego w charakterystyczne cechy, a czasem także grupy jego odbiorców¹⁴.

Oba te gatunki literackie wywodzą się bowiem ze wspólnego pnia – tradycji opowieści kultury oralnej. Opowieści te nigdy nie były przedstawiane w porządku chronologicznym, raczej zasadały się na progresji epizodów¹⁵. Struktura starożytnych eposów, *Iliady* czy *Odysei*, „wskazuje na schemat pudełkowy, stworzony przez nawroty tematów [...]”¹⁶. Podobnie w *Lordzie Jimie* (strukturę szkatułkową tegoż utworu uwypuklano wielokrotnie) nie ma momentu kulminacyjnego, ale szereg epizodów, niektóre z nich jako *leitmotives* przewijają się przez całą narrację Marlowa¹⁷.

Narracja sternowska

Teza o gawędowych afiliacjach *Lorda Jima* przyjęła się w polskiej conradystyce¹⁸, choć niejednogłośnie. Warszawska anglistka Róża Jabłowska kwestiono-

wała staropolskie źródła formy artystycznej tej powieści i umieszczała *Lorda Jima* w tradycji swobodnej narracji występującej w literaturze brytyjskiej¹⁹. Ta forma artystycznej wypowiedzi wywodząca się z *Opowieści kanterberyjskich* Geoffrey'a Chaucera, udoskonalona została przez Laurence'a Sterne'a. Jabłkowska pisała:

Sternowska gawęda obdarzona akcją, dopuszczającą dowolność, rozciągliwość i zamazywanie wyrazistych konturów poszczególnych jej członków-epizodów, przetykanych długimi dygresjami, pozwalała artyście wypowiedzieć się w sposób pełny i wszechstronny (J, 199).

Po tę formę narracji sięgnął Henry James, a po nim przejął ją Conrad i „na swoją modłę przerobił, przydając jej liczne polskie elementy” (J, 200). *Lord Jim*, w mniemaniu Jabłkowskiej, odróżniał się od wcześniejszych utworów Conrada właśnie formą dygresyjnej gawędy, ale wywodzącą się z fragmentarycznych i luźno skomponowanych narracji sternowskich.

Powieść psychologiczna

Do powieści psychologicznej zaliczył *Lorda Jima* Ludwik Fryde²⁰. Dwa podstawowe założenia tej odmiany powieści, z którymi próbuje się uporać Conrad, to *determinizm* i *relatywizm*:

Na determinizmie psychologicznym opiera się wiara, że czynny ludzkie są ściśle i bez reszty wyznaczone przez psychikę i stanowią jej wierne zwierciadło. Z ducha relatywizmu wywodzi się uznanie względności rzeczy, które w każdej psychice inaczej się przełamują (F, 389).

Fryde sądził, iż Conrad pozornie tylko przyjmuje te dwa założenia. Jeżeli chodzi o determinizm to, stwierdza on, że w życiu na morzu zdarzają się takie sytuacje kryzysowe, które ukazują prawdziwą wartość człowieka. Tak było i w wypadku Jima i jego skoku. Lecz z drugiej strony „pisarz nie chce uznać [...], że teraz już wiemy wszystko o Jimie, że czyn jego został wytłumaczony przez charakter, a charakter zdemaskowany przez czyn”

(F, 389). Natomiast relatywizm psychologiczny uwidacznia się w powieści przez sympatię Conrada dla Jima i próby jego oczyszczenia. Ale jednocześnie „mimo skrupulatnej analizy motywów czynu, mimo późniejszej ekspiacji i rehabilitacji Jim pozostaje winnym grzesznikiem i Conrad stwierdza z rezygnacją przez usta Marlowa: „...pragnąłem niemożliwości...”. Ostatecznie Fryde uznaje *Lorda Jima* za świadectwo „bankructwa psychologizmu w twórczości Conrada” (F, 390)²¹.

Również Jabłkowska sklasyfikowała ten utwór jako powieść psychologiczną „budowaną na opisie życia wewnętrznego, intelektualnego i emocjonalnego głównego bohatera” (J, 200). Conrad, pożyczając technikę narracji od Henry Jamesa, stworzył luźną opowieść, na którą składało się „szereg postaw, [...] komentarzy i naświetleń” rzuconych na sylwetkę czołowego bohatera i przeprowadzonych przez analityczną świadomość kapitana Marlowa:

W *Lordzie Jimie* pisarz podjął się trudnego zadania, dla wykonania którego musiał sięgnąć po inną, bardziej nowoczesną technikę [...]. Była to pierwsza ambitnie pomyślana i na wskroś nowoczesna powieść psychologiczna, składająca się z szeregu epizodów przetykanych długimi, interesującymi dygresjami-komentarzami (J, 201).

Sposób narracji zaczerpnięty od Jamesa, a zwany techniką „punktu widzenia” (*point of view technique*), pozwalał Conradowi przedstawić studium charakterologiczne jednego bohatera²².

