

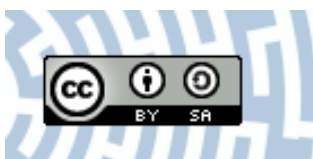


**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Mimikry Conrada : czytając *Karaina*

Author: Maciej Nowak

Citation style: Nowak Maciej. (2018). *Mimikry Conrada : czytając Karaina*. W: A. Adamowicz-Pośpiech, J. Mydła (red.), „Tajemni wspólnicy: czytelnik, widz i tłumacz : opowiadania Josepha Conrada w nowych interpretacjach”. (S. 78-93). 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.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Mimikry Conrada Czytając *Karaina*

Pisząc obecnie o Conradzie, siłą rzeczy sięgamy w pierwszej kolejności po literacką krytykę akademicką. Zakładamy jednak, że z prozą Conrada, a już z pewnością z artykułem na jej temat, zwłaszcza po polsku, będzie chciał się zapoznać tylko koneser klasyki literackiej. Dlatego tym bardziej interesuje nas opinia współczesnych na temat Conrada. Przeszukując sieć, natrafiamy na anglojęzyczny społecznościowy serwis książkowy Goodreads i wpisujemy w wyszukiwarkę „Joseph Conrad”. Najpopularniejszą książką jest *Heart of Darkness* (*Jądro ciemności*). Liczbę miłośników, a może, w języku XXI wieku, po prostu „lubiących” Conrada, oszacujemy w serwisie na około 2000. Są też statystyki dotyczące wszystkich wpisów dotyczących pisarza. Średnia z rankingów dzieł: 3,42 na 5; opinii: 308 209; recenzji: 9782 (dane orientacyjne z maja 2017 roku). Zatem jest niezłe – książki Conrada można uznać za pozycje klasyczne, a autora za postać znaną na świecie.

W przypadku prozy Conrada oczywistą kością niezgody w środowiskach zainteresowanych literaturą zawodowo lub dla przyjemności jest jego styl pisarski, z całą pewnością przez wielu współczesnych uznawany za niemiódny. Łatwo też przewidzieć, że „niełubiący” lub „średnio lubiący” którąś z książek pisarza niechętnie odniosą się do jej patosu, zwłaszcza do specyficznego roznamiętniania się narratora czy – jak to powiedzą literaturoznawcy – do jego grandilocwencji¹. Niektórzy opiniodawcy wyręczają się frazesami poprawności politycznej. Conrad to „rasista”, „przereklamowany” klasyk, raz po raz czytamy w internecie.

Chcąc czytać Conrada, po prostu musimy przyzwycząić umysł do rejestru jego prozy. Według Arnolda Bennetta (1867–1931), styl Conradowski

1 W. SADKOWSKI: *Od Conrada do Becketta*. Warszawa 1989, s. 16.

cechuje się natłokiem impresji². W kwestii stylu pisarz miał entuzjastów i przeciwników od początku swojej kariery. Kwiecistość, barokowość bynajmniej nie muszą kojarzyć się z niekompetencją artystyczną, zwłaszcza w tradycji literatury angielskiej, której największą postacią jest Szekspir, a jego nikomu łatwo się nie czyta, zwłaszcza w oryginale.

Dla filologa, Conrad jest postacią absolutnie fascynującą pod jednym zasadniczym względem. Nigdy bowiem nie otrząśniemy się z zachwytu i ze zdumienia, że klasykiem literatury angielskiej został Polak urodzony na Kresach. Polak, a więc człowiek, którego pierwszym językiem nie był angielski i który do końca nie wierzył w swoje umiejętności pisarskie, zwłaszcza w języku obcym. Jeśli ktoś nie pochodzi z angielskiego kręgu kulturowego, a publikuje w języku angielskim, wcześniej czy później zda sobie sprawę, że rodzime środowisko angielskie jest w istocie dość hermetyczne, a jego kryteria i normy decorum literackiego wyjątkowo wymagające. Bez sprowadzenia celów pisarskich do tworzenia tekstów zgodnych z rejestrem akademickim – który z założenia jest bardzo uproszczony – niełatwo jest w języku angielskim dobrze pisać.

Oczywiście, jeśli pisarz osiągnie sukces i zyska sławę, rodzima krytyka podkreśli zewnętrzne, czyli biograficzne i historyczne, lub wewnętrzne, a więc mentalne i estetyczne, związki pisarza z narodem i ojczyzną³. Krytyka sygnowana nazwiskami uczonych, powiedzmy, referencyjnych – a do nich bez wątplenia należy Stanisław Helsztyński – znajduje w tej twórczości wyraźny wpływ polskiej mitologii romantycznej. Jest też szkoła „ukraińska”, która kojarzy poetykę oceanu Conrada z oceanem stepu („suchego przestworu”), co otwiera dalsze, oczywiste skojarzenia⁴.

Conrad nie był jednak wieszczem. Zasilany finansowo przez wuja Tadeusza Bobrowskiego, podczas pierwszych podróży zagranicznych młody Józef przez jakiś czas przebywał w Marsylii, gdzie spędzał czas na hulankach. Otrzymywał wówczas dyscyplinujące listy od wuja, który oświadczał kategorycznie, że nie zezwala podopiecznemu „próżnować” swoim kosztem. Można więc przypuszczać, że Józef Korzeniowski uważał za oczywiste, że

2 N. SHERRY: *Conrad: The Critical Heritage*. Ed. N. SHERRY. New York 1973, s. 62.

3 Roztrząsanie, czy Conrad był Polakiem czy Anglikiem (choć, jeśli już, dziś bardziej odpowiednim terminem byłby „Brytyjczyk”), bez wątplenia urosło do rangi szkoły polemicznej w kraju. Solidny przegląd tego zjawiska, którego rozkwit przypada na dwudziestolecie międzywojenne, znajdziemy w dysertacji Rafała Kopkowskiego (R. KOPKOWSKI: *Wstęp*. W: IDEM: *Polskie dziedzictwo Conrada*, Katowice 2012, s. 3–17).

