



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

Title: "Pojedynek" Josepha Conrada i "Warunek" Eustachego Ryłskiego, czyli widmo i tekst

Author: Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Citation style: Adamowicz-Pośpiech Agnieszka. (2018). "Pojedynek" Josepha Conrada i "Warunek" Eustachego Ryłskiego, czyli widmo i tekst. W: A. Adamowicz-Pośpiech, J. Mydła (red.), "Tajemni wspólnicy: czytelnik, widz i tłumacz : opowiadania Josepha Conrada w nowych interpretacjach" (S. 13-38). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



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

Pojedynek Josepha Conrada i *Warunek* Eustachego Rylskiego, czyli widmo i tekst*

Zacznę od anegdoty. W 1932 roku Jessie Conrad i Cyril Clemens opublikowali krótki tekst pod tytułem *Did Joseph Conrad Return as a Spirit*, w którym żona Conrada opisywała historię jej znajomości z Arturem Conan Doyle'em¹. Słynny autor opowieści o Sherlocku Holmesie napisał do niej list, w którym donosił, że Conrad powrócił jako duch w trakcie seansu spirytystycznego i prosił go o „dokończenie jego książki o francuskiej historii”². Conan Doyle dodawał, że nikt z obecnych, nie wiedział o takiej książce. Po konsultacji dowiedział się, że „była taka książka, ale podobno została ukończona przez kogoś innego”³. Prawdopodobnie miał na myśli niedokończoną powieść Conrada *W zawieszeniu* (*Suspense*), która została opublikowana po śmierci pisarza w 1925 roku⁴.

Czy Conrad powrócił jako duch czy nie, aby prosić Conan Doyle'a o przysługę, nie dowiemy się na pewno, ale jednej rzeczy możemy być pewni, że Conrad powraca ciągle w twórczości innych pisarzy. Gene Moore przekonująco określa obecny status Conrada „jako żywej części naszej

* Artykuł jest zmienioną wersją referatu „The Spectral Conrad” wygłoszonego na konferencji „43rd Annual Joseph Conrad Society Conference” w Londynie w 2017 roku.

1 MRS. J. CONRAD: *Did Joseph Conrad Return as a Spirit*. Introd. C. CLEMENS. Missouri 1932. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie podano nazwiska tłumacza, w przekładzie autorki artykułu.

2 Ibidem, s. 6.

3 Ibidem, s. 7.

4 Powieść opublikowano w takiej formie, w jakiej pozostawił ją Conrad, nie była przez nikogo dokończona, jak błędnie informuje Conan Doyle. Krytycy nie są zgodni, w jakim stopniu powieść została (nie) dokończona przez pisarza. Zob. G. MOORE: *Introduction*. W: J. CONRAD: *Suspense*. Cambridge 2011, s. xxvii-xlvi.

kulturowej świadomości”⁵. Robert Bowen idzie dalej i wskazuje, że Conrad „bardziej niż »żywą cząstką« jest szczególnym duchem (*ghost*); lub nawet nie tyle duchem, ile widmem (*revenant*), wypartym i odległym wspomnieniem, obcą nieproszoną zjawą powracającą na krótko”⁶. Wydaje się, że Bowen ma rację, twierdząc, że Conrad jest obecny jako model literacki w wielu współczesnych narracjach⁷. Niniejszy szkic jest w założeniu przedstawieniem widmowej obecności noweli Conrada *Pojedynek*⁸ we współczesnej polskiej powieści Eustachego Ryłskiego *Warunek*⁹. Na początku jednak należy wyjaśnić zastosowaną w dalszej części metodologię widmontologii.

Widmontologia

Widmontologia (fr. *hantologie*) jako filozoficzna koncepcja została zaproponowana przez Jacques’a Derridę w jego pracy *Widma Marksa*¹⁰. Znaczenie francuskiego terminu *hantologie* oparte jest na połączeniu słów *hanter* (nawiedzać) i *ontologie* (ontologia)¹¹. Termin opisuje paradoksalny status widma, które nie jest bytem ani niebytem¹². Derrida różnicuje pojęcia widma (*spectre*) i ducha (*ghost, spirit*), przedstawiając następującą argumentację:

[...] tym, co odróżnia widmo lub powracającą zjawę od ducha [...], jest niewątpliwie nadnaturalna i paradoksalna zjawiskowość, skryta i nieuchwytna widzialność tego, co niewidzialne, lub niewidzialność widzialnego X, owa niezmysłowa zmysłowość [...]; chodzi bez wątpienia także o niedotykalną dotykalność ciała własnego bez cielesności, ale zawsze ciała kogoś jednostkowego jako jednostkowego innego. I to *jednostkowego* innego, którego

5 G. MOORE: *Conrad's Influence*. W: *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Ed. J.H. STAPE. Cambridge 2003, s. 223. Wyróżnienie – A.A.P.

6 R. BOWEN: *Journey's End*. „Conradiana” 2007, vol. 42, no. 1, s. 40.

7 Bowen analizuje powieść Alexa Garlanda *The Beach* (ibidem, s. 40–53).

8 J. CONRAD: *Pojedynek. Opowieść wojskowa*. W: IDEM: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 11: *Sześć opowieści*. Przeł. K. TARNOWSKA. Warszawa 1973. Odwołując się do tego wydania, stosuję skrót P, po którym podaję numer strony.

9 E. RYLSKI: *Warunek*. Warszawa 2005. Odwołując się do tego wydania, stosuję skrót W, po którym podaję numer strony.

10 J. DERRIDA: *Spectres de Marx*. [Paris] 1993. Polski przekład: *Widma Marksa*. Przeł. T. ZAŁUSKI. Warszawa 2016.

11 Brzmienie słów *ontologie* i *hantologie* jest prawie takie samo.

12 A. MARZEC: *Widmontologia*. Warszawa 2015, s. 126–131.

nie będziemy pośpiesznie określali mianem Ja, podmiotu, osoby, świadomości, ducha itd.¹³.

Andrzej Marzec wyjaśnia: „Widmo – zawsze niesamodzielne – jest przede wszystkim śladem i raczej przejawem czegoś innego niż niezależnym, samoistnym bytem. Jego najbardziej charakterystyczną właściwością jest jednak to, że się zjawia”¹⁴. Widmontologia w ogólnym rozumieniu oznacza definiowanie bytu jako zawsze nawiedzanego poprzez inne formy istnienia i kategorie, a więc bytu nietożsamego z samym sobą, niedefiniowalnego. W niniejszym opracowaniu pojęcie widmontologii jest używane dla wskazania intertekstualnych relacji z innymi tekstami, relacji definiowanych poprzez procesy nawiedzenia i obecności (czasami niejawniej) innych tekstów w analizowanym dziele literackim.

Widmontologia, zdaniem Andrzeja Marcego, może być „niezwykle przydatnym narzędziem analizy i interpretacji”¹⁵ nie tylko myśli filozoficznej, ale także tekstów kultury¹⁶. Świadczy o tym to, że koncepcja widm Derridy zainspirowała badania teoretyków literatury¹⁷. Dla przykładu Julian Wolfreys uważa: „[...] teksty nie są ani żywe, ani umarłe, ale pozostają na granicy życia i śmierci. Dlatego też tekst uczestniczy we własnym nawiedzaniu”¹⁸. Badacz twierdzi, że sam proces opowiadania, „snucie opowieści to zawsze wywoływanie duchów, to otwieranie przestrzeni, w której powraca coś innego”¹⁹, to, co w danym momencie już nie istnieje. Jednak Wolfreys chyba zbyt pochopnie konkluduje, że „wszystkie historie, to mniej lub bardziej historie o duchach”, a cała fikcja literacka jest mniej lub bardziej „widmowa” (*hauntological*). Mimo tych zbyt daleko idących konkluzji, sądzę, że koncepcja opowiadania historii jako otwarcia tekstualnej przestrzeni może być pomocna w zrozumieniu, w jaki sposób widmo dawnego tekstu nawiedza nowy tekst czy tworzy w nim szczelinę. Na skutek tego nawiedzania

13 J. DERRIDA: *Widma Marksa...*, s. 25. Wyróżnienie pismem rozstrzelonym – w oryginale; wyróżnienie kursywą – A.A.P.

14 A. MARZEC: *Widmontologia...*, s. 132. Wyróżnienie – A.A.P.

15 Ibidem, s. 11.

16 Przegląd takich prac przedstawia kompendium *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Eds. M. DEL PILAR BLANCO, E. PEEREN. London 2013.

17 Marzec wskazuje także na inne dziedziny sztuki, między innymi fotografię, malarstwo, performance i film.

18 J. WOLFREYS: *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Basingstoke 2002, s. xii.

19 Ibidem, s. 3. Wyróżnienie – A.A.P.

(w materii tekstu będącego „podszytym” innym tekstem) powstają nowe znaczenia lub czytelnicy wydobywają je z ukrycia²⁰.

W mojej analizie opieram się na ustaleniach Edyty Lorek-Jezińskiej, która, podobnie jak Wolfreys, zastosowała ideę hauntologii²¹ w badaniach nad literaturą i poszerzyła nowatorską koncepcję Derridy o znane już w literaturoznawstwie pojęcie intertekstualności. Badaczka zaproponowała kategorię widmowej intertekstualności²².

Widmowość generuje w tekście szczelinę, poprzez którą tworzy się połączenie z innym tekstem. Widmowość może być rozumiana jako tryb, dzięki któremu tekst się otwiera; uwidacznia się jego zależność od innego tekstu i brak domknięcia²³. Ryłski nie wspomina o *Pojedyńku* Conrada jako potencjalnym źródle inspiracji (relacja intertekstualna) dla swej powieści *Warunek*. Opowiadanie Conrada może zatem stanowić tzw. tekst-widmo (*phantom text*) wobec utworu Ryłskiego. Czym różni się on od intertekstu? Teksty-widma to „tekstualne fantomy, które nie mają rzetelności czy obiektywności cytatu, intertekstu ani też eksplicytnie potwierdzonej obecności i które to faktycznie nie spoczywają nigdzie. [...] są przelotne, w ciągłym ruchu, prowadzą nas do innych scen, wydarzeń, których my jako czytelnicy nie możemy przewidzieć”²⁴. Stąd też istotna różnica między nimi a intertekstami czy cytataми, zasadzająca się na pominięciu lub niebezpośredniości międzytekstowych powiązań. W przypadku intertekstualności, w przeciwieństwie do widmowości, obcy tekst zostaje całkowicie zintegrowany. W przypadku widmowej intertekstualności obcy element nie może zostać wchłonięty, taki element unika domknięcia i integracji *per se*²⁵.