Buildungsroman ~ Erziehungsroman

Ze stanowiskiem Róży Jabłkowskiej w wielu jego aspektach nie zgadza się Zdzisław Najder. Nie sądzi on, by zachodziły jakiegokolwiek istotne podobieństwa między narratorem *Podróży sentymentalnej* czy *Tristiama Shandy* Sterne'a a Conradowskim kapitanem-gawędziarzem Marlowem. Nie mamy żadnych

dowodów na to, że Conrad czytał wspomniane utwory. Możemy mówić jedynie o wpływie pośrednim, ponieważ „Sterne wpłynęły i na polską gawędę”²³. Kwestia wpływu Henry’ego Jamesa, którego Conrad podziwiał, jest złożona, ale równie niepewna. Polemista dowodnie wykazuje, że stosowany przez Jamesa „podstawiony narrator”, jest świadkiem, ale nie rzeczywistym bohaterem czy współbohaterem utworu” (WWO, XL), tak jak to miało miejsce w utworach Conrada (np. w *Lordzie Jimie*, *Grze losu*). Ponadto „Marlow jest [...] inaczej, niż Jamesowskie „punkty widzenia”, „ustawiony” w strukturze utworu: nie jest zwierciadłem, ale źródłem światła i zarazem obserwatorem” (WWO, XLI). Jeżeli Conrad wzorował się na technice Jamesa, to musiał ów wzór bardzo oryginalnie przetworzyć.

Nie zgadza się Najder również z zaliczeniem *Lorda Jima* w poczet powieści psychologicznych. Wręcz przeciwnie, krytyk postrzega Conrada, jako jednego z wybitnych przedstawicieli reakcji antypsychologicznej w myśli europejskiej, takich jak Emile Durkheim i Ferdinand Tönnies w socjologii, Edmund Husserl i Max Scheler w filozofii, Bronisław Malinowski w etnologii, Tomasz Mann w powieści” (WWO, LXXXIX.). Na pytanie czy *Lord Jim* jest powieścią psychologiczną, Najder odpowiada jednoznacznie – nie. Trafnie zauważa, że w odróżnieniu od autorów powieści psychologicznych, Conrad akcentuje nie to, co bohatera różni od innych, ale to, co go z ludzką społecznością łączy. Badacz uważa, że pisarz przedstawia **typy** ludzkie – nie zindywidualizowane jednostki²⁴: „Conrad chciał uczynić swego bohatera [Jima] postacią nie tylko symboliczną, ale i w pewnym sensie typową: nie na próżno przecież Marlow powiada o nim, jeden z nas”²⁵.

Należy dodać, że Najder nie odmawia całkowicie dziełom Conrada treści psychologicznych, ponieważ ukazują one często oddziaływanie poczucia winy na

psychikę i zachowanie jednostki (WWO, XXVIII). Ale nastawienie psychologiczne Conrada jest szczególnego rodzaju:

przypomina raczej konwencje dziewiętnastowiecznej powieści mieszczańskiej. Jego bohaterowie są wyraźnie typami, nie unikalnymi, wyjątkowymi indywidualnościami – i umieszczani są w sytuacjach, mających również znamiona typowości. Bohaterowie-typy, działający w typowych sytuacjach „ostatecznych”, ukazują w symbolicznym streszczeniu rodzaje wyborów, przed jakimi człowiek musi stawać, i decyzji jakie może podejmować. (WWO, XXIX.)

Najder klasyfikuje *Lorda Jima* jako częściowo *Buildungsroman* i *Erziehungsroman*. Wyróżnia podstawowe elementy dla tego *genre*: postać młodzieńca, pedagogów, szereg życiowych doświadczeń, postęp od niepowodzeń do sukcesu. Tym samym kwestionuje słowa Marlowa o „losie każdego z nas [...] wrytym na obliczu skały niezniszczalnymi zgłoskami” (LJ, 196). Dla polskiego badacza powyższe wyznaczenie Marlowa jest jedynie chwilowym wyrażeniem bezradności kapitana w zrozumieniu Jima. Najder twierdzi, iż Jim się zmienia i dojrzewa: „w drugiej części książki w sytuacjach, przedstawionych jako analogiczne, zachowuje się inaczej niż poprzednio” (WLJ, LXIII).

Do gatunku *Buildungsroman* zalicza *Lorda Jima* również David Thorburn zastrzegając, iż tradycyjny wzór tej powieści – młody człowiek naśladowujący starszego doświadczonego patrona ulega odwróceniu. To Marlow wpatruje się w Jima²⁶. Z opinią Thorburna zgadza się John Batchelor, klasyfikując *Lorda Jima* jako powieść o bolesnym dorastaniu Jima do samowiedzy²⁷. Również John Stape określa ten utwór jako najbardziej konsekwentną próbę podjętą przez Conrada napisania *Bildungsroman*, „powieści o edukacji śledzącej konfrontację młodocianego protagonisty z inicjacją w moralne trudności, jakie niesie ze sobą dorosłe życie”²⁸.