4 W. CHWALEWIK: *Conrad a tradycja literacka*. W: *Z literatury angielskiej: Studia i wrażenia*. Warszawa 1969. Za: W. SADKOWSKI: *Od Conrada do Becketta...*, s. 11 (nie podano strony oryginału).

jakąkolwiek drogę życia wybierze, będzie zdany na siebie, swój instynkt, spryt, zdrowy rozsądek. Jest człowiekiem obserwującym, zaangażowanym towarzysko, zawodowo, który jako ktoś niezamożny i zupełnie nieznany pragnie zdobyć społeczne znaczenie, musi wpisać się w kontekst oczekiwań ludzi najbardziej wpływowych w danym środowisku. Decyduje związać swoje losy z morzami świata. W tamtym czasie panami mórz i oceanów byli Anglicy – choć ci, w końcu koloniści i agresorzy, woleliby nazywać się Brytyjczykami. Zarówno zasługi dla imperium, jak i towarzysząca im przemoc rozpyływały się równomiernie w organizmie narodu, którego tożsamość poszerzono o dawno obumarłe celtyckie korzenie.

Czy sukces literacki Conrada był dziełem przypadku? Oczywiście, że nie. Nawet jeśli ktoś nie zajmuje się conradystyką, ale czyta literaturę uważnie, od razu uzna jego twórczość za dzieło talentu i przyzna, że autor jest człowiekiem wybitnie uzdolnionym⁵. Natomiast nie można wykluczyć, że prozę tę ukształtowały, przynajmniej w pewnej mierze, czynniki niezależne lub nie całkiem zależne od planów autora. W budowaniu fenomenu Conradowskiego musiały pomóc okoliczności estetyczno-historyczne. Po pierwsze, w ostatniej dekadzie XIX wieku, dało się wyczuć w powietrzu potrzebę „jakiegoś” modernizmu, nurtu kontrastującego ze wszystkim, co było do tej pory. Po drugie, uniwersalna potrzeba zbiegła się z konkretną potrzebą Brytyjczyków by, jako wielki naród, wpasować się godnie, a więc progresywnie, w te mocno już wirujące prądy nowoczesności. Poetyka ery wiktoriańskiej osiągnęła punkt dojrzałości i można już było spostrzec wyraźne symptomy jej przekwitania. Jakże dobrze było w przededniu nadejścia francuskiej awangardy dać pole do działania outsiderowi, który napisze o morzu i o kolonialnej świetności Brytanii w sposób zupełnie inny niż, na przykład, poeci Samuel Taylor Coleridge i George Gordon Byron. Wacław Sadkowski podkreśla, że żadnemu z piszących o morzu Anglików „nie ułożyłoby się pióro do nakreślenia metafory”, po czym wskazuje dwa słowa: „jądro ciemności” (w oryginale trzy: „heart of darkness”), które posłużyły Conradowi za tytuł jego najgłośniejszego i najbardziej kontrowersyjnego dzieła⁶. Po trzecie, naturalizowany Brytyjczyk Korzeniowski, autor modny i nowoczesny, lubił balansować między sprzecznymi postawami, to jest, pomiędzy schlebieniem Anglikom a posturą gniewnego przybysza z dalekiego kraju, który – jeśli uważa to za etycznie uzasadnione – nie boi się nikogo krytykować. Punkt widzenia „outsidera” nadaje kreowanym przezeń

⁵ Robson uważa, że Conrad jest wielkim stylistą, „nie lękającym się elokwencji”. W.W. ROBSON: *Modern English Literature*. Oxford 1970, s. 30.

⁶ W. SADKOWSKI: *Od Conrada do Becketta...*, s. 13–14.

obrazom rzeczywistości ciekawy posmak awangardowości, a o tę ostatnią trudno w kulturze, w której nawet zachowania ekscentryczne pozostają dziwnie zgodne ze zwyczajowo przyjętymi wzorcami.

Największym atutem Korzeniowskiego, w ocenie Anglosasów, jest jego doświadczenie życiowe. Od lat Brytyjczycy wiedzą doskonale, że potencjał rozwoju ekonomicznego tkwi w doświadczeniu podróży, w wiedzy z pierwszej ręki, a tę Conrad marynarz, podróżnik i artysta bez wątpienia posiadał. Oprócz rozwoju ekonomicznego istnieje także rozwój kulturowy wzbogacający globalną wartość narodu i imperium, a twórcy tacy jak Conrad mają zasługi dla radykalnej estetyzacji czynnika „Realpolitik” w nowoczesnej literaturze angielskiej. Dla wielu czytelników proza ta ma wartość poznawczą, jako ukazująca realia społeczne⁷.

Atutem nowej, Conradowskiej prozy, niepewnie tworzonej w jednym z najważniejszych języków świata, jest więc – przyznajemy to z ostrożnością, na zasadzie przenośni – nie do końca kontrolowany estetyzm. Z jednej strony należałoby się zastanowić, czy budowanie nastroju tajemniczości nie wynika z tego, że autor nie potrafił sformułować myśli w języku angielskim, jak to uczyniłby Anglik, z reguły mocno osadzony w respektującej ortodoksyjność tradycji wypowiedzi publicznej. Z drugiej strony, ucieczka w kierunku poetyki impresji, suspensu – także w sensie mikropoetyki – jest efektem artystycznym. A przecież w literaturze chodzi przede wszystkim o to, by zrobić odpowiednie wrażenie, przekonać czytelnika, najlepiej zarówno masowego, jak i tego bardziej wprawionego, do swojej wizji artystycznej. Cechą prozy Conrada jest zmyślne woalowanie sytuacji psychologicznym półmrokiem (*psychological twilight*). Czytelnik dociera do „zrozumienia”, ale nie od razu; natrafia wprawdzie na mglistą zasłonę, którą autor powoli rozproszy, umiejętnie dawując porcje sugestii⁸.

Zauroczona lekturą Conrada Constance Garnett pisze do autora, wychwalając piękno jego stylu i wyznając, że jest pod wrażeniem wykreowanej przez niego „nadmierzającej rzeczywistości”⁹. O pięknie i magii tegoż stylu wspominają w listach do Conrada inni, w tym William Robertson Nicoll¹⁰.

