



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

Title: „Nosisz ten świat w sobie” : narracja i kontekst *Opowieści* Josepha Conrada

Author: Marek Pacukiewicz

Citation style: Pacukiewicz Marek. (2018). „Nosisz ten świat w sobie” : narracja i kontekst *Opowieści* Josepha Conrada. W: A. Pośpiech, J. Mydła (red.), „Tajemni wspólnicy: czytelnik, widz i tłumacz : opowiadania Josepha Conrada w nowych interpretacjach” (S. 150-159). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

„Nosisz ten świat w sobie”

Narracja i kontekst *Opowieści* Josepha Conrada

Kiedy znudzona bohaterka prosi swego narzeczonego: „Powiedz coś [...]. Może jakąś opowieść?”, czytelnik nie spodziewa się, że historia ta przekroczy ramy konwencji „prostej, zawodowej opowieści”¹, snutej wyłącznie dla zabicia czasu. Dopiero gdy kapitan kończy swoje opowiadanie, następuje niespodziewany zwrot. Nie dotyczy on jednak bezpośrednio wydarzeń fabularnych: dowódca wyjawia jedynie, że bohaterem jest on sam. Czytelnik musi zmierzyć się z rzeczywistą tragedią człowieka, która przekracza ramy konwencji literackiej. W ten sposób Conrad zmusza nas do doświadczenia ograniczoności naszej wiedzy: znana w tak wielu wariantach historia nie zmienia się, jej reguły są doskonale znane; zyskuje jednak nowy wymiar, kiedy zostaje odsłonięty jej kontekst, który przestaje mieścić się w zwyczajnej formule: „[...] żyli pewnego razu Dowódca i Skandynaw” [O 107].

Zdaniem Jeremy’ego Hawthorna, za sprawą celowej próby stworzenia w toku opowiadania nierozwiązywalnej dwuznaczności, *Opowieść* nie dotyczy niemożliwości odczytania (*unreadability*), ale sama nią jest². Utwór nie jest jednak, moim zdaniem, jedynie zamkniętym systemem „opowieści o opowieści”. Pokazuje coś ważnego: za każdą historią stoi człowiek i otaczający go kontekst, który jest podstawą naszego rozumienia: „Wszystko

1 J. CONRAD: *Opowieść*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER. W: IDEM: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 24: *Opowieści zasłyszane. Siostry*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER, W. TARNAWSKI. Red. Z. NAJDER. Warszawa 1974, s. 106. Odwołując się do tego wydania, stosuję skrót O i podaję po nim numer strony.

2 Por. J. HAWTHORN: *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*. London 1992, s. 264, 268.

potrafisz sobie wyobrazić – mówi narrator do swej słuchaczki niezadowolonej z pozornej oczywistości i przejrzystości jego opowiadania – [...] Nosisz ten świat w sobie” [O 109].

„There is a story that needs to be told”³, stwierdza Edward Said, pisząc o strategii pisarskiej Conrada; „Ten świat potrzebuje opowieści”⁴, wtóruje mu Stanisław Modrzewski. *Opowieść* można uznać za kwintesencję stylu pisarza, on sam stwierdził zresztą, że to „naprawdę bardzo Conradowska” narracja⁵. Opowiadanie wydaje się wręcz „archetypem opowieści” i stylizowane jest na formę uniwersalną (co bardzo wyraźnie zostaje podkreślone przez opowiadającego: „[...] żyli pewnego razu Dowódca i Skandynaw. Pamiętaj, że słowa te zaczynają się dużymi literami, bo oni innych imion nie mieli” [O 107]), jednak pisarz celowo rozbija hermetyczny świat narracji, w którym czytelnik mógłby znaleźć przytulne schronienie.

Wiele napisano na temat maestrii pisarskiej Conrada, która przejawia się w skomplikowanych strukturach narracyjnych, nakładających się punktach widzenia i licznych intertekstualnych odniesieniach. Oczywiście celem nadrzędnym Conrada jest komunikacja („[...] sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko, byście zobaczyli. To – i nic więcej; a w tym jest wszystko”⁶), ale dzieła pisarza nie można zamknąć w konwencji, nawet jeśli przyjmujemy, że potraktował ją z typową dla siebie ironią.