Inaczej postrzega *Lorda Jima*, jeśli chodzi o jego proveniencje genologicz-

ne, Ian Watt²⁹. Utwór ten nie należy do kategorii *Bildungsroman*, bowiem charakter Jima nie podlega zmianom³⁰:

Charakter człowieka potraktowany jest w tej powieści z dwóch zdecydowanie sceptycznych punktów widzenia. Po pierwsze, sceptycyzm Conrada w przedstawieniu Jima jest impresjonistyczny, gdyż portret Jima maluje wyłącznie Marlow, nie dysponujący uprzywilejowaną znajomością „prawdziwej osoby”, do czego mógłby sobie rościć prawo wszechwiedzący autor. Po drugie, Conradowska charakterystyka postaci jest sceptyczna w sensie moralnym, ponieważ nie pokazuje żadnej istotnej zmiany w charakterze Jima. (CWD, 382)

Watt nie zgadza się również na określenie *Lorda Jima* jako powieści psychologicznej. Conrada nie interesuje „szczegółowa psychologia osobowości i jej rozwoju” (CWD, 382), podobnie wzajemne stosunki między osobami pozostają poza Conradowskim obiektywem.

Romans rycerski

Zdaniem Watta, dwa dominujące paradigmaty w *Lordzie Jimie*, to romans i tragedia, szczególnie widoczne w patusańskim fragmencie książki. „W Patusanie – zauważa krytyk – ziemia i ludzie „istnieją [...] jak wywołani dotknięciem magicznej pałeczki” (LJ, 350). Jim, niby błędny rycerz, przybywa do zaczarowanego królestwa i odnosi tam tryumf nad niewiarygodnymi przeciwnościami [...]. W dodatku Jim zdobywa rękę prześladowanej dziewczycy, Klejnotu. „Zeszli się w cieniu życiowej kłęski”, mówi Marlow, jak rycerz i dziewczica spotykający się dla wymiany przysięg w ruinach [...]” (LJ, 331) (CWD, 389). Natomiast w końcowej partii poetyka romansu ustępuje poetyce tragedii.

Eposem rycerskim, przynajmniej w swych finałowych scenach, jest *Lord Jim* również dla Jacquesa Berthoud. Honor, jako wiodący ideał średniowiecznego rycerstwa, ponownie staje się wartością absolutną dla współczesnego bohatera³¹. Także Najder zalicza *Lorda Jima* do romansu rycerskiego, lecz wiąże go

dodatkowo z tragedią, dlatego też jego poglądy zostaną omówione przy okazji rozpatrywania gatunku tragedii.

Tragedia

Czy Jima można zaliczyć do plejady bohaterów tragicznych tego formatu co Edyp i Orestes, bądź Antygona i Fedra? Dorothy van Ghent w „poruszającym szkicu”³² *On Lord Jim* stawia następującą tezę: powieść ta zaczyna się jak antyczna tragedia Ajschylosa czy Sofoklesa, a Jim ukazany jest jako bohater uniwersalny i tragiczny, lecz utwór kończy się relatywizacją wszelkich praw naturalnych i/lub boskich³³. Przyjrzyjmy się uzasadnieniu tego stanowiska. Jim podobnie do Edypa bezskutecznie próbuje uniknąć swego przeznaczenia:

Wyroczenia przemówiła wcześniej do Edypa [...], w jego młodych latach w Koryncie, objawiając mu kim jest – człowiekiem, który miał naruszyć w najszkaradniejszy sposób święte reguły rodzinnych więzów – a rozwiązanie problemu „jak być” przez Edypa było takie samo jak Jima: uciekał w przeciwnym kierunku od swego przeznaczenia by wpaść prosto na nie. (DvG, 205)

Conrad przedstawia historię Jima tak, by uwypuklić klasyczny motyw rozziwienia między intencjami człowieka a konsekwencjami jego działania. Jednakże, zdaniem badaczki, pisarz nie otacza swego bohatera nimbem świetności, wynikłym z cierpienia, jak to bywało w wielkich tragediach antycznych. To, czym odróżnia się Conradowski los Jima od losów bohaterów starożytnych tragedii opisany, jest wyobcowanie współczesnego protagonisty i zerwanie przez niego więzów ze społecznością. W przeciwieństwie do poświęcenia antycznych herosów, oddanie i śmierć Jima nie wnoszą nic pozytywnego, wręcz przeciwnie – powodują chaos społeczny w Patusanie (DvG, 208).

Tragedią honoru, nazwał *Lorda Jima* Zdzisław Najder³⁴. Polski badacz odnajduje elementy tragedii klasycznej w konstrukcji fabularnej powieści. Stanowią je: zawiązanie i rozwój akcji, zawieszenie

katastrofy tuż przed zakończeniem oraz patetyczny finał. Innym wyznacznikiem antycznego dramatu była nieuchronność losu³⁵. Również i ta reguła jest zachowana w omawianym utworze: „[...] w *Lordzie Jimie* akcja toczy się z nieuchronnością lawiny, mamy stale wrażenie. [...], jak gdyby naprawdę wszystkim rządziło nieubłagane fatum. [...] Ale najskrupulatniejsze badania, nie pozwolą nam takiego fatum w [powieści] odkryć” (WLJ, s. LXXIX). Wrażenie tragizmu jest osiągnięte przez autora mistrzostwem techniki literackiej, głównie poprzez achronologiczne przedstawienie losów bohatera i zmiany narratorów:

Dopiero w zakończeniu IX rozdziału dowiadujemy się, co zrobił Jim, jaki był jego haniebny uczynek, do którego przedtem czytaliśmy aluzje. Wiemy już wówczas tak wiele o samym Jimie i okolicznościach całej afery, że przyjmujemy ów fatalny skok jako coś nieuchronnego i prawie naturalnego. Również w dalszych rozdziałach skróty, zmiany perspektyw i przestawienia czasowe nakierowują uwagę czytelnika i eliminują z jego świadomości możliwość przypadku (WLJ, LXXXI).