7 Docenia to między innymi Henry James w liście do Conrada. D.C.R.A. GONETILLEKE: *Joseph Conrad: Beyond Culture and Background*. London 1970, s. 8.

8 Tłumaczę i parafrazuję pierwsze zdanie anonimowej recenzji prozy Conrada (brak tytułu, podpisanej J.B.), opublikowanej na łamach „Manchester Guardian” 3.12.1923, s. 5, cytowanej w: N. SHERRY: *Conrad: The Critical Heritage...*, s. 266.

9 J. CONRAD: *A Portrait in Letters: Correspondence to and about Conrad*. Eds. J.H. STAPE, O. KNOWLES. Amsterdam 1996, s. 28.

10 J. CONRAD: *The Collected Letters of Joseph Conrad*. T. 9. Ed. G.M. MOORE. Cambridge 1983, s. 117.

W anonimowej recenzji *The Spectator* czytamy o „bezkompromisowej naturze” pisarskiej metody (*uncompromising nature*). Ocena jest, rzecz jasna, pozytywna (*a writer of genius*), choć wykwintność Conrada, twierdzi krytyk, nie zdobędzie uznania wśród szerszej rzeszy czytelników¹¹. Z dwudziestu trzech recenzji swojej twórczości Conrad wspomina w liście do Constance Garnett jedną niepochlebną (niepodpisana, „Academy” z 1 stycznia 1898 roku). Zdaniem Israela Zangwilla, autora tejże recenzji narrator Conradowski zawodzi, nedorzecznie wkładając w usta zwykłego marynarza wyrażenia górnolotne, zbyt poetyckie¹².

Na szczęście nieco dziwaczna, „bezkompromisowa” świeżość tej twórczości przybyła do Brytanii we właściwym czasie, gdy w zgiełku imperialnego dyskursu modne stało się chłonać wpływy innych kultur. W Anglii można było polemizować, „śmiało różnić się” w odniesieniu do mniejszych i większych spraw publicznych. Conrad stworzył nowy sposób wypowiedzania się w kwestiach etycznych. Może nieco w stylu francuskim, prezentował narracje kryzysów moralnych ówczesnego człowieka, by znaleźć jakieś, dające cię nadziei, rozwiązanie lub przynajmniej kompromis. Nade wszystko, jak wielcy twórcy, utalentowany pisarz ze Wschodu realizuje się w obszernym, plastycznym bezmiarze możliwości.

Conrad, jako autor, wierzy w człowieka, w tym człowieka białego, tak zwanego cywilizowanego, jak również – i to częściej niż inni – wątpi w jego moralną wypłacalność. Pisarz, jego narrator globalny, czasem wyraźnie przymila się Anglikom, sprawiając, by wychodzili w świecie na ludzi dobrze wychowanych, i szlachetnych. Oczywiście tenże narrator zawsze zachowuje niemal „domyślny” szacunek do cywilizacji brytyjskiej. Benita Parry pisze, za Avromem Fleishmanem, o respekcie autora dla ładu i tradycji spójnego społeczeństwa¹³. W wydaniu wiktoriańskim kultura brytyjska opierała się na wizji organicznej jedności, a takiej Europie, temu tygłowi sprzecznych racji politycznych, z całą pewnością brakowało. Powieści Conrada przysłużą się także ambitniejszym koncepcjom krytyki kolonializmu, i to nie tylko brytyjskiego. Eloise Knapp Hay w *The Political Novels of Joseph Conrad* (1963) oraz Frederic Jameson w *The Political Unconscious: Narrative as a Socially*

11 [„Mr. Joseph Conrad...”]. [Recenzja]. „Spectator” 1897, no. 3626; zob. N. SHERRY: *Conrad: The Critical Heritage...*, s. 70.

12 [Recenzja niepodpisana Israela Zangwilla]. „Academy” 1898, no. 1339; zob. N. SHERRY: *Conrad: The Critical Heritage...*, s. 72.

13 B. PARRY: *Conrad and Imperialism: Ideological Boundaries and Visionary Frontier*. London 1983, s. 19.

Symbolic Act (1981) znajdują w tej pojemnej pod każdym względem literaturze podstawy głębokiej krytyki imperializmu pobrytyjskiego.

W poszukiwaniu najwłaściwszej literaturoznawczej metody odczytania twórczości Conrada Tim Middleton nawiązuje między innymi do pojęcia mimikry (*menace of mimicry*) Homiego K. Bhabhy, słusznie wpisując Conradowską prozę w nurty krytyki pokolonialnej¹⁴. Mimikra polegałaby tu na adaptacji wartości danej kultury w celu poddania tych wartości – a zatem, siłą rzeczy, również tejszy kultury i społeczeństwa, które ją stworzyło – humanistycznej i humanitarnej krytyce. *The Menace of Mimicry* to wielowymiarowa wizja ujawniająca wieloznaczność dyskursu kolonialnego, co jest równoznaczne z podważeniem jego autorytetu. Autor świadomie lub nieświadomie uprawiający mimikrę, daje wyraz różnicom kulturowym, rasowym i historycznym, powodującym rozdźwięk w narcystycznej polityce autorytetu kolonialnego. Analogie tego typu traktuję jako pomocne w niniejszej refleksji.

Przyjrzyjmy się wczesnemu opowiadaniu Josepha Conrada *Karain* – wspomnienie jako tekstowi rejestrowanemu na trzech poziomach. Pierwszy, plan *explicite*, to opowieść o pewnej egzotycznej postaci, prowadzona w sposób angażujący i romantyczny oraz, ostatecznie, ukazująca człowieka białego – zatem przybysza, gościa – jako istotę w swoich poczynaniach kierującą się ciekawością świata i humanitaryzmem. Na poziomie drugim, subtelnym, wyraźnie obecny humanitaryzm zostaje przypisany Anglikom. Na trzecim, głębokim, intuicyjnym i półświadomym, mamy do czynienia z rozwiązaniem fermentu opowiadania, a w zasadzie, niejednoznacznym zawieszeniem go w strefie mroku. Ostateczna odsłona – a raczej zamknięcie sceny, wycofanie obiektywu – pozostawia po sobie niedopowiedzenie.