20 Marzec zwraca uwagę na wieloznaczność procesu nawiedzania w kontekście filozofii i sztuki: „Samo nawiedzanie można rozumieć dwojako, zatem nie tylko jako dywersyjne podszywanie się pod tradycyjnie rozumianą ontologię. Klasyczna metafizyka zawsze była bowiem i nadal jest podszyta słabą obecnością [...]. »Bycie podszytym« oznacza [...] daleko idącą zależność, brak samowystarczalności pojęć oraz rzeczy, postrzeganych do tej pory jako jednoznaczne, stabilne i autonomiczne. Wbrew pozorom taki stan nie musi być wcale uznawany za niepożądany; wskazuje raczej na skomplikowaną i wielowarstwową strukturę rzeczywistości” (A. MARZEC: *Widmontologia...*, s. 131).

21 W ten sposób tłumaczy Lorek-Jezińska angielski termin *hauntology* (E. LOREK-JEZIŃSKA: *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*. Toruń 2013, s. 331). Takie tłumaczenie zostało jednoznacznie i przekonująco odrzucone przez Marca (A. MARZEC: *Widmontologia...*, s. 128–132).

22 E. LOREK-JEZIŃSKA: *Hauntology and Intertextuality...*, s. 37.

23 Ibidem, s. 40.

24 N. ROYLE: *The Uncanny*. Manchester 2003, s. 280.

25 E. LOREK-JEZIŃSKA: *Hauntology and Intertextuality...*, s. 41.

Zatem konceptualna widmowość oznacza obecność innych tekstów w tekście głównym w niewidoczny, ale przeczualny sposób.

Należy podkreślić, że dziedziną widmontologii zawiera wiele podejść, które mogą być opisane jako struktury lub sposoby interpretacji i niekoniecznie muszą odnosić się do rzeczywistej obecności postaci ducha w utworze²⁶. Widmontologia obejmuje między innymi takie koncepcje literackie, jak „intertekstualność, figurę sobowtóra, otwartość i anachroniczność tekstu i ogólne pojęcie Innego”²⁷. Jednakże wspomnianą intertekstualność należy odróżnić od intertekstualności właściwej, ponieważ, jak wyjaśnia Lorek-Jezińska: „Tekst-widmo (*phantom text*) w tym kontekście powinien być postrzegany jako odmienny od intertekstu czy cytatu z powodu pominięcia i braku bezpośredniości intertekstualnego odniesienia”²⁸. Badaczka określa ten rodzaj referencji mianem widmowej intertekstualności²⁹, dodając, że najistotniejsze w przypadku widmowej intertekstualności to „sposób, w jaki tekst problematyzuje swój związek z pretekstem, oraz trudność w jego integracji [z tekstem głównym] połączona z koniecznością czy potrzebą odniesienia do tekstu źródłowego”³⁰. Stąd też widmowość oznacza „otwartość danego tekstu i niemożność uchwycenia, zdefiniowania czy jasnego wyrażenia [...] wszystkich znaczeń i odniesień obecnych w tekście”³¹.

W niniejszej analizie widmowość oznacza obecność innego tekstu (tekstu-widma) w interpretowanym tekście głównym, który jest albo widoczny, albo jedynie intuicyjnie przeczualny jako obecny. Powrót widma uzasadnia jego lokalizację pomiędzy dwoma obszarami – miejscem, skąd przychodzi, i miejscem, które nawiedza. Lorek-Jezińska stwierdza, że moment powrotu stanowi „miejsce otwarcia tekstu na inny [...] tekst, z którego przychodzi widmo”. Stąd widmowość może być postrzegana jako „tryb, który generuje otwartość tekstu – jego zależność od innego tekstu i brak domknięcia”³². Pojęcie widmowości posłuży mi jako koncepcja umożliwiająca poszukiwanie nowych interpretacji oferowanych przez figurę widma i tekstu-widma w powieści Ryłskiego *Warunek* i jego pretekście – *Pojedyńku* Conrada³³. Podkreślmy raz jeszcze za

26 Por. analizy w: *The Spectralities Reader...*; J. WOLFREYS: *Victorian Hauntings...*

27 E. LOREK-JEZIŃSKA: *Hauntology and Intertextuality...*, s. 39.

28 Ibidem, s. 40.

29 Ibidem, s. 41.

30 Ibidem.

31 Ibidem, s. 44.

32 Ibidem, s. 40.

33 Analiza została przeprowadzona na podstawie teoretycznych propozycji Nicholasa Royle’a (N. ROYLE: *The Uncanny...*, s. 278–279) i Edyty Lorek-Jezińskiej (E. LOREK-JEZIŃSKA: *Hauntology and Intertextuality...*, s. 2–40).

Nicholasem Royle'em, że „widmowość to sposób, perspektywa, która jako taka może być postrzegana jako figura dekonstrukcji bez konieczności rzeczywistego występowania postaci ducha czy zjawy”³⁴. Ta perspektywa pozwala na dostrzeżenie i zbadanie szczeliny w tekście, przez którą tworzy się połączenie z czymś innym³⁵. Metodologia widmontologii (*hauntology*), o ile mi wiadomo, była tylko sporadycznie stosowana w odniesieniu do dzieł Conrada: Robert Bowen posiłkuje się nią przede wszystkim w interpretacji opowiadania *Młodość*³⁶, a Remy Arab-Fuentes – w interpretacji *Murzyna z załogi „Narcyza”*³⁷. Jednak żaden z nich nie wprowadza pojęcia tekstu-widma³⁸.

Tekst-widmo

Wobec przedstawionych ustaleń teoretycznych proponuję zastosowanie kategorii tekstu-widma w analizie powieści Eustachego Ryłskiego³⁹, która, w moim przekonaniu, niejawnie powraca do opowiadania Conrada *Pojedynek*⁴⁰. Bohaterami *Warunku* są dwaj polscy oficerowie armii napoleoń-

34 Zob. N. ROYLE: *The Uncanny...*, s. 278–279.

35 E. LOREK-JEZIŃSKA: *Hauntology and Intertextuality...*, s. 40.

36 Bowen wprowadza termin „zjawa” (*revenant*), ale nie opiera tego na widmontologii (*hauntology*) jako podejściu badawczym.

37 Arab-Fuentes stosuje koncepcję widmontologii (*hauntology*) do analizy technik narracyjnych Conrada, nie odnosi się jednak do pojęcia widma (*spectre, revenant*). Zob. R. ARAB-FUENTES: “Think of Us... of Us... of US!”: *The First-Person Plural Hauntology in Conrad’s Fiction*. “The Conradian” 2017, vol. 41, no. 2, s. 47.

38 Badaczką, która zastosowała podobną metodologię, jest Esther Rashkin, odwołująca się jednak nie do propozycji Derridy, ale do wcześniejszych analiz dotyczących widm (*phantoms*), przedstawionych przez psychoanalitików Nicolasa Abrahama i Marię Torok. Jej celem jest pokazanie „jak widma mogą zostać retorycznie i językowo ukryte w literaturze, jak ich ukryta obecność może być rozpoznana i ujawniona jako siła motywująca działania i dyskurs fikcyjnych postaci” (E. RASHKIN: *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*. Princeton 1992, s. 6). Prace Abrahama i Torok były inspiracją dla teorii *hauntology* Derridy. Zależności te wyjaśnia Jodey Castrican w pracy: J. CASTRICAN: *Cryptomimesis*. Montreal & Kingston 2001, s. 16–30.

39 Eustachy Ryłski (ur. 1944) – prozaik, dramaturg, scenarzysta, eseista. Debiutował dyptykiem: *Stankiewicz. Powrót* (1984). Autor takich powieści, jak między innymi: *Warunek, Na grobli i Obok Julii*. Jego utwory doczekały się tłumaczeń na język włoski, niemiecki, francuski, rosyjski, węgierski, hiszpański, rosyjski, czeski i inne. (J.R. KOWALCZYK: *Eustachy Ryłski*. <http://culture.pl/pl/tworca/eustachy-rylski> [data dostępu: 1.07.2017]).

40 Nikt z polskich krytyków nie dostrzegł relacji powieści *Warunek* z opowiadaniem Conrada, choć książka była szeroko komentowana i nominowana do wielu

skiej – litewski arystokrata, kapitan szwoleżerów, hrabia Andrzej Rangułt i porucznik, kurier z kwatery głównej cesarza, Semen Hoszowski, syn ubożego popa z wołyńskiej wioski. Akcja zawiązuje się we wrześniu 1812 roku w opuszczonym dworze pod Moskwą. Oficerowie z błażej przyczyny rozpoczynają pojedynek, który próbują bezskutecznie zakończyć na różne sposoby. Okoliczności zmuszają ich do ucieczki spod Moskwy na Litwę, do majątku Rangułta. W finale powieści Hoszowski mianuje siebie strażnikiem legendy Rangułta, który jako faworyt cesarza odznaczony został Legią Honorową i dla potomnych ma pozostać najdzielniejszym ze szwoleżerów.