Natomiast efekt tragiczny końcowej partii książki wywołany jest dzięki zmianie osoby narratora. O śmierci Jima dowiadujemy się z listu Marlowa do jednego ze słuchaczy jego opowieści, który to zawiera relacje naocznych świadków śmierci młodzieńca (Brown, Tamb'Itama, Klejnotu). Czytelnik otrzymuje „zestaw faktów ściśle powiązanych w szczelną, zamkniętą całość” (WLJ, LXXXI).

Z czasem Najder zmodyfikował swoją wizję *Lorda Jima* jako tragedii, dodając drugi czynnik potęgujący wrażenie konieczności, zawarty w treści utworu – jest nim bezwzględność reguł postępowania, wyznaczanych przez Jima. W późniejszych pracach, akcentuje bardziej ten drugi wyznacznik, określając *Lorda Jima* tragedią honoru (WLJ, LXXIX). Niezłomność zasad, którymi kieruje się młodzieniec oraz jego mężna śmierć w imię honoru, nawiązują do tradycji średnio-wiecznego eposu rycerskiego.

Ale nie na patetycznej scenie śmierci kończy się powieść. Rozstajemy się z bohaterami, patrząc na przygniecione bólem postaci Klejnotu i Steina. To także należy do tradycji eposu rycerskiego, gdzie szczęśliwe zakończenia są wyjątkowe i gdzie sceny żałoby po bohaterze stanowią posępny i realistyczny kontrast z heroiczną sceną zgonu (WLJ, LXXXII).

Najder polemizuje z Dorothy van Ghent, która zakończenie powieści odczytała jako zakwestionowanie tragiczności Jima. Jeżeli konsekwentnie zinterpretujemy powieść, wraz z jej finałem, według wzoru obowiązującego w literaturze rycerskiej, to okaże się, że po śmierci bohatera zawsze następują sceny smutku i żałoby wśród najbliższych. Najder podaje przykładowo *Iliadę*, *Pieśń o Rolandzie* i tragedie Calderona. „Literatura rycerska jest literaturą fizycznej klęski i moralnego zwycięstwa, typowym losem obrońcy honoru jest śmierć, jego bliskich – żałoba i rozpacz” (WIJ, LXXXII). Dla polskiego badacza, Jim pozostaje do końca na tragicznym piedestale i jego ostateczna decyzja nie zrzuca go z tego podium³⁶.

Gerald Garmon wychodzi z podobnego założenia co Najder – *Lord Jim*, jest tragedią – ale dodaje on – współczesną, realistyczną tragedią w formie powieści³⁷. Odróżnia go od współczesnych tragedii to, że nie jest jak większość z nich dramatem społecznym, lecz podobnie do antycznych pierwowzorów, brzemień winy i odpowiedzialności spada na barki jednego tylko bohatera.

Powieść ta zachowuje większość Arystotelesowskich kryteriów dramatycznych, prócz zasady trzech jedności.

[*Lord Jim*] posiada skomplikowaną fabułę, perypetie i rozpoznanie. Wywołuje oczyszczenie i wyzwala odczucia litości i trwogi. [...] oraz przedstawia człowieka *and deals with a man of importance*, '*Lord Jim*, the heroic leader of the tribe who sacrifices preeminent gifts of leadership and military prowess for the good of his people. (G, 34)

Dodatkowym podobieństwem, w opinii Garmona jest sposób narracji. Sylwetka wiodącego narratora Charliego Marlowa odpowiada greckiemu chórowi komentującemu przebieg zdarzeń.

Samego Jima zestawia Garmon z Edyphem. Upadek króla Teb wynikał z jego dążenia do odkrycia własnej tożsamości w świecie, w którym poszukiwania tego rodzaju powodują zgubę. Natomiast klęska władcy Patusanu stanowi rezultat jego dążenia do odkrycia takiego świata, w którym jego tożsamość mogłaby się ujawnić najpełniej, nawet za cenę śmierci. Tym, co odróżnia nadmienione postaci, jest rola przeznaczenia w ich dziejach. Finałowa sytuacja, w jakiej znalazł się Jim i okoliczności ostatniej decyzji zostały spowodowane świadomym działaniem młodzieńca.

Garmon polemizuje z tymi krytykami, którzy jak Dorothy van Ghent, w ostatecznym rozrachunku analogii i rozbieżności, nie zaliczają tej powieści do kategorii tragedii³⁸. Argument, iż w klasycznych tragediach, bohater postępuje w myśl zasady *pro publico bono*, gdyby go przyjąć, wykluczałby z grona tragicznych jednostek tych, których od dawna do nich zaliczamy. Amerykański krytyk wymienia Medeę, Antygonę, Tamberlaina, Coriolanusa, Makbeta. Zauważa, że czyny Othella, Rolanda czy Achillesa również nie prowadziły do osiągnięcia jakiegoś społecznego dobra (G, 37). Garmon uważa, że Conrad pragnął uczynić swego bohatera tragicznym na modłę antyczną. Ironia, w którą obfituje powieść, była zawsze ważnym składnikiem tragicznej wizji świata.