Karain. A Memory, opublikowany w „Blackwood’s Magazine” (1897), jest jednym z pięciu opowiadań, tak zwanych malajskich, zebranych rok później w jednym tomie pod tytułem *Tales of Unrest* (1898). W zbiorze tym, prócz *Karaina*, znalazły się nowele: *An Outpost of Progress* (*Placówka postępu*), wcześniej opublikowana w „Cosmopolis”, czerwiec, lipiec 1897, *The Lagoon* (*Laguna*), która uprzednio ukazała się w „Cornhill Magazine”, 1897, *Idiots* (*Idioci*), pierwodruk w „The Savoy”, 1896, oraz wcześniej niepublikowana *Return* (*Powrót*).

14 W warunkach dyskursu pokolonialnego, którego ważnym odniesieniem teoretycznym są teksty Edwarda Saïda, mimikra to ironiczny kompromis, zbudowany za pomocą figur farsy. Mimikra jest postawą krytyczną afirmującą ambiwalentny status kolonialnego Innego i ujmującą go jako figurę wieloznaczną w strukturach reprezentacji autorytetu. (H.K. BHABHA: *The Location of Culture*. London 1994, s. 87–8. Za: T. MIDDLETON: *Joseph Conrad*, London 2006 s. 19).

Middleton uważa, że w opowiadaniu *Karain* przekaz narratora ma charakter „impresjonistycznych” wspomnień z podróży na Wschód; język oddaje różnorodność wrażeń, barw, uniwersum kraciastych sarongów, czerwonych turbanów, białych marynarek, haftów, lśniących pochetw, złotych pierścieni, zakłéc¹⁵.

Ważne jest to, że narracja korzystnie ukazuje postać egzotyczną. Stąd „sympatyczność” zarówno postaci, jak i samej reprezentacji – chwilami sielankowej, częściej jednak romantycznej – znacznie przybliżająca nas emocjonalnie do czegoś, co zwykle w naszych wyobrażeniach o dalekim świecie trudno byłoby udomowić. Soczysta proza niby heroizuje bohatera, ale po chwili stwierdzamy, że patos tej stylizacji jest dość wyraźnie podbarwiony ironią. W istocie odbieramy Karaina nie jako postać obcą i egzotyczną, ale organiczną i zupełnie nam bliską. Zauważa to D.C.R.A. Goonetilleke, choć nie mówi o ironii, a zestawia literackie opisy archipelagu Conrada i Sir Hugh Charlesa Clifforda, administratora kolonialnego, pisarza niższego rzędu. W tym porównaniu opisy Conrada są barwniejsze, lepiej oddają potencjał życia i organiczność malajskiego środowiska. Jednakże obydwie maniry pisarskie cechuje estetyka przesady oraz tendencja do zatracania szczegółów w artystycznej mętności¹⁶.

Conradowscy Malajowie żyją w świecie zdominowanym przez wielkie emocje, ale raczej nie znajduje to odzwierciedlenia w wymiarze obrazu, gestu, mimiki. „Ci Malaje poddają się łatwo wrażeniom” – powiada marynarz – „szalenie są nerwowi, jak wiecie”¹⁷. Dla człowieka Zachodu twarze ludzi natury są przeważnie neutralne, znaki sympatii, gniewu domagają się interpretacji. Także mowa „dzikiego”, czy jak kto woli człowieka natury, jest monotonna, pozbawiona choćby bogactwa intonacji języka angielskiego. W uszach białego podróżnika mowa człowieka tropików brzmi jak ciche mamrotanie. Na tle tych obserwacji niezwykle ciekawie prezentuje się Conradowski obraz Innego, nakreślony przez pisarza wręcz w barokowym stylu. Szlachetny, choć zwykle wyciszony sposób bycia typowego wodza w prozie opisywany jest przez język jakby parodiujący grandilokwencję

15 T. MIDDLETON: *Joseph Conrad...*, s. 37.

16 Autorka użyła rzeczownika *woolliness*, utworzonego od przymiotnika *woolly*: zmętniały, tracący konturowość. Epitet ma zabarwienie pejoratywne i jest używany w opisach zjawisk podlegających subiektywnej ocenie zmysłów. D.C.R.A. GOONETILLEKE: *Joseph Conrad...*, s. 44.

17 J. CONRAD: *Karain – wspomnienie*. W: IDEM: *Dziela*. Red. Z. NAJDER. T. 4: *Opowieści niepokojące*. Przeł. A. ZAGÓRSKA. Warszawa 1972, s. 56. Po cytatach z tego wydania w dalszej części artykułu podaję skrót K i numer strony.

dumnego człowieka dżungli, buszu, gór. U Conrada opisy Południa mają posmak nieco parodystyczny – i dzięki niemu narrator znajduje pomost emocjonalnego porozumienia między „dzikim” a człowiekiem Zachodu: „Wydawał się zbyt wspaniały, zbyt potrzebny – stanowił z nadmierną niezbędną warunek istnienia swojego kraju i ludu, aby mogło go coś unicestwić – chyba tylko trzęsienie ziemi” [K 17].

Zaskakujący jest gest tak kategorycznego, intelektualnego zrozumienia tego, co zdaje się odległe i obce. W istocie, Karain to postać bajeczna, której przejawiskawiony patos buduje elegijnie wybrzmiewający ton narratora: „Był wcieleniem swej rasy, swego kraju, żywiołu namiętnego życia i tropikalnej przyrody. Posiadał jej bujną siłę, jej czar i – podobnie jak ona – krył w sobie zaród niebezpieczeństwa” [K 17]. Wrażenie, że poznajemy Karaina, człowieka z krwi i kości jest pozorne. Proza Conrada pozwala oglądać i znać się na rzeczy z dystansu. Karain nie jest prawdziwą postacią, „wcieleniem swej rasy”, a reprezentacją literacką autora, który zawłaszcza sobie figurę Innego oraz wypełnienia ją własną treścią emocjonalną i kulturową.