Słuchaczka kapitana przypomina trochę zblazowaną koneserkę literatury, która zwraca uwagę przede wszystkim na formę: „Dawniej bardzo dobrze umiałeś snuć swoje – swoje proste, zawodowe opowieści” [O 107]. Domaga się „opowieści nie z tego świata” [O 106], co sugeruje, że ma ona być konwencjonalnym, choć frapująco opracowanym konstruktem, o mało istotnym kontekście. Jej komentarze początkowo wyrażają niezadowolony fakt, że opowieść jest zbyt mocno związana z tym, co znane („Wciąż tak samo jak na ziemi” [O 108]), zawiera odwołania do zbyt banalnych wartości („O tak. Szczerłość – otwartość – pasja – trzy słowa

3 E.W. SAID: *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Cambridge 1966, s. 92.

4 S. MODRZEWSKI: *Conrad a konwencje. Autorska świadomość systemów a warsztat literacki pisarza*. Gdańsk [1992], s. 170.

5 List do Jamesa B. Pinkera z 31 października 1916 r. Cyt. za: Z. NAJDER: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2. Lublin 2006, s. 266.

6 J. CONRAD: *Przedmowa*. W: IDEM: *Dzieła*. RED. Z. NAJDER. T. 3: *Murzyn z załogi „Narcyza”*. Przeł. B. ZIELIŃSKI. Red. Z. NAJDER. Warszawa 1972, s. 12. (Oryg.: „to make you see”).

twojej ewangelii. Znam je na pamięć” [O 110]). Opowiadający próbuje wzbudzić w kobiecie empatię, lecz kiedy ta mówi, że „rozumie” cierpienie bohatera [O 113], nieprzystawalność położenia tych dwóch postaci czyni to wyznanie groteskowym.

Conrad, jak zwykle ironiczny i przekorny, realizuje w swoim opowiadaniu niezwykle radykalny plan, tworząc bowiem misterną kompozycję szkatułkową opowiadania, dezawuuje jednocześnie główną narrację, uczulając nas na problem jej „literackości”. Być może upraszczam kwestię, jednak dotyczy ona procesów, które, zapoczątkowane na przełomie XIX i XX wieku, doprowadziły do współczesnej tzw. tekstualizacji świata. Wydaje mi się, że nie będzie zbyt uogólnieniem stwierdzenie, że humanistyka, począwszy jeszcze od propozycji narratologicznych Władimira Proppa, przez interpretacje hermeneutyczne na dekonstrukcji skończywszy, doprowadziła do znaczącego rozszerzenia zaczerpniętego z literaturoznawstwa pojęcia tekstu na wszelkie systemy kulturowe, czego rezultatem jest częste kwestionowanie kategorii kontekstu kulturowego lub też hermeneutyczne przekształcanie go w jeszcze jeden tekst.

Z pewnością wątek zderzenia skonwencjonalizowanych dyskursów wiedzy europejskiej z przypadkowością i nieoczywistością kontekstu to jeden z zasadniczych wątków prozy Conrada⁷. Tym bardziej więc zaskakuje, że *Opowieść* – według mnie krytyczna wobec narracji jako hermetycznej „sztuki dla sztuki” – została skonstruowana z klasycznych motywów Conradowskich. W ten sposób autor przestrzega, by nie traktować świata jego prozy jedynie jako kreacji literackiej i uważnie przyglądać się kontekstowi, do którego odsyła.

Nieprzypadkowo Conrad w *Opowieści* – po raz kolejny – nawiązuje do pozaliterackich form opowiadania, nieufny wobec istniejących konwencji pisarskich. W tym przypadku jest to nie tylko marynarska opowieść, oralny *yarn*, ale też bajka – o czym przekonuje formuliczność („[...] żyli pewnego razu Dowódca i Skandynaw”), pozorowana fantastyczność (opowieść o „innym świecie”), a nawet tytuł (*The Tale*). Intencje pisarza mogą być dwojakiego rodzaju, pozornie sprzeczne. Po pierwsze, podkreśla on w ten sposób uniwersalność opowieści. Po drugie, wskazuje, że najważniejszym aspektem każdej opowieści jest jej zakorzenienie w rzeczywistości, ponieważ bajka pozostaje niejako na pograniczu literatury – choć może zostać zamknięta w konwencji, równocześnie kojarzona jest ze słowem żywym,

⁷ Próbowałem udowodnić tę tezę w książce: M. PACUKIEWICZ: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*. Kraków 2008.

przekazywanym z ust do ust. Tym samym bajka (lub mit)⁸, na podstawie stosunkowo trwałych struktur, zmienia się w zależności od kontekstu kulturowego, w jakim powstaje i jest przekazywana⁹.