Jednakże przy całym swoim kategorycznym twierdzeniu, że *Lorda Jima* należy rozpatrywać z perspektywy starożytnego dramatu, Garmon dostrzega także pewną istotną różnicę w kreacji czołowego bohatera. Jim bowiem popełnia czyn, którego żaden antyczny heros nie dopuściłby się – ucieka w obawie o swe własne życie.

Nothing could be more alien to the seeker of glory that was the hero of the ancient times from Achilles to Roland. Whatever we may decide that Jim is, he is not classical but distinctly modern and realistic. Conrad's employment of the heroic mythos is for the purpose of elucidating Jim's own simplistic view of himself. (G, 37)

Conrad podważa mit niezwycięzonego herosa, gdyż zdaje sobie sprawę, że niezłomni bohaterowie nie istnieją. Dlatego ukazuje słabości Jima wraz z jego „książęcymi” przymiotami. Śmierć chłopaka jest tragiczna, ponieważ, zdaniem Garmona, „śmierć każdego dobrego człowieka usiłującego robić to, co uważa za słuszne, jest zawsze tragiczna” (G, 39).

Podsumowanie rozważań o *Lordzie Jimie* jako tragedii daje Ian Watt. Trafnie tłumaczy rozbieżne opinie krytyków dotyczące kontynuacji, bądź zerwania, tej powieści z wielkimi regułami antycznego dramatu, różnorodnym rozumieniem pojęcia „tragedia”. Część krytyków współczesnych przyjmuje za wyznacznik tragiczności osiągnięcie przez bohatera samowiedzy (CWD, 391). W takim wypadku Jim nie jest postacią tragiczną. Watt nie dostrzega w utworze dowodów na to, że główny protagonista osiąga dojrzałość moralną. Zastrzega jednak, że „[p]ostulat samowiedzy jako kryterium tragizmu, może być jeszcze jedną nowoczesną, zlaicyzowaną wersją pociech, jakie ofiarowuje religia w obliczu cierpienia, marnotrawstwa i zła” (CWD, 392).

Według kolejnej – bardziej archaicznej i mniej moralistycznej – definicji, na którą powołuje się Watt, tragedia jest „wyrazem pełnego grozy zdumienia człowieka wobec działań losu, szczególnie zaś wobec jego bezlitosnego obchodzenia się z jednostkami stojącymi znacznie powyżej przeciętnego poziomu” (CWD, 392-393). Gdyby przyjąć powyższe objaśnienie, Jim kwalifikowałby się do grona bohaterów tragicznych, ze względu na „stanowczość, z jaką stawia czoło cierpieniu i śmierci”. Watt uważa, że Conrad

pragnął wzbudzić w czytelniku podziw dla finałowej decyzji Jima, „bardzo podobny do grozy, jaką przejmują nas śmierć tragicznego bohatera” (CWD, 393).

Krytyk rozważa również interpretacje pojęcia tragedii podane przez dwu filozofów Arthura Schopenhauera i Miguela de Unamuno³⁹. Dla niemieckiego filozofa tragedia stanowiła punkt kulminacyjny konfliktu, a nie jego rozwiązanie.

Schopenhauer [...] widział „cel” tragedii w „opisie straszliwej strony życia [...] beznadziejności i nędzy rodzaju ludzkiego, triumfu nikczemności, wzgardliwego władztwa przypadku i nieodwołalnej zguby sprawiedliwych i niewinnych. (CWD, 393)

Watt sądzi, że śmierć Jima w ujęciu Schopenhauerowskim, byłaby tragiczna dlatego, że jest niesprawiedliwa. „Śmierć ta stanowi ilustrację „winy samego istnienia”, w związku z którą, Schopenhauer cytuje słynny dwuwiersz z *La vida es sueno* Calderona: *Pues el delito mayor / Del hombre es haber nacido*⁴⁰ (CWD, 393).

Natomiast tragiczność świata rozumiana przez hiszpańskiego filozofa Unamuno, polega na immanentnym konflikcie wartości zamionującym życie człowieka:

Stanowisko [Unamuno] odpowiada w całości centralnemu tematowi *Lorda Jima*. Nad światopoglądem moralnym trzech głównych bohaterów – Jima, Marlowa i Steina – dominuje poczucie nieubłaganej sprzeczności: Jim pochłonięty jest nade wszystko nieznośną rozbieżnością między tym, co uczynił, a tym co chciałby uczynić, Marlowa gnębi rozdział między jego wiarą w solidarność a [...] amoralnym bezsensiem świata natury i świata ludzkiej społeczności, Stein odczuwa zasadniczy rozdział między jednostkowym ideałem własnego „ja” a światem, w którym człowiek walczy o jego realizację. (CWD, 394).

Rozdarcie, którego boleśnie doświadcza Jim, jest wyrazem „tragicznego sensu życia” wedle terminologii Unamuno (CWD, 395).