Podobnie *Pojedynek* Conrada to historia zacieklego, trwającego ponad czternaście lat i nierozstrzygniętego konfliktu dwóch francuskich oficerów⁴¹. Konflikt rozpoczyna się w Strassburgu, gdzie oficer huzarów Gabriel Feraud zabija w pojedynku cywila, za co zostaje ukarany aresztem domowym. Rozkaz o karze dostarcza mu Armand D’Hubert, adiutant i faworyt pułkownika. Porywcy Gaskończyk wyzywa adiutanta na pojedynek. Kompromitująca prawda, że porucznicy huzarów pobili się bez powodu, pozostaje na zawsze ich sekretem. W czasie wielu kampanii Napoleona obaj oficerowie awansują i ostatecznie zostają generałami. Portrety bohaterów są dość szablonowe: prostacki Feraud (czarny charakter) zawsze wyzywa na pojedynek; szlachetny D’Hubert (pozytywna postać) głównie się broni, często celowo nie trafia, nie zawsze zwycięża. W ostatnim pojedynku, stoczonym już po upadku

prestiżowych nagród: 2005 – nagroda „Książka Jesieni” Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu; 2006 – nagroda 15. Wrocławskich Targów Dobrych Książek; 2006 – nagroda Warszawskiej Premiery Literackiej za Książkę Roku 2005; 2006 – nagroda „Fenomen Przekroju 2005”, przyznawana przez tygodnik „Przekrój”; 2006 – nagroda „Książka Roku” „Magazynu Literackiego »Książki«”; 2006 – książka finalistka Nagrody Literackiej „Nike”; 2006 – nominacja do Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus”; 2006 – nominacja do Śląskiego Wawrzynu Literackiego 2006; 2006 – nominacja do Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida w kategorii literackiej; 2007 – Nagroda Literacka im. Władysława Stanisława Reymonta za rok 2006 (R. KOWALCZYK: *Eustachy Ryłski...*). Tylko jeden krytyk wskazał na podobieństwo z filmem Ridleya Scotta *The Duellists*, a pośrednio z opowieścią Conrada. Wśród czytelników pojawiła się także opinia o plagiacie: „Kaya i Krajewskiego da się czytać z przyjemnością, a *Warunek* Ryłskiego to nudny plagiat Józefa (*sic!*) Conrada” (*Pod warunkiem, że ktoś lubi wydmuszki*. <http://ksiazki.wp.pl/rid,1386,titul,Podwarunkiem-ze-ktos-lubi-wydmuszki,recenzja.html?ticaid=119b28> [data dostępu: 1.07.2017]).

41 Dokładne źródła historyczne dla rzeczywistego przebiegu zdarzeń opisanych przez Conrada zob: *Conrad’s “The Duel”*. Eds. J.H. STAPE, J. PETERS. Leiden–Boston 2016. Por. także G. MOORE: *History and Legend in “The Duel”*. “The Conradian” 2016, vol. 41, no. 2, s. 28–45.

Napoleona, D'Hubert nie oddaje strzału i w ten sposób zawiesza spór. Po klęsce cesarza nie tylko potajemnie wspiera finansowo swego adwersarza, ale przede wszystkim wstawia się za Feraudem u ministra policji Josepha Fouchégo, aby wykreślono go z listy egzekucyjnej generałów. Ta scena świadczy o tym, że nie jest to li tylko zabawna humoreska utrzymana w atmosferze groteski, jak interpretowało ją kilku polskich krytyków⁴². Pertraktacje D'Huberta z Fouchém, archetypem współczesnego szefa policji politycznej, po których D'Hubert ma ochotę się umyć, świadczą, zdaniem Zdzisława Najdera, o „fenomenalnym” wyczuciu przez Conrada metod i roli policji⁴³.

Nawet pobieżne zestawienie obu historii ujawnia miejsca wspólne, jednak nie zamierzam skupiać się tutaj na analogiach, ale proponuję przeanalizować powieść Rylskiego przez pryzmat noweli Conrada jako tekstu-widma. Royle, powtórzmy, definiuje teksty-widma jako „tekstualne fantomy, które nie mają rzetelności czy obiektywności cytatu, intertekstu ani też eksplcytnie potwierdzonej obecności”, które „są przelotne, ciągle w ruchu”⁴⁴. A zatem tekst-widmo jest zarazem obecny i nieobecny w tekście głównym: jego obecność jest przeczuczana, wyczuwalna, ale nie namacalna⁴⁵, bez cytatów czy jawnych odniesień do tekstu źródłowego, czyli należałoby mówić raczej o nieobecności innego tekstu w analizowanym tekście. Wydaje się, że koncepcja tekstu-widma pozwala nam uchwycić i przeanalizować tę paradoksalną (nie)obecność tekstu źródła, urtekstu bez jednoznacznego wskazania na cytaty czy jawne intertekstualne odniesienia.

W ten właśnie sposób, co postaram się udowodnić, tekst-widmo Conrada nawiedza powieść Rylskiego, bo choć trudno jest wskazać dokładne odniesienia *Warunku* do *Pojedyńku*, to obecność opowieści Conrada w narracji Rylskiego jest niezaprzeczalna. Rylski wspominał wielokrotnie twórczość Conrada, można więc przyjąć, że dobrze ją znał⁴⁶; stąd też jego milczenie

42 Dla przykładu: J. STRZETELSKI: *Pojedynek – reprezentatywna miniatura*. W: *Studia Conradowskie*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 1976, s. 71–79; A. ZGORZELSKI: „*Pojedynek*” jako nowela humorystyczna. W: IDEM: *O nowelach Conrada*. Gdańsk 1984, s. 27–49.

43 Z. NAJDER: *Wstęp*. W: J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Wybór prozy*. Przeł. H. NAJDER, K. TARNOWSKA, A. ZAGÓRSKA. Wrocław 2015, s. LI. Najder podkreśla, że Conrad nie spędził ani jednego dnia za kratami, a jednak jego analizy działań policyjnych i agenturalnych są niezwykle trafne; najpełniejszy tego dowód dał w *Tajnym agencie*.

44 N. ROYLE: *The Uncanny...*, s. 280.

45 N. ROYLE: *Literature and Telepathy...*

46 Rylski swobodnie posługuje się cytatami z Conrada, na przykład: „Wyróżniam literaturę, która ma odwagę wymierzania światu sprawiedliwości” (J. WINIARSKI: *Do gnozy mi blisko. Rozmowa z Eustachym Rylskim*. <http://www.literaturajestsexy.pl/>)

na temat *Pojedyńku* w wywiadach prasowych, radiowych i telewizyjnych, po ogromnym sukcesie powieści jest wymowne. I to właśnie ta cisza, ten brak jawnych odniesień powoduje „fantomizację” historii Conrada. Proponuję zbadanie nie tylko powierzchownych podobieństw, ale także, przede wszystkim „miejsc pustych”, czyli tego, czego tekst nie mówi lub „mówi bez powiedzenia” (*says without saying*)⁴⁷.

Sądzę, że powieść Ryłskiego ma „fantomową” strukturę, by posłużyć się koncepcją Royle’a⁴⁸, to znaczy zawiera przestrzenie ciszy, wytwarzające szczeliny, miejsca niejednorodne, w których tekst Conrada jest wyczuwany, „dochodzi do głosu”, uobecnia się. Jak już wspomniałam, ta „fantomowa topografia”, według Royle’a, wymaga nowego krytyczno-literackiego słownictwa: „ani podtekst, ani intertekst, ani tekst źródłowy czy prekursor”⁴⁹ nie są właściwe dla opisu tego, co może być zakodowane (*encrypted*) w topografii dzieła⁵⁰. Dlatego też tekst Conrada będzie dalej nazywany tekstem-widmo w relacji do powieści Ryłskiego. Aby zidentyfikować „fantomową” strukturę *Warunku* i oznaczyć miejsca, w których pojawia się tekst Conrada, skupię się na trzech aspektach powieści: scenerii, fabule i postaciach.

Sceneria

Uznanie opowiadania Ryłskiego za nawiedzone przez *Pojedynek* Conrada opiera się w głównej mierze na wysokim stopniu nasycenia obu utworów scenerią napoleońską oraz na częściowo podobnym stosunku do niej wyrażanym przez autorów. Jak zauważyli krytycy, osobisty pojedynek Ferauda

do-gnozy-mi-blisko-rozmowa-z-eustachym-rylskim [data dostępu: 1.06.2017]). Przywołuje także utwory Conrada, na przykład: „[...] co by nas obchodziły dylematy *Lorda Jima*, gdybyśmy tak naprawdę nic nie wiedzieli o Conradzie?” (*Eustachy Ryłski – wywiad* [film]. Cz. 1. Xiegarnia. <https://xiegarnia.pl/wideo/eustachy-rylski-wywiad-czesc-i> [data dostępu: 1.06.2017]).

47 Ten sposób analizy zastosował Royle (N. ROYLE: *The Uncanny...*, s. 272–287). Ogólne założenia analizy Royle’a stosuję w dalszym wywodzie.

48 N. ROYLE: *The Uncanny...*, s. 279.

49 Ibidem.

50 Royle opiera swój wywód na przemilczeniu Derridy dotyczącym prac Nicolasa Abrahama i Marii Torok w *Widmach Marksa*, a w szczególności ich teorii „widma” (*phantom*). Derrida napisał przedmowę do książki Abrahama i Torok zatytułowanej *The Wolf Man’s Magic World: A Cryptonymy*. Royle uważa, że ta książka i zawarta w niej teoria może „stanowić widmo [...] [dla książki Derridy] i służyć jako model myślenia o tekstach ogólnie, jeśli chodzi o „efekty fantomowe”. Takie teksty nie mają „ugruntowanej pozycji cytatu” czy „jasno potwierdzonej obecności” (N. ROYLE: *The Uncanny...*, s. 280).

i D'Huberta ma reprezentować wojny Napoleona w pigułce: „Napoleon I, którego kariera posiadała charakter pojedynku z całą Europą, nie cierpiał pojedynków między oficerami swojej armii. [...] Niemniej historia pojedynku, który stał się w armii legendą, przebiega poprzez epopeję cesarskich wojen” [P 179]. Pierwotny tytuł opowiadania – *The Masters of Europe* (Władcy Europy) wyraża zaplanowaną analogię jeszcze dobitniej⁵¹. Conrad rozpoczyna spór około 1801 roku [P 239] i rozbudowuje go na ponad czternaście lat, aby skorelować go z kampaniami Bonapartego w Europie i osiągnąć w ten sposób spójność szerokiego tła historycznego (powstanie i upadek Napoleona) z perypetiami osobistego konfliktu oficerów⁵². W tle toczonych prywatnych potyczek wspomniane zostają bitwy Wielkiej Armii (między innymi Austerlitz, Gratz, Jena, Eylau, Frydland), których kulminacją jest dramatyczny odwrót spod Moskwy. Mimo to, że owe europejskie batalie funkcjonują jako element kontekstu historycznego, odgrywają one kluczową rolę. Conrad otwarcie stwierdzał: „Prawdę powiedziawszy, dla mnie to opowiadanie nie jest niczym innym, jak poważną, a nawet żarliwą próbą napisania powieści historycznej”⁵³. I dalej wyjaśniał, że pragnął oddać „Ducha Epoki, ani przez chwilę czysto militarne w tym długim starciu oręża młodzieńczego [...] i naiwnie bohaterskiego w swej wierze”⁵⁴.