Ustaliliwszy sobie wygodny punkt obserwacyjny, narrator potrafi uwodzić, zwłaszcza Anglika, ponieważ czytając opowiadania, ten ostatni jest postawiony w roli hegemona, który „rozumie” – a trzymając w ręku klucz do wiedzy, ma władzę najwyższą. Narrator schlebia mentalności angielskiej, a ta, jak już zasugerowaliśmy, uwielbia sprawować władzę absolutną bezszelstnie, z mocno ugruntowanym przekonaniem, że czyni to humanitarnie.

W niniejszym szkicu, przyczynku do interpretacji „mimikry” Conradowskiej, uwzględniłam zatem współobecność trzech wspomnianych poziomów znaczeń wygenerowanych przez narrację. Pozwalam także, by odczytaniu oficjalnemu wątków towarzyszyła interpretacja intymna, zatem szczerą, kalkulującą swoje szanse na zysk w ekonomicznej i symbolicznej grze w kolonizowanie słabszej strony świata.

Zakładam, że w dziejach chrześcijańskiej Europy tych „dzikich” i nieznaną technologii przedstawicieli ludów Afryki, Azji, Ameryk bezrefleksyjnie zbywano jako słabszych, podrzędnych, niewartych uwagi, że człowiek biały, wszystko to, co poza Europą, zawsze widział jako potencjalne pole wypasu swoich ambicji kolonialnych. Należy też pamiętać, że jedną z najważniejszych ról literatury nowożytnej, a już z pewnością od czasów prozy i praktycznych poradników Daniela Defoe, było budowanie zbiorowego etosu kolonizacji.

Promowana ideologia pełniła dwie podstawowe funkcje. Po pierwsze, miała zmotywować człowieka przedsiębiorczego do zaborczego działania. Po drugie, mniej lub bardziej dyskretnie miała uwolnić tegoż od poczucia winy za przemoc, krew, łzy – nieuchronny skutek takiego postępowania.

Przez stulecia w tym ostatnim pomagała religia, stanowiąca skuteczne narzędzie nie tylko pod względem krzewienia doktrynalnego uzasadnienia, że niechrześcijanin to gorszy gatunek człowieka. Dyskurs religijny, przede wszystkim, przez odpowiednią edukację, docierając głęboko w struktury świadomości, doskonale zawłaszczal język Europejczyka, pielęgnując w jego umyśle lęk przez potępieniem i piekłem.

Wśród narodów kolonizujących Anglicy nie mniej ani rzadziej niż inni wyręczał się retoryką nawracania niewiernych. Zdawali sobie jednak sprawę, że są ludźmi, a lęk, zwłaszcza przed nieznanym lub w obliczu śmierci, jest niemal konstytutywny dla każdego człowieka – w tym podróżnika, badacza, misjonarza, kupca i marynarza. Ważniejsze niż kwestia wiary dla Anglika było poczucie honoru, zatem chodziło o coś w rodzaju religii honoru, która nakazuje marynarzowi, kolonizatorowi, a nawet przestępcy, piratowi zachować się według kodeksu człowieka cywilizowanego (najlepiej gentlemana).

W opowiadaniu *Karain*, podobnie jak w bardziej rozbudowanych utworach (*Jądro ciemności*, *Lord Jim*), Conrad bez wątpienia przedstawia Anglosasów jako kolonizatorów, ludzi interesu (*gunrunners*), kierujących się dobrem własnym, ale także jako ludzi, którzy kierują się sumieniem. Naród szanujący swoją etykietkę społeczeństwa moralnego i liberalnego nie poczuje się wygodnie, jeśli o rzeczach złych w ogóle się nie mówi. Dlatego też zaufamy Marlowowi, którego postać odczytujemy jako naszą bratnią duszę, albo nasze *alter ego*. Jako narrator postać ta opowiada, jak jest, a nie, jak być powinno. Marlow jest zaradny, ale nie chciwy, jest dystyngowany, ale nie zadufany, prezentuje się dobrze, ale nie obnosi się ze swoim wizerunkiem człowieka wyższej rasy. Jednocześnie, Kurtz (*sic!*, nazwisko niemieckie) to postać zbyt romantyczna, zdecydowanie zbyt szalona, zwłaszcza by uznać go za przedstawiciela „naszych”, europejskich wartości.

Widzimy także, że okrutnie sprawującymi władzę w Kongu są Belgowie, katolicy, a jeśli katolicy, to z natury ludzie bezwzględni, a jeśli bezwzględni i fanatyczni – to nie Anglicy. Lord Jim, jak dobrze wiemy, popełnił niejedyn błąd w swoim życiu, ale przyznał się do nich jak Anglik, człowiek honoru, by odpokutować swoją chwilę słabości i zapracować na lepszą pamięć.

W prozie Conrada współzawodnictwo między wielkimi nacjami poznamy niejako z pierwszej ręki. Zazwyczaj obiektywem narracji tej jest anglosaskie spojrzenie na świat. Gorszi, nie zasługujący na zaufanie, zbyt nachalni lub zbyt pewni siebie bohaterowie to przeważnie nie-Anglicy, podobnie jak Kurtz, łatwo ulegający pokusie wykorzystania swojej rasowej wyższości. W interesującym nas opowiadaniu postacią taką jest pewien Holender, „wielki, szyderczy mężczyzna, który patrzył w twarze kobiet i kładł rękę na ramieniu wolnych ludzi, jak wysoko urodzony władca” [K 38]. A podmiot

Conradowski nie jest szydery. Ponadto Anglik nie lubi uchodzić za człowieka okrutnego. Skutki nieuniknione w warunkach kolonizacji czynnika przemocy zwykle przypisuje innym kolonizatorom: Hiszpanom, Portugalczykom, Holendrom, Boerom, a nawet Irlandczykom, nierzadko ryzykującym życie w służbie króla Anglii.