Zamykając ten fragment rozważań genealogicznych, wypada zwrócić uwagę na zróżnicowanie ocen *Lorda Jima*, jeśli chodzi o jego cechy tragiczne. Celnie tłumaczy, moim zdaniem, owe rozbieżności Ian Watt. Powtórzmy, wynikały one z szerokiego spektrum definicji kluczowego pojęcia – „tragedii”.

Summa gatunków

W miarę narastania prac krytycznych usiłujących sprecyzować przynależność gatunkową utworu, część badaczy zaczęła eksponować jego niejednorodność. Watt wskazywał na następujące modele, z których pisarz prawdopodobnie korzystał: baśń, legenda, romans średniowieczny, powieść przygodowo-awanturyczna i tragedia.

Najder również zauważa „niebywałe skojarzenie rozmaitych gatunków literackich” w *Lordzie Jimie*, takich jak: średniowieczny epos rycerski (z postaciami rycerza i dziewczycy), powieść wychowania (*Erziehungsroman*, *Bildungsroman*), powieść-gawęda, powieść przygodowa, powieść filozoficzno-moralna oraz tragedia (WLJ, LXXXIII).

Badacz brytyjski John Stape postrzega to dzieło jako amalgamat gatunków, na który złożyły się elementy takich *genres* jak: przypowieść biblijna, opowieść hagiograficzna, romans rycerski, romans elegijny (wspomnienie i osąd w retrospekcji jednego człowieka przez drugiego), tragedia, powieść przygodowa a la Robert Louis Stevenson, powieść próby, *Bildungsroman*, *Erziehungsroman* (S, 3, 10, 28). Sądzi, że formalna hybrydyczność powieści była teoretycznym założeniem Conrada, który interesował się „badaniem i rozszerzaniem standardowych konwencji gatunkowych” (S, 2).

W moim przekonaniu nie można jednoznacznie określić przynależności gatunkowej *Lorda Jima*. Rację mają ci krytycy, którzy jak Najder, Watt czy Stape, podkreślają gatunkową heteroge-

niczność powieści. Na ów oryginalny amalgamat złożyły się echa takich *genres* jak: przypowieść biblijna, opowieść hagiograficzna, baśń, legenda, gawęda, tragedia, średniowieczny romans rycerski, elegia, powieść przygodowa, powieść próby, *Entwicklungsroman*⁴¹. Stape, posiłkując się terminologią Rolanda Barthesa, określa *Lorda Jima* jako tekst „idealny”, to znaczy skompilowany z fragmentów już istniejących w języku lub literaturze i wymagający wielokrotnej lektury w celu pełnego zrozumienia zawartych w nim motywów (S, 8). Uzupełniając określenie Stape’a, dodałabym, że utwór ten nie jest kompilacją „bierną”, opartą jedynie na zestawianiu obok siebie pewnych elementów, ale kompilacją „aktywną” polegającą na przetwarzaniu wybranych fragmentów. I jeszcze jedna uwaga, używając określenia fragment, mam na myśli pewien typ konwencji literackiej, charakterystycznej dla danego *genre*, nie zaś treść. Składniki wybrane przez Conrada zostały przetworzone tak, iż w ostatecznym efekcie, czytelnik otrzymuje swoistą hybrydę gatunków: książkę, która jest częściowo zapisem opowieści oralnej, częściowo przekazem epistolarnym, a to wszystko obramowane jest lapidarnym komentarzem wszechwiedzącego narratora.

Agnieszka Adamowicz

Przypisy

¹ J. Conrad, *Dzieła*, red. Z. Najder, t. VIII: *Lord Jim*, Warszawa 1973, s. 41. Dalej używam skrótu LJ.

² „Academy” 10 XI 1900. Nazwisko recenzenta zidentyfikował K. Carabine, *Joseph Conrad: Critical Assessments*, Mountfield 1992, I, s. 283.

³ *Ibid.*, s. 284.

⁴ *Yarn* – opowieść, historia. Termin wywodzi się od potocznego wyrażenia żeglarskiego *to spin a yarn* (opowiadać historię). Często posiada konotacje niesamowitości czy niestworzonych nieprawdopodobnych opowieści (*A Dictionary of English Terms*, London 1979, s. 758).

⁵ Por. uwagę Conrada dodaną po omówieniu zarzutów krytyków: „Ale – mówiąc poważnie...” (LJ, 8).

⁶ M. D. Zabel, „Introduction”, *Lord Jim*, Boston 1959, s. XVI.

⁷ Craig Randall, *Swapping Yarns. The Oral Mode of Lord Jim*, „Conradiana” 1981, nr 3, s. 180-193. Odąd używam skrótu C.

⁸ K. Wyka, *Czas jako element konstrukcyjny powieści*, „Myśl Współczesna” 1946, nr 6-7. Wersja poszerzona: *Czas powieściowy* [w:] tenże, *O potrzebie historii literatury. Szkice polo-nistyczne z lat 1944-1967*, Warszawa 1969, s. 65.

⁹ *Ibid.*, s. 59.