W powieści Ryłskiego optyka jest podobna, ale następuje zawężenie kontekstu historycznego i pojedynek toczy się wyłącznie na tle kampanii rosyjskiej. Polscy oficerowie nie biorą udziału w żadnych bitwach, ponieważ rozpoczynają pojedynek we wrześniu, tuż po bitwie pod Borodino i zaraz potem salwują się ucieczką⁵⁵. W trakcie odwrotu jedynie czują swąd palonej Moskwy, mylnie sądząc, że to cesarz-zdobywca podpalił stolicę. Ryłski wybiera jeden szczególnie moment wojen napoleońskich – klęskę Wielkiej Armii, aby zintensyfikować obnażenie mitu Napoleona zbawcy, w Polsce dominującego⁵⁶.

51 J.H. STAPE: *Conrad's "The Duel": A Reconsideration*. "The Conradian" 1986, vol. 11, no. 1, s. 42.

52 Por. G. MOORE: *History and Legend in "The Duel"*...

53 J. CONRAD: *Od Autora*. W: IDEM: *Dziela*. Red. Z. NAJDER. T. 11: *Sześć opowieści...*, s. 10. Jednakże wielu krytyków uważa, że Conradowi nie udało się napisać opowieści historycznej; por. np. L. GRAVER: *Conrad's Short Fiction*. Berkley 1969, s. 144–149.

54 J. CONRAD: *Od Autora...*, s. 11.

55 Bitwa pod Borodino toczyła się w dniach 5–7 września 1812 roku, a inicjujący pojedynek rozegrano 9 września 1812 roku. Polscy szwoleżerowie gwardii cesarskiej pozostali w rezerwie w trakcie tej bitwy. (R. BIELECKI: *Encyklopedia wojen napoleońskich*. Warszawa 2002, s. 266–272; R. PAWLY: *Napoleon's Polish Lancers of the Imperial Guard*. London 2007, s. 37).

56 A. ZAHORSKI: *Z dziejów legendy Napoleońskiej w Polsce*. Warszawa 1971.

Figura Napoleona i kontekst napoleońskich wojen to jedna ze szczelin, przez którą Conradowski tekst nawiedza opowieść Ryłskiego. W tekście-widmie bowiem napoleońskie kampanie są niemal tak istotne, jak prywatny konflikt oficerów, który kształtują (często wojny, odległości czy awanse interweniują do tego stopnia, że uniemożliwiają starcie przeciwnikom). Stąd też najpierw jesteśmy informowani o ruchach Wielkiej Armii (Austerlitz, Frydland, Gratz, Jena, Lubeka, Eylau, Moskwa, Lutzen, Bautzen, Lipsk, Laon), a dopiero potem adwersarze spotykają się. Gdyby przyrównać nowelę Conrada do makrokosmosu epoki napoleońskiej, to historia Ryłskiego jawiłaby się jako jej mikrokosmos. Co ciekawe, Ryłski również wspomina wcześniejsze bitwy, ale tylko jako znak czasów minionych i, co ważniejsze, pełnią one odmienną, acz istotną funkcję.

Przykładowo generał Lamont przypomina sobie odwagę i ułańską fantazję młodego Rangułta, kiedy razem walczyli na wojnie w Hiszpanii pod dowództwem generała Nicolasa Soult'a:

 Za oblężenia Kadyksu [...] puścili się w dwudniowy wyścig z Huércal do Zatoki Almerskiej. Nieokiełznani jak rzeka Almanzora, którą musieli przebyć wpław, i jak arabskie ogiery pod nimi. Masywny Rangułt przegrał wtedy wyścig z drobniejszym Lamontem o trzecią część dnia [...]. Soult, pod którym wtedy służyli, wściekł się nie na żarty na bezprzykładną swawolę w tej części królestwa Hiszpanii, której republikańska armia nie kontrolowała [...]. [W 100–101]

Na pierwszy rzut oka jest to pozytywny obraz ułańskiej dzielności i brawury, jednak po dłuższym zastanowieniu i analizie kontekstu historycznego dostrzegamy, że był to bezsensowny i bardzo ryzykowny wybryk młodego porucznika, który dodatkowo narażał na niebezpieczeństwo pozostałych żołnierzy armii napoleońskiej. To wspomnienie powraca w momencie, gdy generał Lamont odkrył fizyczną i psychiczną degenerację Rangułta i decyduje, aby zabito go w ukartowanym pojedynku. Pozornie więc pozytywna i sentymentalna ewokacja wyczynów w czasie wojny w Hiszpanii okazuje się ich druzgocąco negatywną oceną.

Ten powierzchownie pozytywny obraz zostaje skonfrontowany z nieopublikowaną notą prasową na temat rzekomo heroicznego wyczynu hrabiego Rangułta, faworyta cesarza, przygotowaną przez krytyka polskiej kawalerii Honoré Raivallaca. Tym razem bitwy są wspomniane dla jawnego obnażenia legendy polskiego oficera, aby pokazać jego brak umiejętności (w walce, jeździe konnej), brak odpowiedzialności i pijaństwo:

[...] na wyżynie Estremadury [...] hiszpański grand [...] wytrącił Rangułtowi szablę i przesyłby go na wylot szpada, gdyby nie uwaga i wyćwiczenie najbliższego szwoleżera. [...] Że pod Jeną uratował Rangułta wachmistrz o nazwisku Sulga, gdy w ostatniej chwili poderwał za kantar upadającą klacz, chroniąc swego dowódcę przed ostrzami brandenburskiej piechoty. Tylko zawstydzająca dystrakcja mogła być przyczyną takiej jeździeckiej fuszkerki, gdyż rów, który pokonywali, nie stanowił przeszkody dla żadnego z pozostałych kawalerzystów. Że kilka godzin później, w tej samej bitwie, Rangułt celowo spowolnił atak kompanii, zmuszając lewe skrzydło kawalerii Biondiego do przyjęcia na siebie całego impetu pruskiej artylerii, którego nie przeżyła. Że zdarzały się takie rajdy i marsze, na które Rangułta przywiązywano rzemieniami do kulbaki, tak był pijany [...]. [W 57]

Nieopublikowany artykuł (zablokowany przez Lamonta) demaskuje bohaterskie wyczyny Rangułta, w rzeczywistości otoczonego przez dzielnych kompanów, ślepo w niego zapatrzonych i gotowych poświęcić życie dla pupila cesarza [W 58–59]. Ów tekst prasowy, wspomniany jedynie mimochodem, stanowi szczelinę, przez którą możemy dostrzec odmitologizowane oblicze polskich szwoleżerów.

Jeśli chodzi o scenię, dostrzegamy zatem zderzenie perspektyw obu utworów. Ryłski otwarcie krytykuje legendę napoleońską (samego Napoleona, jak również jego żołnierzy) i pokazuje mechanizmy jej kreowania nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie. Mit, a nawet kult Bonapartego jako Wyzwolicieła, Wskrzesiciela i Zbawcy rozwijał się w polskiej kulturze i świadomości narodowej w XIX i XX wieku⁵⁷. Cesarz stał się dla Polaków symbolem wolności i wskrzesicielem marzeń o odbudowie ducha narodowego,

57 Kult Napoleona w Polsce oddaje wyraziście Kazimierz Wierzyński: „Mitem Napoleona można by określić temperamenty i charaktery narodów. Napoleon w każdym kraju jest inny: jest taki jak kraj. Pokażcie mi Polaka, który by był obojętny temu imieniu i nie zadrzał na jego podźwięk. W naszym uchu brzmi ono jak wezwanie, po którym szło się bić, i pomimo wszystkich najokrutniejszych zawiedzionych nadziei narodu nie straciło odgłosu pobudki. Jeśli imię to nie znaczy dla nas tyle co wolność, rozbrzmiewa jednak w naszej pamięci jak sława, a dla iluż pokoleń polskich jedno i drugie znaczyło to samo?” (A. POCHODAJ: *Legenda Napoleona...*, s. 331). Kult Napoleona w Polsce jest szeroko opracowanym zagadnieniem. Podają tylko kilka pozycji: J. CZUBATY: *Księstwo Warszawskie (1807–1815)*. Warszawa 2011; A. POCHODAJ: *Legenda Napoleona I Bonaparte w kulturze polskiego romantyzmu*. Wrocław 2002; J. ŁYSZCZYŃNA: „Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami”. *Mit Napoleona w literaturze polskiej XIX wieku*. Katowice 2009; A. ZAHORSKI: *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce*. Warszawa 1974.

a jego kult zajął „zaszczytne miejsce w polskiej mitologii patriotycznej”⁵⁸. Oczywiście, legenda Napoleona w kontekście historii innych państw kształtowała się zupełnie inaczej, o tym trzeba pamiętać, zestawiając *Pojedynek*, pisany dla angielskiego czytelnika, i *Warunek*, stworzony z myślą o polskich odbiorcach. Ryłski, podejmując temat wojen napoleońskich z perspektywy XXI wieku, dokonuje więc bezwzględnej demitologizacji wielkiego wodza (przedstawia tak zwaną czarną legendę Napoleona) i jego kawalerzystów oraz wskazuje na mechanizmy powstawania tej legendy. Natomiast Conrad, będąc bliższy czasowo, a przede wszystkim emocjonalnie dziedzictwu Napoleona, wzrastając w Polsce niejako w cieniu tej legendy⁵⁹, jest ostrożniejszy w krytyce wielkiego wodza⁶⁰, którą rozwija głównie przez ironię. Co istotne jednak, on również wskazuje na mechanizmy tworzenia się legendy na pierwszym poziomie – poziomie zwykłych żołnierzy⁶¹.