Zdaniem Claude'a Lévi-Straussa mity, „subtelne maszyny kulturowe”¹⁰, pozwalają dookreślić i sklasyfikować zjawiska świata ludzkiego. Ten swoisty system taksonomiczny rozpisany na kolejne warianty „myśli się w ludziach”¹¹, nie jest jednak zawieszonym w próżni obiegiem zamkniętym: „Schematy mityczne w najwyższym stopniu zdradzają charakter przedmiotów absolutnych, które nie gubiłyby ani nie zyskiwałyby żadnych części, gdyby nie podlegały wpływowi zewnętrznym”¹². Można powiedzieć, że Conrad, czyniąc (może nawet nieco ostentacyjnie) z bajkowo-mitycznego schematu kanwę *Opowieści*, dąży właśnie do konfrontacji narracji z kontekstem kulturowym, podkreśla, że mity nie tylko myślą się w ludziach, ale też pomiędzy ludźmi, przefiltrowane przez ich kulturowe otoczenie. Podobnie jak mit, *Opowieść* stanowi konfigurację kilku archetypowych elementów kultury wykorzystywanych wielokrotnie przez pisarza.

Motywytem przewodnim utworu jest mgła, która niezwykle często dookreśla nie tylko scenierię Conradowskich narracji, ale też postawy głównych bohaterów¹³. Jest to typowy chwyt stosowany przez pisarza, mający prowadzić do izolacji poszczególnych postaci w celu poddania ich próbie¹⁴. W *Opowieści* znajdujemy fragment ukazujący zarówno fenomen, jak i znaczenie mgły, która zostaje przeciwstawiona nocy:

Noc odbiera wzrok otwarciem, a w pewnych okolicznościach światło słońca może stać się również nienawistne jak sam fałsz. Noc jest całym w porządku. W nocy dowódca pozwalał swoim myślom ulatywać – nie powiem ci dokąd. Gdzieś, gdzie wybór jest tylko między prawdą

8 Por. „Bajki są mitami w miniaturze, w których te same opozycje przetransponowane są na małą skalę”. C. LÉVI-STRAUSS: *Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej*. Przeł. W. KWIATKOWSKI. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 272.

9 W swojej krytyce propozycji badawczych Proppa Lévi-Strauss zwrócił uwagę na paradoks: „[...] przed formalizmem nie wiedzieliśmy, co bajki mają wspólnego. Po formalizmie pozbawieni jesteśmy wszelkiego sposobu rozumienia, czym się one różnią. Udało się przejść od konkretnego do abstrakcji, ale nie można już zejść od abstrakcji do konkretnego”. Ibidem, s. 274.

10 C. LÉVI-STRAUSS: *Surowe i gotowane*. Przeł. M. FALSKI. Warszawa 2010, s. 34.

11 Ibidem, s. 19.

12 Ibidem, s. 20.

13 Por. M. PACUKIEWICZ: *Dyskurs antropologiczny...*, rozdz. *Głosy we mgle*.

14 Por. W. KRAJKA: *Izolacja i etos. Studium o twórczości Josepha Conrada*. Wrocław 1988.

a śmiercią. Mglista pogoda natomiast, chociaż oślepia, nie przynosi takiej ulgi. Opary są zwodne, martwa jasność mgły irytuje. Człowiek myśli, że powinien widzieć. [O 110–111]

Dowódca skazuje na pewną śmierć Skandynawa – kapitana statku, którego podejrzewa o zaopatrywanie niemieckich okrętów podwodnych – każąc mu wypłynąć w mgłę. Irracjonalizm tej sytuacji próbuje wytłumaczyć sam dowódca, opowiadając, w jaki sposób początek pierwszej wojny światowej pogrążył go w świecie niepewności i niejasnych podejrzeń:

Początkowo zdumiewał dowódcę niezmienny wygląd wód, dobrze mu znany, który nie był ani bardziej przyjacielski, ani bardziej wrogi. Kiedy dzień jest piękny, słońce zapala iskry na błękitcie; tu i tam w oddali unoszą się spokojnie plamy dymów i nie sposób uwierzyć, że ten znajomy, czysty horyzont wyznacza granice jednego wielkiego koła zasadzki.