¹⁰ Cechy tekstu gawędowego podaje zwięźle K. Bartoszyński: po pierwsze, „ograniczenie roli powiązań sukcesywnych na rzecz niesukcesywnej odnośności elementów dzieła” [...]; po drugie, „nierównomierna informatywność tekstu związana z występowaniem w nim faz o dużym nagromadzeniu przypadkowych informacji” [...]; po trzecie, „utrudnienie odbioru, a w szczególności orientacji w rzeczywistości przedstawionej w dziele wynikające z obu poprzednich właściwości tekstu gawędowego”. W związku z tym w recepcji dzieła przeważającą rolę gra jego wygląd ostateczny, ewentualnie „wyglądy” w jakich pojawia się ono w powtórnych lekturach. (K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie Pamiętek Soplicy* [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Z. Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, s. 111).

¹¹ Tamawski, *Źródła gawędy*, [w:] *Conrad: człowiek – pisarz – Polak*, Londyn 1972, s. 32. Odąd używam skrótu T.

¹² Tamawski wyprowadza owe analogie z dwóch utworów – pamiętnika Fredry *Trzy po trzy* i wspomnieniowego tomu Conrada *Ze wspomnień*. Ale dodaje, że podobieństwa te dotyczą większości utworów Conrada, w tym *Lorda Jima*: „że analogię powyższą ograniczyłem do pamiętnikarskiego utworu Conrada, było tylko ułatwieniem. Technika pisania jego powieści nie różni się zasadniczo od układu *Ze wspomnień* – jest pamiętnikarska, czy ściślej mówiąc gawędziarska [...]” Por. także *Conrad a Fredro*, s. 112 oraz W. Weintraub, *Alexander Fredro and His Antirromantic Memoirs*, „*The American Slavic and East European Review*” 1954, nr 4, s. 546-568.

Natomiast W. Borowy wskazuje na wpływ narracji L. Sterna na kompozycję *Trzy po trzy*, który to utwór z kolei wpłynął na manierę narracyjną Conrada. (Borowy, *Uwagi o trzy po trzy*, [w:] tenże, *Studia i szkice literackie* Warszawa 1983, t. I, s. 188 oraz *O wpływach i zależnościach w literaturze*, [w:] tenże, *Studia i szkice...*, t. II, s. 58).

¹³ Konstrukcje szkatułkowe, w które obfituje opowieść o Jimie, zauważa także L. Davies w ciekawym szkicu *Conrad i Potocki*, s. 13. Zgadza się z Tamawskim co do możliwych wpływów „tradycyjnego hinduskiego, perskiego i arabskiego opowiadania, bezpośrednio ukazanego w *Tysiącu i jednej nocy* i pośrednio u Cervantesa” na narrację Conrada (Davies, *Conrad i Potocki, spekulacje*, maszynopis, s. 2).

¹⁴ Por. K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy...*, s. 110-111; M. Maciejewski, *Gawęda jako słowo przedstawione*, [w:] *Poetyka – Gatunek – Obraz*, Wrocław 1977, s. 30-66; M. Głowiński, *Gawęda* [w:] *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 312-317.

¹⁵ Por. W. Ong, *Pamięć oralna, przebieg opowieści tworzenie postaci*, [w:] tenże, *Piśmienność i oralność*, Lublin 1992, s. 191.

¹⁶ *Ibid.*, s. 192.

¹⁷ Powtarzalność niektórych wątków w *Lordzie Jimie* uwypuklił R. F. Haugh, *Structure of Lord Jim*, „*College English*” 1951, nr 13, s. 137-141. Por. także „motywy kluczowe” wyróżnione przez Adriaan de Lange, *Conrad*

and Impressionism: Problems and (Possible) Solutions, [w:] K. Carabine, O. Knowles, W. Krajka (ed.), *Conrad's Literary Career*, Boulder, Lublin, New York, 1992, s. 29. Na powtarzalność całej opowieści Marlowa (wraz z poszczególnymi jej elementami) jako dominantę kompozycyjną utworu zwrócił uwagę H. Miller, *Lord Jim: Repetition as Subversion of Organic Form* [w:] *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Cambridge, MA, 1982.

¹⁶ Por. A. Zgorzelski, *O kompozycji Lorda Jima uwag parę*, [w:] *O kompozycji tekstu Conradowskiego*, red. A. Zgorzelski, Gdańsk 1978" s. 92; Z. Najder, *Wstęp do Joseph Conrad-Korzeniowski, Wybór opowiadań*, s. XLI, tegoż szkic *Lord Jim*, [w:] *Nad Conradem*, Warszawa 1965, s. 107; P. Mroczkowski, *Tajemnica Lorda Jima* [w:] *Dzientelmeni i poeci*, Kraków 1975, s. 229. Por. także pracę A. Buszy, *Conrad's Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on His Work*, „Antemurale”, X, Roma 1966" s. 208, 237. Również brytyjski badacz J. Batchelor akceptuje gawędowy charakter *Lorda Jima* w biografii *The Life of Joseph Conrad: A Critical Biography*, Oxford 1994, s. 289.

¹⁹ Jabłkowska, *Joseph Conrad*, Wrocław 1961, s. 199. Odtąd używam skrótu J.

²⁰ Ludwik Fryde, *Conrad i kryzys powieści psychologicznej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 30. Przedruk [w:] Z. Najder (ed.), *Conrad w oczach krytyki światowej*, Warszawa 1974, s. 387-394. Odtąd używam skrótu F.