Karain to malajski – a konkretniej bugijski – wódz; mąż ciekawy, na swój sposób bardzo inteligentny i oczywiście, w wydaniu Conradowskim, bardzo romantyczny. Doświadczenia Karaina są godne Wertera, Byronowskiego korsarza czy Giaura: „Tak wyglądała scena, po której stąpił Karain, przybrany wspaniale dla odegrania swej roli, pełen niezrównanego dostojęstwa, wywyższony przez władzę, która wzbudziła w ludziach bezsensowne oczekiwanie, że stanie się coś bohaterskiego i buchnie czynem lub pieśnią na wibrujące tło cudownego słońca. Zdobny był i zagadkowy” [K 16].

Jeśli Karain pełniłby w swoim kraju taką funkcję, to na pewno nie w sposób zrozumiały dla przeciętnego, choćby i wykształconego czytelnika opowiadania. Tak naprawdę zagadkowy – stwierdzamy, szczerze i niepoprawnie – i „uderzający” jest świat skrywający skarby tropików, czekające na tych, którzy potrafią je dobrze wykorzystać w imię postępu i cywilizacji.

Anglicy pojawiają się w soczystych zielonych plenerach jako przyjaźni obserwatorzy. Wiemy, że handlują bronią, ale przypominają ekipę filmów przyrodniczych BBC. Przybywają bezszelestnie, nie wzbudzają podejrzeń, nie zadają pytań, jeśli nie muszą. Oswajają tubylców i ich przyrodę ze swoją obecnością; opuszczają ich we właściwym czasie, sprawiając wrażenie, że, cokolwiek tu robią, kierują nimi nie interesy, ale jedynie ugrzeczniona ciekawość. Conrad sugestywnie zamyka świat radży, czyni z tego świata osobliwość, którą eksploruje przybywający raz po raz szkuner.

Podobnie jak w *Jądrze ciemności*, narrator *Karaina* jest aktywnym i wyjątkowo świadomym swojej roli pośrednikiem między czytelnikiem i zdarzeniami. Ostatecznie jednak reprezentuje przemysł fikcji, musi zaproponować plan i konfigurację rzeczy, wokół których czytelnik skupi pozytywne i negatywne emocje.

Proza Conrada przybiera postać reportażu, by chytrze, operując działaniami, nastrojami, odsłonami i wyciszeniem głosu, dać nam do myślenia, że jesteśmy ludzcy i obiektywność niewiele nas zajmuje. Narrator jest członkiem załogi i przemawia w jej imieniu. Dobrze, gdy ludzie ufają narratorowi, jego domniemanej rzetelności wobec faktów. Ale jeszcze lepiej, jeśli narrator tak pokieruje nastrojem i argumentacją, naturalnie właściwą fikcji, że wyjdzie na człowieka skorego do pomocy tym, których obserwuje.

Sledzimy bajkę o dorosłym dziecku. Nie można patrzeć bez protekcjonizmu na malajskiego radżę pijącego wodę z butelki: „Bawił go syk ulatniającego

się gazu, ale pociągnąwszy jeden lub dwa łyki, czekał, aż się napój wyszumi, po czym dwornym ruchem ręki prosił o świeżą butelkę” [K 22–23].

Kontrolowana naiwność idzie tu w parze z wyrafinowaniem. Opowieści malajskich królów, którzy traktują białych marynarzy jako powierników najskrytszych myśli, zatem jako równych sobie, mają infantylny urok. Jako królowie oglądają monety z reliefem królowej Wiktorii, jak gdyby te były dziełami sztuki; z czcią ujmują w dłonie fotografie kobiet marynarzy, jak gdyby wizerunki te były amuletami. Ta naiwność jednak pozwoli doświadczonemu czytelnikowi odnaleźć nawiązania do klasycznych tekstów, dopatrywać się w Karainie nowoczesnego wariantu Montaignowskiego szlachetnego dzikusa lub szlachetnych i szlachetnie urodzonych Afrykańczyków, wziętych do niewoli przez białych.

Karain był synem kobiety, która przed wieloma laty rządziła małym państwem bugajskim na wybrzeżu zatoki Boni. Była to kobieta z charakterem, potrafiła postawić na swoim. Poślubiła człowieka o „niskim pochodzeniu”, kupca z plemienia Korinchiu, a Karain był jej drugim synem. W swoim otoczeniu Karain zdobył reputację człowieka wszechstronnego, obdarzonego charyzmą. „Mówił o sprawach polityki na archipelagu z ironiczną i melancholijną bystrością” [K 23].

Bugijski wódz dla swojej społeczności jest indywidualnością i autorytetem stojącym – ujmując rzecz retorycznie – ponad wszystkim i wszystkimi. Jednocześnie Malaj jest zintegrowany organicznie i duchowo ze świadomością kolektywną przodków. Karain bowiem niegdyś – i jest to punkt przełamania narracji okresu niewinności narracją okresu doświadczenia – dopuścił się zdrady swojego wysoko urodzonego przyjaciela Pata Matary. Wcześniej jednak następuje zawiązanie akcji, czyli ucieczka siostry Matary ze wspomnianym aroganckim Holendrem. „Była to pani wielka i samowolna”, snuje swą opowieść Karain, „widziałem raz, jak niewolnicy nieśli ją na plecach wysoko ponad tłumem” [K 38].

Poważny Karain, wierny kodeksowi szlachectwa właściwemu kulturze swojego ludu, obiecuje pomoc towarzyszowi w odszukaniu zbiegłych i wymierzyć im należyta, czyli najwyższą karę, a zwłaszcza hańbiącą swoje dobre urodzenie kobiecie. W ostateczności Malajowie znajdują kochanków, ale Karain, może w geście irracjonalnej celebracji chwili, może będąc pod wpływem czaru pięknej kobiety, może, podobnie jak bohater *Obcego* Alberta Camusa, nie rozumiejąc motywu swoich czynów, oddaje strzał w kierunku swojego towarzysza, Pata Matary.