Tak, nie sposób wierzyć, aż pewnego dnia widzi się jakiś okręt, [...] który nagle wybucha i zapada w wodę prawie zanim człowiek zdąży pomyśleć, co się stało. I wtedy zaczyna się wierzyć. [O 109–110]

Atmosfera podejrzeń, która przekształca nawet krajobraz, zostaje zrównana przez narratora z mgłą: „Oficer odczuwał mdłości w tej atmosferze zbrodniczej współwiny, która panowała wokół, bardziej gęsta, nieprzenikniona i zjadliwa niż mgła na zewnątrz” [O 125]. Mimo że kapitan nie dysponuje żadnymi danymi, które potwierdzałyby winę Skandynawa, wsłuchuje się „w swój wewnętrzny głos, w jakiś groźny podszept płynący z głębi samego siebie, który opowiadał inną historię, jakby chcąc podtrzymać w nim oburzenie i gniew” [O 119]. Ostatecznie, podobnie jak w przypadku mgły, która „głuszy mniejsze dźwięki” [O 116], „Wszystka prawda znikła ze świata jakby wessana i wchłonięta przez potworne łajdactwo, za które ten człowiek był – lub nie był – odpowiedzialny” [O 123].

Najważniejszy zwrot akcji dokonuje się jednak nie w samej opowieści, lecz pomiędzy narracją dowódcy a kontekstem, w którym zostaje opowiedziana: „Porzucił wszelkie udawanie. – Tak, to ja wyznaczyłem mu ten kurs” [O 126]. Co ważne, nie chodzi tutaj o rozwiązanie akcji w jej kluczowym punkcie, lecz o zmianę perspektywy. Opowieść, która mogła wydawać się nam „klasyczną”, przewidywalną narracją, prowadzi do niewiedzy („Nie wiem. Nigdy się nie dowiem” [O 126]), natomiast sam akt komunikacji zamiast umocnić więź międzyludzką, prowadzi do jej zerwania – dowódca, nie mogąc „wyjść z roli”, opuszcza słuchaczkę [O 127]. Choć Conrad posługuje się typowymi dla siebie środkami i strategiami narracyjnymi, zdaje się dezawuować wcześniej zasugerowaną uniwersalność narracji. Opowieść zawsze zanurzona jest w kontekście i o tym – oczywistym, zdawać by się

mogło – punkcie odniesienia przypomina Conrad. Wprawdzie pisarz stosował już podobny zabieg w niektórych wcześniejszych utworach – można tu przywołać chociażby jawiący się słuchaczom Marlowa obraz mroku zalegającego nad Tamizą w *Jądrze ciemności*¹⁵ – słuchacze nie byli jednak tak bardzo zaangażowani w objawiającą się im rzeczywistość, pełnili raczej funkcję obserwatora zewnętrznej względem nich rzeczywistości, której elementy były poddawane egzotykcji. Zwróćmy uwagę, że nawet wówczas, gdy Conrad zabierał głos na temat realiów europejskich, przedmiotem opowiadania czynił to, co ukryte i wypaczone (szpiegostwo w powieści *W oczach Zachodu*, terroryzm w *Tajnym agencie*). W *Opowieści* rzeczywistość okazuje się bliższa, niż nam się wydaje, tragedia dotyczy świata ludzi morza, na pozór uporządkowanego, a także kładzie się cieniem na relacje pomiędzy nadawcą a odbiorcą narracji.

Kluczowym kontekstem *Opowieści* jest oczywiście „potworne łajdacstwo” pierwszej wojny światowej. Z korespondencji pisarza wiemy, że był on niezwykle przygnębiony „myślami o wojnie, które siedzą na piersi jak upiór”¹⁶. Jak podkreśla jednak Zdzisław Najder, pomimo to obserwował rozwój wypadków z dystansem:

Świadomość odizolowania od straszliwych realiów frontu musiała Conrada często nawiedzać. W myślach nie uwznioślał ani nie upiększał wojny, jak to robiło wielu ówczesnych literatów [...]. Ale nie była też dla niego wojna zaskoczeniem, nie wyrażał zdziwienia ani rozgoryczenia na wieść o setkach tysięcy ofiar i o spustoszonych połaciach wielu krajów: przepowiedział bowiem ten kataklizm, a przynajmniej przewidział podłoże, cele i metody wojny europejskiej¹⁷.