58 A. POCHODAJ: *Legenda Napoleona...*, s. 339–340.

59 Obraz Napoleona ukształtowany został w epoce romantyzmu. Wizja bohatera, który potrafił przelewać krew w słusznej sprawie, ale nie zawsze zwyciężał, przetrwała, jak sądzę, w twórczości Conrada. Kult cesarza wzmógł się jeszcze bardziej w wyniku działalności środowiska Wielkiej Emigracji. Pochwałę Napoleona głosili między innymi Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki czy Zygmunt Krasiński. Obraz Napoleona w kulturze polskiej ewoluował, ale pozostawał żywy mimo upływu lat. (Por. np.: A. NIEUWAŻNY: *My z Napoleonem*. Wrocław 1999, s. 33 i nast.; A. ZAHORSKI: *Spór o Napoleona...*, s. 6, 90–91). Conrad wzrastał w tej duchowości patriotycznej, kiedy był pod opieką rodziców, następnie doświadczył sporów o dziedzictwo romantyczne i jego konsekwencje polityczne, przebywając w Galicji pod opieką wuja, Tadeusza Bobrowskiego. (Por. np. A. BROSS: *Szaleństwo Almayera a polski spór o materializm*. W: *Conrad a Polska*. Red. W. KRAJKA. Lublin 2011, s. 133–150).

60 Conrad osobiście zetknął się z kawalerzystą Wielkiej Armii Napoleona – był nim wuj Mikołaj Bobrowski, a spotkanie to i historię wuja opisał w tomie *Ze wspomnień*. Pisarz był niewątpliwie zafascynowany epoką Napoleona, ponieważ powracał do tego tematu kilkakrotnie (między innymi w takich utworach, jak: *W zawieszeniu*, *Korsarz*, *Dusza wojownika*, *Ze wspomnień*). Jako Polak nie potrafił całkowicie zdystansować się od mitu Napoleona, który zakorzenił się w świadomości narodowej i stał się częścią jego kapitału kulturowego. Mit Napoleona był podtrzymywany dzięki powstającej literaturze pamiętnikarskiej, wciąż obecnej pamięci zwycięstw i bohaterstwa ludzi związanych z Napoleonem w czasach jego świetności. (Zob. A. ADAMOWICZ-POŚPIECH: *Epoka Napoleona w twórczości Conrada* [w druku]).

61 Mechanizm tworzenia legendy i powstawania plotki to zagadnienie, które interesuje obu pisarzy. Jednak ze względu na ograniczone ramy szkicu mogę ten aspekt jedynie zasygnalizować.

Jak zatem wygląda ta krytyka u Conrada? Po katastrofalnej kampanii rosyjskiej D'Hubert powątpiewa co do słuszności ogólnej taktyki wojennej, ale nigdy otwarcie nie podważa zdolności wielkiego wodza:

Wczesny optymizm jego wiary w przyszłość leży w gruzach. Jeśli droga do chwały wiodła po tak nieprzewidzianych traktach, zapytywał się w duchu – bo umysł miał refleksyjny – to czy przewodnik jest całkowicie godny zaufania? [...] W jednym z listów do domu pułkownik D'Hubert pisał: „[...] Pokoju nie ma jeszcze. Europie potrzebna jest następna lekcja. Będzie to ciężkie dla nas zadanie, ale spełnimy je, ponieważ Cesarz jest niezwyciężony”.

[...] Ale list [...] zawierał też filozoficzne uogólnienia na temat złudności wszelkich nadziei osobistych, jeśli jest się związanym nieodłącznie z magicznym losem kogoś niezaprzeczalnie wielkiego, to prawda, ale pozostającego tylko człowiekiem w tej swojej wielkości. [P 231–232]

Z korespondencji D'Huberta wyziera rosnący brak zaufania do Bonapartego i jego genialnych strategii wojennych, co jest nieudolnie tuszowane sloganami wpajanymi żołnierzom przez propagandę wojskową („Europie potrzebna jest następna lekcja”, „Cesarz jest niezwyciężony”)⁶². Reasumując, krytyka Napoleona w opowieści Conrada jest pośrednia, formułowana na zasadzie wątpliwości i niedopowiedzeń D'Huberta, który przekazuje je w listach (forma zapośredniczona), nigdy otwarcie w bezpośrednich wypowiedziach.

Fabuła

Drugim elementem, który pragnę przeanalizować, jest fabuła, a w szczególności oś kompozycyjna, na której opiera się cała struktura utworu, czyli pojedynek (pojedynki). Incydent pojedynku stanowi szczelinę i umożliwia pojawienie się tekstu Conrada w powieści Ryłskiego. Jak już wspomniano, w opowieści Conrada najpierw opisano ruchy Wielkiej Armii, a następnie relacjonowane są starcia adwersarzy. Dla przykładu po bitwie pod Austerlitz, dopiero po wykonaniu najpilniejszych obowiązków kapitan Feraud czyni starania, aby doszło do kolejnego spotkania z rywalem:

Ten pojedynek odbył się na Śląsku. A jeżeli nie został doprowadzony do końca, to przynajmniej do martwego punktu. [...] Pojedynek stał się tematem rozmów na obu brzegach Dunaju i aż w odległych

⁶² Napoleon przykładął wielką wagę do propagandy. (Zob. A. ZAHORSKI: *Spór o Napoleona...*, s. 9–19).

garnizonach Gratzu i Leybach. [...] W kawiarniach Wiedniach oceniano na podstawie otrzymanych danych, że przeciwnicy będą mogli spotkać się nie później niż za trzy tygodnie. Oczekiwano czegoś na prawdę niezwykłego z zakresu pojedynków.

Oczekiwania te spały na panewce, gdyż wymogi służby rozdzieliły przeciwników. [...] byli w randze rotmistrzów, gdy spotkali się znów w czasie wojny z Prusami. Skierowani po Jenie na północ, wraz z armią dowodzoną przez marszałka Bernadotte [...] wkroczyli do Lubeki.

Dopiero po obsadzeniu tego miasta rotmistrz Feraud znalazł czas na zastanowienie się, jak ma postępować [...]. [P 219–221]

Ten układ bitew i następujących po nich pojedynków powtarza się po każdej głównej kampanii, chyba że adwersarze zostają rozdzieleni przez fizyczną odległość (na przykład Feraud walczy w Hiszpanii, a D’Hubert pokonuje pola bitewne pod Eylau i Frydlandem).

Podobnie jak w przypadku konstruowania scenerii, kiedy to Conrad wprowadził szeroką panoramę wojen napoleońskich, a Rylski skupił się wyłącznie na kampanii rosyjskiej, w przypadku fabuły Conrad opisuje kilka pojedynków, a Rylski koncentruje się na jednym niedokończonym starciu i przedstawia jego warianty. To figura pojedynku umożliwia odkrycie widma tekstu Conrada w topografii narracji Rylskiego. Jego opowieść krąży somnambulicznie wokół *je d n e g o* nierozstrzygniętego pojedynku, który jest odtwarzany w różnych formach, ale nie może zostać domknięty. Jakie kształty przyjmuje i od jakiego wzorca pochodzi? Hoszowski zostaje zaproszony na kolację do salonu Rangułta w pałacu, na zakończenie której ma wnieść toast za cesarza. Hoszowski odmawia, ponieważ sądzi, że kawalerzyści są pijani, na co ostro reaguje Rangułt i prosi o satysfakcję. Wybierają pistolety i Rangułt, który strzela pierwszy, nie trafia. Kiedy Hoszowski mierzy w oponenta, przybywają oficerowie sztabowi generała i przerywają pojedynek. Nocą Rangułt zmusza Hoszowskiego do zakończenia pojedynku; ten zgadza się, ale pod warunkiem, że rozstrzygnięcie nastąpi dzięki grze w kości. Rangułt przegrywa wszystko. Nad ranem zdesperowany Rangułt, po zrabowaniu pułkowej kasy, ponownie zmusza Hoszowskiego do gry w kości. Tym razem wygrywa Rangułt. Kiedy generał Lamont dowiaduje się, że jego ulubiony szwoleżer wykradł sztabowe fundusze, potajemnie rozkazuje Hoszowskiemu zabić przeciwnika w ukarowanym pojedynku, aby podtrzymać jego legendę. Lamont informuje Hoszowskiego, że nie było żadnego innego pojedynku, a jego oficerowie nie widzieli ani nie przegrali wcześniejszego starcia w dniu poprzednim. Ponownie Rangułt ma strzelać pierwszy i ponownie nie trafia, a Hoszowski, po długim mierzeniu w hrabiego, zabija oficerów generała, którzy mieli

dopilnować ustalonego finału pojedynku. Hoszowski wstrzymuje swój strzał i życie Rangułta należy do niego.

Jeśli osobisty konflikt oficerów u Conrada miał symbolizować pojedynek Napoleona z całą Europą, to historia sporu Rylskiego może reprezentować inwazję Bonapartego na Rosję. Dążył on bowiem do bezpośredniego starcia z Rosjanami, jednak ci przez kilka miesięcy unikali zwarć bitewnych, a te, do których doszło, nie przyniosły Bonapartemu zdecydowanych rozstrzygnięć⁶³. Podobnie w narracji Rylskiego: Rangułt pragnie ostatecznego rozstrzygnięcia pojedynku, lecz albo forma starcia jest niezgodna z kodeksem honorowym, albo finał nie wskazuje jednoznacznie na zwycięzcę.