Pełniwszy tę absurdalną zbrodnię, Karain skazuje się na potępienie w całym symbolicznym wymiarze, który jako istniejąca na wielu poziomach jaźń dzieli z przodkami, obcując z ich myślami, z ich surowymi prawami,

z ich wolą wpisaną w znaki, czytelne lub intuicyjne, ukryte, domagające się odczytania przez żyjących potomków. Dlatego też, by funkcjonować jako człowiek wśród swoich ludzi, objęty klątwą przodków radża będzie musiał polegać na mocach swojego szamana. Dzięki wiedzy starego czarownika Karain nie tylko odzyskuje względną równowagę ducha, ale też może cieszyć się w swej społeczności silną charyzmą. Utrzymanie tego stanu wymaga jednak stałej, bliskiej, wręcz fizycznej obecności starca. Ten stary człowiek – pisze narrator – „nigdy do żadnego z nas słowa nie przemówił, nie słyszeliśmy chyba wcale dźwięku jego głosu i przyzwyczailiśmy się patrzeć nań jak na coś pozbawionego życia” [K 29].

W tym stanie rzeczy i umysłu obecność szkunera białych ludzi, względnie życzliwe nastawionych do Malajów i ich przywódców, pobudzi fantazje srogo doświadczonego losem radży. Jego pobyt na pokładzie statku staje się dla niego czymś w rodzaju psychologicznego azylu, chwilowej atrakcji dającej nieco wytchnienia dla duszy. U kogoś tak żywotnego, żyjącego barwnymi fantazjami i miłością do przygód jak Karain bliskie spotkania z obcymi budzą myśli o dalekim, lepszym świecie. Oczywiście chodzi o świat dobrobytu i cudów technologicznych, a również, i może przede wszystkim, o świat, który pozwala na zerwanie więzi z ludźmi, kontraktów duchowych i wszelakich związków ze swoim krajem, z tą ziemią żyjącą, przemawiającą, nieustannie domagającą się ofiary. W oczach czytelnika pobożne życzenia desperata, subtelnie, ale i wyczuwalnie umniejszą godności dzikiego świata. Bo kto uwierzy w mit ich rzekomej czystości, szczęśliwości i niewinności, skoro sami „do nas” pragną uciekać? „Pójdę z tobą. Do twego kraju, twego ludu. [...] Do waszego kraju niewiary, gdzie umarli nie przemawiają, gdzie człowiek jest mądry i samotny – i spokojny” [K 52]. Marynarze współczują Karainowi. Hollis mówi po cichu, „jak gdyby do siebie”, że zachodni świat, jego „salony”, „wzgardziły na pewno nagim ludzkim stworzeniem, takim jak nasz książęcy przyjaciel” [K 53]. Jakkolwiek by na to patrzeć, zarówno ów gest litości, jak i przywołany splendor cywilizacyjny schlebiają czytelnikowi z rzeczywistości „salonów”, technologii i wymagających standardów kulturowych. „Ideologicznemu”, raczej dostatniemu czytelnikowi magazynu „Blackwood” takie ujęcie rzeczy mogło się podobać.

Zrozumiemy doskonale, że prawdziwą tragedią dla bohatera opowieści okaże się śmierć szamana. Gdy Karain pojawia się na pokładzie jednostki, błądy, przerażony, niczym nadprzyrodzone widmo, „było jasne” – mówi narrator-marynarz – „iż dręczące myśli doprowadziły go do ostatecznego kresu ludzkiej wytrzymałości i niewiele już brakowało, aby wpadł w rodzaj szaleństwa właściwy jego rasie” [K 53]. Ostatecznie Anglicy, oczywiście, utrzymują spokój i potraktują gościa ze współczuciem. Jednocześnie

ulożona na tę okazję antyteza Conrada da wyraz pobłażliwości o wyraźnie europocentrycznym posmaku. „Odwiedzaliśmy go przez dwa lata w krótkich odstępach czasu. Polubiliśmy go, [...] zdradzał w planach bystrość, ograniczoną jedynie przez głęboką niewiedzę o reszcie świata” [K 27].

W owej krytycznej dla gościa chwili Hollis przynosi szkatułkę, w której trzymał kilka osobistych przedmiotów, w geście ceremonialnym – choć i nonszalanckim – wręcza radży monetę: „Oto wizerunek Wielkiej Królowej i najpotężniejsza ze wszystkich rzeczy znanych białym ludziom” [K 58].

Karain, opętany nerwowością „typową” dla jego rasy, a już na pewno przytłoczony osobistym dramatem, ulegnie emocjom zaimprovizowanego seansu terapeutycznego. Uczyni to, by cudownie odzyskać spokój i równowagę ducha. „Chodziło przede wszystkim o to, aby wyrzucić na nim potężne wrażenie, aby odczuł zupełne bezpieczeństwo – koniec udręki” [K 60].

Tu kończy się oficjalna narracja. Opowiadający – zgodnie ze sztuką swego rzemiosła – uwalnia zgromadzoną energię dramatyizmu i doprowadza tok zdarzeń do kulminacji oraz do oczyszczenia. Dochodzi przy tym do dziwnego ujawnienia tych formalnych zabiegów narracyjnych, w tym także sugestywnego „katharsis”, które stają się elementami „technicznie” zbyt widocznymi. *Denouement* „zapada” szybko, niczym w skeczu. Znajdujemy bohatera nagle zgaszonego dobrocią, „zrobionego na szaro” przez zręczne umniejszenie. Poznaliśmy go na planie romantycznego ukwiecania, a pod koniec historii stoi przed nami wódz, którego charyzma uszła wraz z okrutnymi demonami – przepędzonymi prostym gestem.

Dramat, w którym dominowała tonacja niemal elegijna, nabrał cech prezentacji seriokomicznej. Finał historii ujmuje w nawias to, co mogłoby uchodzić za patos – nieco przebrzmiały, dla bardziej wymagającego czytelnika przełomu XIX i XX wieku może nawet zbyt sentymentalny. Nie dochodzi jednak do całkowitej zdrady nastroju, a więc do całkowitego opanowania przekazu przez ironię. Gdyby tak się stało, narrator nadpisałby nowe znaczenie na tym, co czytelnik miał brać całkiem serio. Narracja posługuje się natomiast trybem łagodnego „odbrązowienia” patosu, co nie jest cechą obcą angielskiej kulturze narracji.