Można odnieść wrażenie, że pisarz wybiera milczenie, ponieważ dystansuje się wobec popularnego propagandowego dyskursu: „[...] nigdy nie włączył się do chóru entuzjastów »wojny o sprawiedliwość i cywilizację«, starannie unikał hurrapatriotycznej frazeologii”¹⁸. Istotnie, w jednym z listów wyraża zwątpienie w siłę literatury wobec ogromu tragedii:

15 Przekonująca jest, moim zdaniem, interpretacja tego fragmentu autorstwa Modrzewskiego, który upatruje tutaj „spełnionego aktu komunikacji” – opowieść Marlowa otwiera bowiem jego słuchaczom oczy na prawdziwą naturę otaczającego ich kontekstu. Por. S. MODRZEWSKI: *Conrad a konwencje...*, rozdz. *Opowieść o spełnionym akcie komunikacji*.

16 List do Ralpa Wedgwooda z 15 listopada 1914 roku. Cyt. za: Z. NAJDER: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2..., s. 243.

17 Ibidem, s. 248.

18 Ibidem, s. 277.

„[...] wydaje się lekkoduchostwem niemal kryminalnym mówienie w tych czasach o książkach, nowelach, wydaniach”¹⁹.

Swoim obawom Conrad daje wyraz pośrednio w *Smudze cienia*, dedykowanej synowi Borysowi, który w czasie wojny zaciągnął się do wojska. Czyni to jednak aluzyjnie: tytułowa smuga cienia jest granicą młodości, życia i starzenia się, śmierci – wojna jest w tym przypadku uzasadnionym, lecz odległym skojarzeniem, które należy połączyć raczej z ogólnie pojmowaną sytuacją graniczną cywilizacji europejskiej. Bezpośrednio odwołuje się do kontekstu wojennego jedynie w *Opowieści*, która wybrzmiewa jako gorzki komentarz do ówczesnej rzeczywistości: „Odbija jaskrawo od typowych wówczas utworów militarnych, przypomina raczej późniejszą literaturę »rozrachunkową«: nie może wywołać bojowego zapędu, ale głęboką rozterkę”²⁰. Uważam jednak, że w opowiadaniu tym pisarz próbuje poszukiwać swego wzoru postaw, przeciwstawiając literaturę milczeniu.

Znajdujemy jeszcze jeden wojenny trop w eseistyce Conrada: szkic *Nieoświetlone wybrzeże*²¹. Został on napisany dla Admiralicji brytyjskiej, ale ogłoszony dopiero po śmierci pisarza, 18 sierpnia 1925 roku w „The Times”, „chyba dlatego, że nie ma w nim odrobiny propagandy, a mało nawet optymizmu”²². W tekście zaskakuje podobna do tej z *Opowieści* kreacja morskiej przestrzeni czasu wojny, oparta na opozycji noc – mgła. Otwierający szkic obraz nieoświetlonego wybrzeża Anglii, w odróżnieniu od *Opowieści*, jest jednak posępny:

Dla kogoś, kto przywykł oglądać po dłuższych morskich podróżach cieniste zarysy brzegów angielskich oświetlone radośnie, nieskończenie, niezawodnie, jak gdyby dla ludzi, co świętują lub pracują bez snu, wrażenie było bardzo mocne – jak objawienie jakiejś głębokiej prawdy. Dla patrzącego z morza światła w nocy są znakiem ludzkiego życia. Takich znaków nigdzie nie było²³.

19 List do Johna Galsworthy'ego z 1 sierpnia 1914 roku. Cyt. za: ibidem, s. 246.

20 Ibidem, s. 266. Podobnego zdania jest Roger Tennant: „It is not, one imagines, quite what the Admiralty had expected him to write about their heroes”. R. TENNANT: *Joseph Conrad: A Biography*. London 1981, s. 225.

21 Pomijam szkice *Lot i Służba patrolowa Dover*, które nie są aż tak ściśle związane z pierwszą wojną światową.

22 Z. NAJDER: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2..., s. 274.

23 J. CONRAD: *Nieoświetlone wybrzeże*. Przeł. J. MIŁOBĘDZKI. W: IDEM: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 25: *Ostatnie szkice*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER, L. ELEKTOROWICZ, J. MIŁOBĘDZKI. Warszawa 1974, s. 81.