Po ostatnim nierozstrzygniętym pojedynku Rylski koncentruje się na kolejnych czterech miesiącach po bitwie pod Borodino, aby szczegółowo przedstawić trudności przeprawy przez zasypaną śniegiem Rosję na Litwę, gdzie znajdował się majątek Rangułta. Zgodnie z przekazem historycznym z 1812 roku, zima jest bardzo ciężka i uciekinierzy omal nie umierają z głodu i wychłodzenia, ratuje ich tylko spryt i wytrwałość Hoszowskiego. Choć w *Pojedynku* tylko jedna część opowieści została poświęcona powrotowi spod Moskwy, między obiema fabułami odnajdujemy wiele punktów wspólnych, które umożliwiają opowieści Conrada przebicie się przez narrację *Warunku* i modyfikację (poszerzenie) jego znaczeń. Zwróćmy uwagę na kilka takich miejsc w topografii *Warunku*, w których możemy odnaleźć ślady („resztki”) historii Conrada: ogólny opis wędrówki przez Rosję zimą, wzajemna pomoc, zmiana odzieży.

Zacznijmy od najrozleglejszego miejsca w topografii narracyjnej *Warunku* (innymi słowy, najogólniejszego podobieństwa między obiema fabułami) – relacji podróży przez Rosję. Kiedy Rylski odtwarza klimat i surową zimę w czasie odwrotu pojedynekowców spod Moskwy w 1812 roku, Conradowskie opisy marszu Wielkiej Armii powracają i formują wzorzec, w który wpisują się opisy Rylskiego:

Szli nocą. Mróz był silny, ale nie tak przejmujący jak na moczarach przed rzeką. Srożał z każdą kwadrą [...]. Wszystko zdostojniało w ciszy i zimnie. Drzewa stały rzadko, ale znów gonne, sosny i miejscami świerki, a w kompaniach dęby z brzożami nieustępującymi im wzrostem. [...] Po południu zauważyli szybkie fa n t o m y, które wraz z wczesnym zmierzchem coraz liczniej odbijały się od bieli. [...] Bezszelestne jak duchy. [W 163; wyróżnienie – A.A.P.]

63 R. BIELECKI: *Encyklopedia wojen napoleońskich...*, s. 266–267, R. PAWLY: *Napoleon's Polish Lancers...*, s. 35–38.

Figura zjawy jest charakterystyczna także dla wizerunku zdziętkowanej armii napoleońskiej w tekście Conrada:

Posuwali się z trudem i ich marsz nie mącił śmiertelnej ciszy różnin, rozbłyszczonech sinawym blaskiem śniegów pod niebem barwy popiołu. Zamiecie hasały po polach, rozbijały się o ciemną kolumnę, spowijały szeregi gęstwiną fruujących soplekłów lodowych i opadały ukazując ją znów, jak pełźnie po swej tragicznej drodze bez wojskowego rozmachu i rytmu. Brnęła na przód, a ludzie nie wymieniali ani słów, ani spojrzeń [...]. Było to jak marsz *macabre* trupów posuwających się z trudem ku odległej mogile. [P 227; wyróżnienie – A.A.P.]

Przyjrzyjmy się, jak te przekazy korelują ze sobą. Czytelnik ponownie otrzymuje dwie wizje – mikro i makro. Relacja Ryłskiego jest jakby ogromnym powiększeniem fragmentów relacji Conrada. Ryłski koncentruje się na powrocie dwóch oficerów, ich wysiłkach w walce o przetrwanie, wtedy to zjawia się opis Conrada, ogólny, portretujący makabryczny przemarsz rozbitej armii. Ten opis powraca w *Pojedyńku* wielokrotnie, a na tle gromady bezimiennych żołnierzy ukazywani są od czasu do czasu D'Hubert i Feraud. U Ryłskiego mamy zabieg odwrotny, to Rangułt i Hoszowski występują cały czas na pierwszym planie, a śmiertelny przemarsz Wielkiej Armii majaczy w tle, pojawia się niczym widmo na krótko i sporadycznie (na przykład scena odnalezienia zamarzniętych Neapolitańczyków).

Innym szczegółem otwierającym tekst Ryłskiego na opowieść Conrada jest wzajemna relacja rywali. W trakcie ucieczki obaj oficerowie pomagają sobie nawzajem, zapominając o dawnej kłótni. Początkowo to Hoszowski jest silniejszy, sprawniejszy i bardziej pomysłowy i to on opiekuje się delikatniejszym i chorym Rangułtem. Rangułt bardzo szybko popada w rezygnację, nie wierzy, że uda im się dotrzeć na Litwę; poddaje się srogim zimowym warunkom i nie bierze udziału w wysiłkach Hoszowskiego, aby przetrwać. Jednak gdy pod koniec drogi, już na Litwie, ranny Hoszowski prosi hrabiego, by go zostawił i dalej szedł sam, Rangułt niesie kompana, brnąc w wysokim śniegu:

– To na nic – westchnął Hoszowski, kiedy Rangułt powtórnie go uniósł i wywłókł na drogę ze świeżą koleiną po saniach. [...] Po kilkunastu minutach osłepi od bieli, z oczu pociekły im łzy [...]. Hoszowski poprosił Rangułta, by zostawił sakwę. Ten nie odpowiedział. Włókł za sobą porucznika i jego majątek, pochylony ku ziemi jak oracz, jak spracowany koń, muł, niezdarny, nadaremny, po abdykacji ze wszystkiego. [W 162]

Tak opisane relacje otwierają szczelinę, przez którą dostrzegamy tekst Conrada: D'Hubert i Feraud puszczają w niepamięć zatarg i wspomagają jeden drugiego, aby bronić się przed atakami Kozaków czy dorównać kompanom w morderczym marszu. Arystokratyczny D'Hubert pomaga Gaskończykowi dźwigać broń:

Tego popołudnia więcej niż raz podtrzymywali się w marszu, a pod wieczór pułkownik D'Hubert, któremu dzięki długim nogom łatwiej było iść po sybkim śniegu, stanowczym ruchem wziął od pułkownika Feraud jego muszkiet i niósł go na ramieniu, podpierając się swoim.

[...] Nim weszli w krąg światła migającego na zapadniętych wychudłych twarzach o szklстым wzroku, przemówił z kolei pułkownik D'Hubert:

– Oto pański muszkiet, pułkowniku Feraud. Jestem lepszym piechurzem od pana. [P 228–229]

Innym razem to Feraud zachowuje zimną krew i dowodzi obroną przed atakiem Kozaków:

Choć często szli w szeregu lub staczali potyczki w lasach ramię przy ramieniu, dwaj oficerowie nie zwracali na siebie uwagi; co wynikało nie tyle z nieprzyjaznych intencji, ile z autentycznej obojętności. [...] I nigdy nie wymienili ze sobą więcej niż kilka zdawkowych słów, z wyjątkiem pewnego dnia, gdy [...] znaleźli się nagle w lesie, odcięci przez mały oddział Kozaków. [...] nagle pułkownik Feraud przemówił ochryłym [...] głosem [...].

– Pułkowniku D'Hubert, pan weźmie tego najbliższego łotra. Ja załatwię następnego. Jestem lepszym strzelcem od pana.

[...] Dwaj oficerowie zdołali dogonić batalion na nocnym postoju. [P 228]

Ostatnim szczegółem topografii tekstualnej Ryłskiego otwierającym się na widmo noweli Conrada, na który pragnę zwrócić uwagę, jest zmiana mundurów. Po kilkudniowej podróży Hoszowski rozsądnie zauważa, że ucieczka w charakterystycznym uniformie szwoleżera jest zbyt niebezpieczna, więc zmusza opornego Rangułta do przebrania się w chłopskie ubrania:

Hoszowski postanowił, że skorzystają z okazji [...] i cesarskie mundury [zamienia] na włościańskie szmaty. [...] Rangułt przystał w końcu na pomysł Hoszowskiego pod warunkiem, że gorycz zamiany osłodzą przyjemnością żartu. [...] Jeżeli mają zabrać chłopom ich stroje, to muszą im pozostawić własne. [W 117–118]

Naciągają na siebie barchanowe stroje, ale Rangułt, wysoki i postawny, z trudem mieści się w „baranim serdaku” [W 119]. Przebieranie chłopów w mundur gwardii i śmieszny wygląd hrabiego w przymaławym stroju chłopskim wprowadzają komizm sytuacyjny. I to właśnie komizm tym razem jest tym elementem, który przywołuje widmo Conradowskiej opowieści. W *Pojedyńku* Conrada komiczna sytuacja również wiąże się z przywdzianiem przez bohatera chłopskiej garderoby: D’Hubert zmuszony jest nosić ubranie chłopki, na dodatek zbyt małe na siebie:

Pułkownik D’Hubert, z długimi wąsami zwisającymi w soplach po obu stronach sinych, splekanych warg, [...] w stroju, którego najważniejszą część stanowiła baranica z trudem ściągnięta z zamrożonych zwłok markietanki znalezionej na porzuconym wozie [...]. Jego regularna, urodziwa twarz [...] wyglądała spod kobiecego czepka z czarnego aksamitu; na nim tkwił siłą wepchnięty trójgraniasty kapelusznik znaleziony pod kołami pustego furgonu [...]. Baranica, krótka jak na męczyznę jego wzrostu, kończyła się bardzo wysoko i przez strzępy dolnej garderoby prześwitywały sine od zimna nogi. [...] Na szczęście pewnego dnia [...] pułkownik D’Hubert odkrył dwa chodniki z rodzaju tych, jakimi rosyjscy chłopcy mają zwyczaj mościć po bokach swoje wozy. Owe maty [...] owinięte wokół jego wytwornej postaci [...] tworzyły dolną garderobę w kształcie dzwonu, jak gdyby sztywną halkę. [P 229–231]

W dalszej części narracja Ryłskiego ponownie otwiera się na widmo opowieści Conrada, gdy zostaje opisane zdzieranie butów z zamrożonych żołnierzy. Detal ten powraca, gdy po miesiącu podróży oficerowie zmieniają obuwie po znalezieniu w rozpadlinie martwych żołnierzy neapolitańskich. Zdjęcie butów czy ubrań ze stwardniałych na mrozie ciał było nie lada wyczynem: „Nakładali na siebie, co wlaźło. Ogołocili czterech z sześciu piechurów [...]. Obdzieranie nieboszczyków zajęło im czas do zmierzchu” [W 150]. W opowieści Conrada takie odzyskiwanie ubrań, zdejmowanych z zamrożonych trupów żołnierzy Wielkiej Armii, również graniczyło z cudem i groziło samotną śmiercią z dala od idącej ciągle na przód kompanii:

Ale ściągnięcie pary spodni z zamrożonego trupa nie jest rzeczą tak łatwą, jak może się to wydawać zwykłemu teoretykowi. Wymaga czasu i trudu. [...] a upiorna intymność zapasów z zamrożonym trupem, który przeciwstawia oporną twardość żelaza żywej sile, była dla jego [D’Huberta] wrażliwości czymś odrażającym. [P 230]

Reasumując ten aspekt widmowej intertekstualności, w fabule Rylskiego można zauważyć wiele miejsc, które otwierają się na tekst Conrada: jest to przede wszystkim figura pojedynku, a następnie niektóre szczegóły kampanii rosyjskiej. *Warunek* wydaje się być szkieletem, ramą narracyjną, do której wnikają wybrane fragmenty fabularne *Pojedynku*.