W tym cichym oglądzie – w którym patos pobłażliwie ulega zamknięciu, a może jednak „zawieszeniu” – sprawy pewnego bohatera, radży, Malaja zwanego Karainem, następuje stateczna afirmacja „dominacji” cywilizacji Zachodu nad resztą świata. Staje się to nie poprzez rozwiązanie polityczne, konflikt zbrojny, kontrakt handlowy, ale poprzez zabieg psychologiczny. W proponowanym przez autora układzie sił hegemon zajmuje miejsce terapeuty, a rozwiązanie sprawy („koniec udręki”) przychodzi mu bez większego wysiłku. By dzieło terapii się dokonało, nie była potrzebna nawet analiza.

Wystarczyła odrobina drygu i sprytu handlarza, a konkretnie, angielskiego marynarza handlującego bronią. „Koniec udręki” to merytoryczny koniec tej historii i zakładam, że jest to zakończenie „właściwe”, czyli to, które zapamiętujemy jako wiążące.

Piszę „merytoryczny”, ponieważ jest jeszcze zakończenie „techniczne” opowieści, które przybiera postać jakby niezaanonsowanego epilogu. Marynarze, jak wszyscy podróżnicy w momencie, gdy już na stałe osiadą w domu, niemal domyślnie zostaną nawiedzani widmami postaci i obrazów ze swoich zamorskich podróży. Narrator i Jackson spotykają się („w kilka lat później”) na Strandzie, głównej ulicy Londynu. Widok sztucerów na wystawie sklepu Blanda przychodzi Jacksonowi na myśl Karaina („Przypomniało mi go to wszystko”). Marynarz zapada w melancholijną zadumę i postrzega ulicę stolicy tak, jakby nie był to realny świat. Zresztą przywołany przez autora na tę okazję Londyn nie jest miastem imperialnej utopii („dwoje obszarpanych dzieci przebiegło drogę; grupka brudnych mężczyzn z czerwonymi chustkami na gołych szyjach czyhała z boku”). Miasto bez wątplenia żyje: „słyszę jak dyszy”, powiada Jackson, ale jego wspomnienie o Karainie wydaje się mu dziwnie realniejsze: „[...] a jednak... niech mnie powieśz, jeśli to dla mnie jest równie realne jak... jak tamto drugie... to znaczy historia Karaina”. Wielki, brodaty marynarz kończy swoją kwestię, a Conrad dopisuje jeszcze jedno, ostatnie zdanie opowiadania: „Myślę, że [Jackson] stanowczo za długo był poza krajem” [wszystkie cytaty z tego akapitu: K 62–64].

Ostatnia scena świadczy o tym, że narrator globalny, a więc Conrad, nie zamierza oddawać całości zamysłu – a jeśli już, to na pewno nie pochopnie – jednej treści, jednej sprawie czy jednej idei. Dlatego też autor czyni z tej „całości” coś w rodzaju ofiary, ale nie wymienia nazwy bóstwa, któremu ją złoży albo przynajmniej zadedykuje. Może w ten sposób wielka literatura konserwuje swoją „wielkość”, przez co niejako dyskretnie zwiększy swoje szanse na zachowanie prawdziwie uniwersalnego charakteru. Dzieło Conrada może przyświecać zarówno dawniej, jak i teraz różnym modom ideowym właśnie dzięki temu, że ukazuje motywy postaci, a także nasze, czytających jego powieści i opowiadania w „psychologicznym półmroku”.

Znajdzie się tu miejsce zarówno na pozytywizm, a więc na „wierność” wartościom, jak i na filozoficzne powątpiewanie, że człowiek Zachodu, lub człowiek w ogóle, kiedykolwiek dorosnie do swoich ideałów. W przestrzeni tej można pozwolić zaistnieć optymizmowi, choć, jeśli już, będzie to optymizm bardzo dojrzały, oczyszczony z naiwności. Równie dobrze, czytając dzieła Conrada, można stracić entuzjazm wobec idei w ogóle, by w końcu afirmować tylko zmienną stronę życia i zaakceptować praktyczne rozwiązania jako jedyne godne naszej uwagi.

Bibliografia

- BHABHA H.K.: *The Location of Culture*. London 1994.
- CHWALEWIK W.: *Conrad a tradycja literacka*. W: IDEM: *Z literatury angielskiej. Studia i wrażenia*. Warszawa 1969.
- CONRAD J.: *The Collected Letters of Joseph Conrad*. T. 9. Ed. G.M. MOORE. Cambridge 1983.
- CONRAD J.: *Karain – wspomnienie*. W: IDEM: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 4: *Opowieści niepokojące*. Przeł. A. ZAGÓRSKA. Warszawa 1972, s. 11–64.
- CONRAD J.: *A Portrait in Letters: Correspondence to and about Conrad*. Eds. J.H. STAPE, O. KNOWLES. Amsterdam 1996.
- Conrad: The Critical Heritage*. Ed. N. SHERRY. New York 1973.
- GOONETILLEKE D.C.R.A.: *Joseph Conrad: Beyond Culture and Background*. London 1970.
- KOPKOWSKI R.: *Polskie dziedzictwo Conrada*. Katowice 2012.
- MIDDLETON T.: *Joseph Conrad*. London, New York 2006.
- PARRY B.: *Conrad and Imperialism: Ideological Boundaries and Visionary Frontier*. London 1983.
- ROBSON W.W.: *Modern English Literature*. Oxford 1970.
- SADKOWSKI W.: *Od Conrada do Becketta*. Warszawa 1989.

Maciej Nowak

The Mimicries of Joseph Conrad

Reading *Karain*. A Memory

Abstract: The article close-reads Conrad's story as an issue of modernist and romantic aesthetic. The author claims that Conrad's prose has preserved its "universal" character owing to the specific manner in which suchlike works are narrated. Apparently, it is not Conrad's intention to preach values or morals, but to skillfully cater to many "readerly" needs and expectations. In this way, modernist aesthetics helps the author attract a variegated group of readers, some of whom might easily read various moral senses into the work, and some of whom might just as well enjoy the sheer mysteriousness of the thing.

Key words: Conrad, *Karain*, grandiloquence, modernism modernity, mimicry, genius postcolonialism, wild wildness, Other, eurocentrism, psychological twilight