W przywołanym fragmencie noc tożsama jest z wojną i „nagłą śmiercią”, a ląd „zmienił się w mrok”, co sprawia, że wybrzeże ma „dziwny wyraz skończoności”²⁴, wydaje się martwe. Obraz ten stoi wyraźnie w opozycji do słynnego opisu z *Murzyna z załogi „Narcyza”*, w którym Anglia została porównana do ogromnego okrętu flagowego:

Światła ziemi mieszały się ze światłami nieba, zaś ponad rozchwieyanymi latarniami trałującej flotyli błyszcząca równomiernie wielka latarnia morska, niby ogromna lampa płonąca nad zakotwiczonym statkiem bajecznych rozmiarów. [...] Ciemny ląd leżał samotnie wpośród wód niby potężny okręt wygwieżdżony czujnymi światłami – okręt niosący brzemię milionów istnień, ładowny śmieciem i klejnotami, stałą i złotem²⁵.

W *Nieoświetlonym wybrzeżu* okręt jest już wrakiem. Noc reprezentuje odmienną rzeczywistość, potencjalnie nosi w sobie załączek porządku, a równocześnie może być synonimem chaosu²⁶. Conrad wykorzystuje tę ambiwalencję w zależności od kontekstu, eksponując różne jej znaczenia: jak pamiętamy, na pełnym morzu „w nocy dowódca pozwalał swoim myślom ulatywać”, ale tragiczna historia opowiadana jest w pokoju, w którym narasta mrok [O 105] – ciemność jest zatem blisko i izoluje ludzi.

Z kolei w drugiej części szkicu kanwą opowiadania młodego dowódcy o zestrzeleniu zeppelinów są „zwykłe sztuczki” mgły, „polegające na przerezedzaniu się i gęstnieniu, otwieraniu się i zamykaniu, podnoszeniu się w strzępach i nagłym zapadaniu – nieraz szybszym niż mgnienie oka”²⁷. W przeciwieństwie jednak do bohatera *Opowieści*, młody człowiek nie daje się mgłę omamić, podejmuje właściwą decyzję i zwycięża: „Rzadkie, jak krople wody na pustyni, zdarzają się takie okazje strażnikom nieoświetlonego wybrzeża”²⁸.

Inwersja znaczeniowa pomiędzy esejem i opowiadaniem dowodzi, że pisarz, wychodząc od konwencjonalnego modelu opowiadania i uniwersalnych symboli, kontekstualizuje je, czyniąc z nich wyzwanie – zarówno dla swoich bohaterów, jak i dla czytelników. Jest to jednak wyzwanie milczące, jak w przypadku bohatera *Nieoświetlonego wybrzeża*: „Najlepiej

24 Ibidem, s. 81.

25 J. CONRAD: *Dziela*. RED. Z. NAJDER. T. 3: *Murzyn...*, s. 187.

26 Por. P. KOWALSKI: *Noc*. W: *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa–Wrocław 1998, s. 351.

27 J. CONRAD: *Nieoświetlone wybrzeże...*, s. 87.

28 Ibidem, s. 90.

mogę scharakteryzować to opowiadanie, jeśli powiem, że przekazywał mi je przyjmując postawę człowieka, który rozmyśla nad wydarzeniem w milczeniu”²⁹. Apoteoza milczenia pojawia się jeszcze raz w zakończeniu szkicu, co zaskakuje, bo mamy przecież do czynienia z opisem zwycięstwa: „Jakoś zdaje mi się, że zamiast mówić o szczęściu tak ogromnym, iż nie masz słów, które by je mogły oddać, wołałby rozmyślać nad nim w milczeniu”³⁰.

Nie jest to ani pierwsza, ani jedyna apoteoza milczenia w twórczości Conrada. Wystarczy przywołać chociażby inny esej pisarza, pod znamienym tytułem *Milczenie morza*:

[...] kto pamięta opowieści przekazywane z ust do ust w świecie wielkich wód, opowieści o statkach utraconych, które się odnalazły, wszystkie te opowieści wywodzące się z tradycji dziwów morza, ten nigdy nie mówił, że utracił nadzieję. Z początku dlatego, że żywi nadzieję, a później dlatego, że grobowe milczenie ludzi to jest jedyna godna postawa wobec okrutnych tajemnic morza³¹.