Bohaterowie

Trzeci aspekt, który pozostaje do rozważenia, to pary głównych bohaterów: Hoszowski – Ranguł i Feraud – D’Hubert. Należy nadmienić, że obaj pisarze mieli przodków, którzy uczestniczyli w wojnach napoleońskich i na których częściowo wzorowali swe postaci. Przodek Rylskiego Seweryn Fredro (1785–1845) walczył w pułku lekkokonných gwardii między innymi pod Avignano, Wagram, Dreznem i w kampanii rosyjskiej. Eskortował cesarza w trakcie odwrotu spod Moskwy. W 1813 roku pod Peterswalde, po wspaniałej szarży, wziął do niewoli syna generała Blüchera, za co został nagrodzony krzyżem oficerskim Legii Honorowej⁶⁴. Podobnie Conrad miał rodzinę, zarówno ze strony matki, jak i ojca, walczącą u boku Napoleona. Mikołaj Bobrowski dołączył do polskiego korpusu w 1811 roku. Jego siostrzeniec Tadeusz Bobrowski wspominał, że Napoleona „czcił bez zastrzeżeń”⁶⁵. Został odznaczony Legią Honorową i Orderem Wojskowym Polskim. „Raz tylko był ranny. W pięć jak sam Wielki Napoleon”⁶⁶. Ze strony ojca, Teodor Korzeniowski brał udział w kampanii napoleońskiej przeciwko Austrii (1807); on także posiadał najwyższe polskie odznaczenie – Order Wojskowy Polski⁶⁷.

Polskie wzorce nie pozostały bez wpływu na charakter stworzonych opowieści. Rylski jednoznacznie określa *Warunek* jako prozę wybitnie polską:

Warunek [...] jest książką arcyorską, bo jest o polskich nieszczęściach, niespełnieniach, paradoksach, ale i o polskiej wielkości. Ostatni rozdział tej powieści, w zamierzony sposób patetyczny, jedni docenili,

64 *Seweryn Fredro*. Internetowy Polski Słownik Biograficzny. <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/seweryn-fredro> [dostęp: 7.07.2017].

65 T. BOBROWSKI: *Pamiętnik mojego życia*. T. 1. Warszawa 1979, s. 60.

66 *Ibidem*.

67 Conrad o rodzinnych przodkach zaangażowanych w wojny Napoleona wspominał także swojemu francuskiemu tłumaczowi w korespondencji, nazywając to „sprawą rodzinną”: „J’ai deux officiers de Napoléon parmi mes ancêtres. Mon grand oncle maternel et mon grand père paternel. Donc c’est une affaire de famille comme qui dirait” (List J. Conrada do H.-D. Davreya. W: *The Collected Letters of Joseph Conrad*. T. 4. Eds. F.R. KARL, L. DAVIES. Cambridge 1991, s. 57).

inni próbowali wykpić, choć drugich było zdecydowanie mniej. Powieść, uznana przez niektórych krytyków za arcydzieło, odniosła też sukces rynkowy, bo weszła zupełnie przypadkiem w niszę wydawniczą. [...] Takie powieści wydawać można raz na dekadę, ale niech Bóg broni, by z tą swoją honorową, męską retoryką, stały się chlebem powszednim literatury⁶⁸.

Conrad również podkreśla polski charakter swojej opowieści, tłumacząc tym niezrozumienie krytyki (*Pojedynek* został odrzucony przez wiele czasopism brytyjskich, a w końcu opublikowany w 1907 i 1908 roku⁶⁹ nie otrzymał entuzjastycznych recenzji). Krytycy uważali, że opowieść jest nudna i przegadana. Akcentowano jej inność. Jeden z brytyjskich krytyków w recenzji zarzucał Conradowi, że pisze po angielsku bez wycucia niuansów językowych:

Pan Conrad, jak wszyscy wiedzą, jest Polakiem, jakby z wyboru raczej niż z natury rzeczy. Zdaniem większości wybór ten jest pożyteczny, zwłaszcza dla literatury angielskiej. Niektórym z nas wszakże wydaje się godne wielkiego pożałowania nawet z punktu widzenia literatury angielskiej. Pisarz, który przestaje widzieć świat ubarwiony własnym językiem – bo język nadaje barwę myślom i rzeczom na sposób przez niewielu ludzi rozumiany – skłonny jest tracić skupienie i intensywność wizji, bez których największa literatura powstawać nie może⁷⁰.

Przyjaciel Conrada Edward Garnett twierdził, że *Pojedynek* jest jednym z najświetniejszych przykładów „polskiego mistrzostwa” i „połączenia dwóch nastrojów” charakterystycznych dla Conrada: „wnikliwej czułości – i gryzącej ironii”. Tłumaczył niezrozumienie historii Conrada jej polskim wymiarem: „To znakomite, zabawne, ironiczne arcydzieło było niedoceniane, ponieważ Anglosasi są duchowo niechętni jego nastrojowi”⁷¹.

Jeśli chodzi o bohaterów literackich, to Feraud stanowi przykład nisko urodzonego porywczego południowca, natomiast D’Hubert jest rozsądnym

68 J. WINIARSKI: *Do gnozy mi blisko...*

69 *Pojedynek* ukazał się w odcinkach w brytyjskim „Pall Mall Magazine”, w amerykańskim „Forum” (jako *The Point of Honor*), a w 1924 roku został włączony do tomu *Sześć opowieści*, wydanego wtedy po raz pierwszy po polsku.

70 Recenzja Roberta Lynda „Daily News”, 10.08.1908; przedruk w: *Conrad: The Critical Heritage*. Ed. N. SHERRY. London 1973, s. 210–211; tłum. podają za: Z. NAJDER: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2. Lublin 2006, s. 128.

71 *Letters from Conrad*. Ed. E. GARNETT. London 1928; cyt. za: Z. NAJDER: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2..., s. 104.

arystokratą o chłodnym północnym usposobieniu. Cechy bohaterów są jasno nakreślone według zaprezentowanych sztamkowych typów (Gaskończyk – Pikardyjczyk) i nie ulegają zmianie, choć w obrębie danego typu ewoluują od młodości do dorosłości⁷². Jak zauważył Stape, „zaciętość Ferauda staje się symbolem niepokonanego dążenia Napoleona do dominacji, a jego śmierć za życia symbolizuje ostateczne wygnanie Bonapartego”⁷³. W opozycji do swojego rywala, D’Hubert został wybrany jako godny zaufania młodzieniec do służby w sztabie jako *officier d’ordonnance*, który wykonuje rozkazy generała bez zbędnych pytań. Feraud określa go z pogardą „wymuskany oficerkiem sztabowym” [P 206]. Jednak po pierwszym pojedynku zostaje on odesłany do pułku na pole bitwy, bez żadnych wyjaśnień [P 206]. Dopiero pod koniec wojen napoleońskich trafia na powrót do sztabu generalnego, zostaje ulubieńcem generała i faworytem cesarza [P 233].

W fikcji Ryłskiego również występuje arystokrata i plebejusz. W tym przypadku to arystokrata, kapitan Andrzej Rangułt, jest porywczy, dużo pije, oddaje się hazardowi i plądrowaniu podbitych terenów, natomiast syn popa, kurier sztabowy Semen Hoszowski, był guwerner, jest rozsądny i zrównoważony, pragnie uniknąć konfliktu z pijanymi szwoleżerami. To on ratuje życie hrabiego, którego miał zabić na polecenie generała w ukartowanym pojedynku. Hoszowski jest pomysłowy, za wszelką cenę dąży do przetrwania w czasie dezercji w mroźnej Rosji (znajduje schronienie, ubrania, jedzenie). Mimo koszmaru wojny, zezwierzęcenia obyczajów, cierpienia w trakcie powrotu na Litwę nie rezygnuje ze swojego życiowego celu, ciągle marzy o wyjeździe na południe Francji, aby pracować tam w bibliotece (pragnie rozwiązać równanie z warunkiem). Na zakończenie powieści następuje intrygujący zwrot akcji, który powoduje poszerzenie znaczenia tytułu utworu: Hoszowski, po śmierci Rangułta, postanawia pozostać w Nekli, rodzinnym majątku hrabiego, i poślubić jego siostrę, Annę, pod warunkiem, że stanie się strażnikiem legendy zmarłego. Chcąc jednak tę legendę utrzymać i propagować, musi powrócić do Wielkiej Armii we Francji i przywieźć do domu order Legii Honorowej przyznany Rangułtowi jeszcze we wrześniu 1812 roku (pismo w tej sprawie dostarczył sam Hoszowski generałowi Lamontowi owego feralnego dnia przed swarą ze szwoleżerami). Hoszowski łączy oba cele w życiu (poprzedni i nowy), przed wyjazdem tłumacząc swoje decyzje Annie:

72 Por. F. GREGORI: *Youthful Resentment, Bourgeois (Anti-)Heroism and Sublime Unrest: Conrad’s “The Duel” and R. Scott’s “The Duellists”*. “South Atlantic Review” 2010, vol. 75, no. 3, s. 112.