²¹ Odmiennego zdania jest Blüth, dla którego *Lord Jim* to powieść *par excellence* psychologiczna. (Blüth, *O tragicznej decyzji krakowskiej Konrada Korzeniowskiego*, „Verbum” 1936, nr 2. Przedruk [w:] B. Kocówna (opr.), *Wspomnienia i studia o Conradzie*, Warszawa 1963, s. 404).

²² Batchelor także zalicza *Lorda Jima* w poczet powieści psychologicznych. (*Introduction*, [w:] Joseph Conrad, *Lord Jim*, Oxford 1983, s. VII).

²³ *Wstęp do J. Conrad-Korzeniowski, Wybór opowiadań*, s. XXXIX. (Odtąd używam skrótu WWO). Odmiennej opinii jest K. Wyka, który uważa, że polska gawęda rozwijała się niezależnie od jej angielskiego odpowiednika: „Gawęda tego typu [Seweryna Soplicy u Rzewuskiego, imię pana Nieczui u Kaczkowskiego] nie narodziła się z inspiracji i źródeł ogólnoeuropejskich. Jest ona tworem rodzimym. Mimo to gawęda szlachecka sprawę narracji rozwiązuje podobnie jak u pisarzy innych krajów. Świadczy to, że podobieństwo zadań wywołuje podobieństwo rozwiązań formalnych”. (Wyka, *Czas jako element konstrukcyjny powieści*, s. 58).

²⁴ Podobnie sądzi Dorothy van Ghent, s. 205.

²⁵ *Wstęp do J. Conrad-Korzeniowski, Lord Jim*, s. LXIV. Odtąd używam skrótu WLJ.

²⁶ D. Thorburn, *Conrad's Romanticism*, New Haven, CT, 1974, s. 130.

²⁷ Batchelor, *Lord Jim*, London 1988, s. 99.

²⁸ J. Stape, *Odczytania Lorda Jima*, maszynopis, s. 2. Odtąd używam skrótu S.

²⁹ I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century* London 1979. Wydanie polskie *Conrad w wieku dziewiętnastym* tłum. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984. Odtąd używam skrótu CWD.

³⁰ Tezę tą powtarzają D. Schwartz, *Reading Conrad's Lord Jim: Reading Texts, Reading Lives*, [w:] *Transformation of the English Novel*, London 1989, s. 237 oraz P. Weinstein, *'Nothing Can Touch Me': Lord Jim*, [w:] Moser (ed.), *Lord Jim. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources. Essays in Criticism*, wyd. II, New York 1996, s. 464.

³¹ J. Berthoud, *Lord Jim*, [w:] *Joseph Conrad The Major Phase*, Cambridge 1978, s. 84, 92.

³² Batchelor, *Lord Jim*, s. 180.

³³ D. van Ghent, *On Lord Jim*, [w:] *The English Novel: Form and Function*, New York 1953. Odtąd używam skrótu DvG.

³⁴ Por. Najder, WLJ, fragment zatytułowany *Tragedia honoru* s. LXXVI-LXXXI oraz *Lord Jim: A Romantic Tragedy of Honour* „Conradiana” 1968, nr 1.

³⁵ por. Najder, *Lord Jim*, s. 106.

³⁶ Podobnie sądzi B. Heilman, *Introduction* [w:] J. Conrad, *Lord Jim*, New York 1957. Przedruk w: R. Kuhen(ed.), *Twentieth Century Interpretations of Lord Jim: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1969, s. 108).

³⁷ G. M. Garmon, *Lord Jim as Tragedy*, „Conradiana” 1972, nr 1, s. 36. Odtąd używam skrótu G.

³⁸ M.in. F. Karl, M. Magalaner, *A Reader's Guide to Great Twentieth Century English Novels*, s. 55-56; F. Karl, *A Reader's Guide to Joseph Conrad*, New York 1960, s. 130-131; DvG, s. 226, Kramer, *Marlow, Myth and Structure...*, s. 279.

³⁹ Trzeba zauważyć, że przy tych rozważaniach należałoby wprowadzić rozróżnienie (którego Watt nie robi) między tragedią i tragizmem. Rozróżnienie to zostało po raz pierwszy poczynione przez Maxa Schelera. Scheler przyjął, że tragiczność jest kategorią nie tylko sztuki, ale i życia. „W rozumieniu Schelera tragiczne powikłania są po prostu właściwością świata w którym żyjemy. Polegają na tym, że niekiedy „jedna wysoka wartość niszczy inną wysoką wartość” i czyni to nieuchronnie. Tragizm nie tkwi w naszej reakcji na rzeczywistość, lecz w samej rzeczy-wistości, która raz po raz splata się w węzeł tragiczny”. (W. Tatarkiewicz, *Tragedia i tragizm* [w:] *Parerga*, Warszawa 1978, s. 121.)

⁴⁰ „Największym przestępstwem człowieka jest to, że się narodził”. Conrad wykorzystał ten fragment jako motto *Wyrzutka*.

⁴¹ Inaczej powieść wychowawcza. Posiadała ona dwie odmiany *Bildungsroman* i *Erziehungsroman*. (Słownik terminów literackich, Wrocław 1988).