Fragment ten jest bardzo wymowny. Conrad nie opowiada się za całkowitym milczeniem. W każdym omawianym przypadku poprzedza je jakaś historia – opowieść. Ewa Kosowska, wyjaśniając założenia kulturowej antropologii literatury, podkreśla, że tekst literacki jest opowieścią „o mowie i kontekstach, w których ta mowa jest zrozumiała”³². Oznacza to, że aby „usłyszeć” kontekst kulturowy, który jest splotem wielu – często niewerbalnych – kodów komunikacyjnych, czasem trzeba zamilknąć. Równocześnie Conrad odwołuje się tutaj do silnej więzi łączących ludzi zaangażowanych emocjonalnie w otaczającą ich rzeczywistość. W przypadku przywołanych wcześniej esejów pisarza jest to milcząca nić porozumienia ludzi morza. Również bohater *Opowieści* zwraca się do swojej słuchaczki słowami: „Nosisz ten świat w sobie”, licząc na to, że łączy ich ten sam sposób postrzegania i przeżywania rzeczywistości. Niestety, od tej koneserki opowieści, pragnącej historii nie z tego świata, usłyszy tylko banalne, szeleszczące papierem, melodramatyczne: „O, mój ty biedny, biedny...” [O 126]. Milczenie, które potem zapada, jest również udziałem czytelnika i nie pozwala zaszukadkować *Opowieści* jako utworu autotematycznego.

29 Ibidem, s. 86.

30 Ibidem, s. 91.

31 J. CONRAD: *Milczenie morza*. Przeł. J. MIŁOBĘDZKI. W: IDEM. *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 25: *Ostatnie szkice...*, s. 71.

32 E. KOSOWSKA: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003, s. 20–21.

Bibliografia

- CONRAD J.: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 3: *Murzyn z załogi „Narcyza”*. Przeł. B. ZIELIŃSKI. Red. Z. NAJDER. Warszawa 1972.
- CONRAD J.: *Milczenie morza*. Przeł. J. MIŁOBĘDZKI. W: IDEM: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 25: *Ostatnie szkice*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER, L. ELEKTOROWICZ, J. MIŁOBĘDZKI. Red. Z. NAJDER. Warszawa 1974, s. 66–71.
- CONRAD J.: *Nieoświetlone wybrzeże*. Przeł. J. MIŁOBĘDZKI. W: IDEM: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 25: *Ostatnie szkice*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER, L. ELEKTOROWICZ, J. MIŁOBĘDZKI. Red. Z. NAJDER. Warszawa 1974, s. 81–91.
- CONRAD J.: *Opowieść*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER. W: IDEM: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 24: *Opowieści zasłyszane. Siostry*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER, W. TARNAWSKI. Red. Z. NAJDER. Warszawa 1974, s. 103–127.
- HAWTHORN J.: *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*. London 1992.
- KOSOWSKA E.: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003.
- KOWALSKI P.: *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa–Wrocław 1998.
- KRAJKA W.: *Izolacja i etos. Studium o twórczości Josepha Conrada*. Wrocław 1988.
- LÉVI-STRAUSS C.: *Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej*. Przeł. W. KWIATKOWSKI. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- LÉVI-STRAUSS C.: *Surowe i gotowane*. Przeł. M. FAŁSKI. Warszawa 2010.
- MODRZEWSKI S.: *Conrad a konwencje. Autorska świadomość systemów a warsztat literacki pisarza*. Gdańsk [1992].
- NAJDER Z.: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1, 2. Lublin 2006.
- PACUKIEWICZ M.: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*. Kraków 2008.
- SAID E. W.: *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Cambridge 1966.
- TENNANT R.: *Joseph Conrad: A Biography*. London 1981.

Marek Pacukiewicz

“You Have the World in You”

Narrative and Context of Joseph Conrad’s *The Tale*

Abstract: Superficially regarded Conrad’s *The Tale* is a self-contained story. However, by using a mythical formula and by emphasising the opposition between night and the fog, the author goes beyond simple literary convention and draws the reader’s attention to the broader context around it. The theme of the story is silence in the face of the overwhelming tragedy of World War I.

Key words: Conrad, *The Tale*, World War I, fog, narrative, myth