73 J.H. STAPE: *Conrad’s “The Duel”: A Reconsideration...*, s. 42.

Następnego dnia przy śniadaniu powiadomił Annę, że taki jest warunek.

– Czego? – zapytała nie od razu dziewczyna.

Odpowiedział, że taki jest warunek jego pobytu w Nekli. Że z niej wyjedzie.

– Dokąd? – zapytała Anna [...].

– Do armii.

– Jakiej armii?

Hoszowski odpowiedział, że nie wie, do jakiej, pod czyją komendą, z jakimi planami, ale że człowiekiem, który do Arancewa przywiózł promesę cesarskiego medalu, był on. I on musi załatwić to do końca. [...]

– Równanie, Anno, to warunek w postaci równości. Każda równość ma przynajmniej jedno rozwiązanie. Rzecz polega na tym, by je znaleźć. [W 249–250]

Mimo różnic bohaterowie Rylskiego wpisują się w paradygmat przeciwnieństw zarysowany w *Pojedyнку*: arystokrata – plebejusz, porywcość – rozważa, faworyt cesarza – prosty żołnierz. Rozbieżności mogą wynikać z narodowości bohaterów: Conradowscy oficerowie byli Francuzami, podczas gdy u Rylskiego są Polakami. Rylski wybiera szwoleżera – elitę wojsk napoleońskich⁷⁴, na jego przykładzie pokazując jej degenerację, i kontrastuje go z grubiańskim Hoszowskim, prześmiewczo zwanym przez kawalerzystów „dupkiem sztabowym”. W przeciwieństwie do wyważonej prezentacji Napoleona u Conrada, Rylski niszczy legendę cesarza i jego elitarną jednostki, pokazując oficerów jako zabijaków, hulaków i hazardzistów. Stosunek Conrada do Napoleona był ambiwalentny, co wynikało z jego rodzinnych tradycji i korzeni kulturowych⁷⁵. Jego opowieść jest więc pośrednio krytyczna wobec Napoleona, a krytyka wyrażona została głównie przez ironię.

Podsumowując rozważania, zasadne wydaje się twierdzenie, że między opowieścią Rylskiego a nowelą Conrada zachodzi relacja tekstu i jego widma. *Warunek* zawiera bowiem wiele śladów *Pojedyнку* i jest raczej przejawem czegoś innego niż niezależnym, samoistnym utworem⁷⁶. Na przykładzie przedstawionej analizy potwierdza się choć w części założenie Wolfreysa, że sam proces snucia opowieści jest aktem przywoływania widm dawnych

74 Zob. A. ZIÓLKOWSKI: *Pierwszy Pułk Szwoleżerów Gwardii Cesarskiej 1807–1815*. Pruszków 1996.

75 Conrad wyznawał: „Jako chłopiec słyszałem dużo o wielkiej legendzie napoleońskiej. Byłem głęboko przekonany, że będę się w niej swobodnie poruszał” (J. CONRAD: *Od Autora...*, s. 10). Por. A. ADAMOWICZ-POŚPIECH: *Epoka Napoleona w twórczości Conrada...*

76 Por. A. MARZEC: *Widmontologia...*, s. 132.

historii, otwieraniem przestrzeni, w której powraca coś innego. W tym wypadku tekst Rylskiego uczestniczy „we własnym nawiedzaniu”⁷⁷, ponieważ opisana historia dwóch polskich szwoleżerów wytwarza szczeliny umożliwiające powrót innej opowieści o dwóch francuskich kawalerzystach, opowiedzianej ponad sto lat wcześniej przez Conrada.

Bibliografia

- ABRAHAM N., TOROK M.: *The Wolf Man's Magic World: A Cryptonymy*. Minneapolis 1986.
- ADAMOWICZ-POŚPIECH A.: *Epoka Napoleona w twórczości Conrada* [w druku].
- ARAB-FUENTES R.: „Think of Us... of Us... of US!": *The First-Person Plural Hauntology in Conrad's Fiction*. „The Conradian” 2017, vol. 41, no. 2, s. 42–62.
- BIELECKI R.: *Encyklopedia wojen napoleońskich*. Warszawa 2002.
- BOBROWSKI T.: *Pamiętnik mojego życia*. T. 1. Warszawa 1979.
- BOWEN R.: *Journey's End*. „Conradiana” 2007, vol. 41, no. 1, s. 39–57.
- BROSS A.: *Szaleństwo Almayera a polski spór o materializm*. W: *Conrad a Polska*. Red. W. KRAJKA. T. 1. Lublin 2011, s. 133–150.
- CASTRICAN J.: *Cryptomimesis*. Montreal–Kingston 2001.
- The Collected Letters of Joseph Conrad*. T. 1–9. Ed. L. DAVIES et al. Cambridge 1983–2007.
- CONRAD J.: *Od Autora*. W: IDEM: *Dziela*. Red. Z. NAJDER. T. 11: *Sześć opowieści*. Przeł. K. TARNOWSKA. Warszawa 1973, s. 7–11.
- CONRAD J.: *Pojedynek. Opowieść wojskowa*. W: IDEM: *Dziela*. Red. Z. NAJDER. T. 11: *Sześć opowieści*. Przeł. K. TARNOWSKA. Warszawa 1973, s. 177–284.
- CONRAD J. MRS.: *Did Joseph Conrad Return as a Spirit*. Introd. C. CLEMENS. Missouri 1932.
- Conrad: The Critical Heritage*. Ed. N. SHERRY. London 1973.
- Conrad's "The Duel"*. Eds. J.H. STAPE, J. PETERS. Leiden–Boston 2016.
- CZUBATY J.: *Księstwo Warszawskie (1807–1815)*. Warszawa 2011.
- DERRIDA J.: *Spectres de Marx*. [Paris] 1993.
- DERRIDA J.: *Widma Marksa*. Przeł. T. ZAŁUSKI. Warszawa 2016.
- GRAVER L.: *Conrad's Short Fiction*. Berkeley 1969.
- GREGORI F.: *Youthful Resentment, Bourgeois (Anti-)Heroism and Sublime Unrest: Conrad's "The Duel" and R. Scott's "The Duellists"*. „South Atlantic Review” 2010, vol. 75, no. 3, s. 109–129.
- KOWALCZYK J.R.: *Eustachy Rylski*. <http://culture.pl/pl/tworca/eustachy-rylski> [data dostępu: 1.07.2017].
- LOREK-JEZIŃSKA E.: *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*. Toruń 2013.

77 J. WOLFREYS: *Victorian Hauntings...*, s. xii.

- LYSZCZYNA J.: „*Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami*”. *Mit Napoleona w literaturze polskiej XIX wieku*. Katowice 2009.
- MARZEC A.: *Widmontologia*. Warszawa 2015.
- MOORE G.: *Conrad's Influence*. W: *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Ed. J.H. STAPE. Cambridge 2003.
- MOORE G.: *History and Legend in "The Duel"*. "The Conradian" 2016, vol. 41, no. 2, s. 28–46.
- MOORE G.: *Introduction*. W: J. CONRAD: *Suspense*. Cambridge 2011, s. xxvii–li.
- NAJDER Z.: *Wstęp*. W: J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Wybór prozy*. Przeł. H. NAJDER, K. TARNOWSKA, A. ZAGÓRSKA. Wrocław 2015, s. v–cxvii.
- NAJDER Z.: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2. Lublin 2006.
- NIEUWAŻNY A.: *My z Napoleonem*. Wrocław 1999.
- PAWLY R.: *Napoleon's Polish Lancers of the Imperial Guard*. London 2007.
- POCHODAJ A.: *Legenda Napoleona I Bonaparte w kulturze polskiego romantyzmu*. Wrocław 2002.
- Pod warunkiem, że ktoś lubi wydmuszki*. <http://ksiazki.wp.pl/rid,1386,tytul,Pod-warunkiem-ze-ktos-lubi-wydmuszki,recezbz.html?ticaid=119b28> [data dostępu: 1.07.2017].
- RASHKIN E.: *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*. Princeton 1992.
- ROYLE N.: *The Uncanny*. Manchester 2003.
- The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Eds. M. DEL PILAR BLANCO, E. PEEREN. London 2013.
- STAPE J.H.: *Conrad's "The Duel": A Reconsideration*. "The Conradian" 1986, vol. 11, no. 1, s. 42–46.
- STRZETELSKI J.: *Pojedynek – reprezentatywna miniatura*. W: *Studia Conradowskie*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 1976, s. 71–79.
- WINIARSKI J.: *Do gnozy mi blisko. Rozmowa z Eustachym Rylskim*. <http://www.literaturajestsexy.pl/do-gnozy-mi-blisko-rozmowa-z-eustachym-rylskim> [data dostępu: 1.06.2017].
- WOLFREYS J.: *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Basingstoke 2002.
- ZAHORSKI A.: *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce*. Warszawa 1974.
- ZAHORSKI A.: *Z dziejów legendy Napoleońskiej w Polsce*. Warszawa 1971.
- ZGORZELSKI A.: „*Pojedynek*” jako nowela humorystyczna. W: IDEM: *O nowelach Conrada*. Gdańsk 1984, s. 27–49.
- ZIÓLKOWSKI A.: *Pierwszy Pułk Szwoleżerów Gwardii Cesarskiej 1807–1815*. Pruszków 1996.

Filmografia

- Eustachy Rylski – wywiad*. Cz. 1. Xiegarnia. <https://xiegarnia.pl/wideo/eustachy-rylski-wywiad-czesc-i> [data dostępu: 1.06.2017].

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Joseph Conrad's *The Duel* in the Novel by Eustachy Rylski
Warunek [The Condition], or the Spectre and the Text

Abstract: The author of the paper argues that both Joseph Conrad's biography and works re-visit the writings of contemporary artists. The author uses the concepts of hauntology as well as "spectral intertextuality" to disclose the spectral presence of Conrad's *The Duel* in the novel by Eustachy Rylski *Warunek*. Three aspects of these works were analysed: plot, setting and protagonists.

Key words: Conrad, *The Duel*, Rylski, hauntology, spectre