



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

Title: *Opowieść – szkatułki narracyjne, prawda i niepewność*

Author: Jacek Mydla

Citation style: Mydla Jacek. (2018). *Opowieść – szkatułki narracyjne, prawda i niepewność*. W: A. Adamowicz-Pośpiech, J. Mydla (red.), „Tajemni wspólnicy: czytelnik, widz i tłumacz : opowiadania Josepha Conrada w nowych interpretacjach”. (S. 124-134). 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

Opowieść – szkatułki narracyjne, prawda i niepewność

Niniejsze opracowanie jest poświęcone *Opowieści* Josepha Conrada, opowiadaniu, które uznaje się za utwór o szczególnej pozycji i istotnym znaczeniu w dorobku pisarza¹. W proponowanej tu interpretacji² podkreślam analogie między narracjami, które – w układzie szkatułkowym – składają się na *Opowieść*. Sugeruję, że opowieści te można uznać za równoważne, ponieważ dopełniają się wzajemnie, dotyczą tych samych tematów i dylematów. Można wręcz powiedzieć, że chodzi o jeden wspólny problem, jakim jest egzystencjalny wymiar prawdy, a mianowicie natura i rola przekonania

1 Opinię tę dało się słyszeć w trakcie konferencji „The 43rd Annual Conference of The Joseph Conrad Society (UK)”, która odbyła się w Londynie w dniach 7–9 lipca 2017 roku. Okazją był referat na temat metanarracji i autoreferencyjności *Opowieści*, wygłoszony przez Francescę Mastracci.

2 Na wstępie zaznaczam, że podczas swojej pracy nad artykułem nie posiłkowałem się dostępną literaturą dotyczącą utworu. Wspomnieć należy książkę *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*, w której Jeremy Hawthorn zamieścił intrygująco zatytułowany podrozdział „*The Tale*”: *Conrad's Unreadable Work*, oraz studium Jakoba Lothe *Joseph Conrad's Narrative Method*, z rozdziałem na temat *Opowieści*. W niniejszym tomie Czytelnik znajdzie tekst Marka Pacukiewicza poświęcony *Opowieści*; jak wynika już ze streszczenia, proponowana interpretacja różni się od mojej. Decyzję, o której niniejszym powiadamiam Czytelnika, podjąłem oczywiście świadomie i po namyśle, licząc się z możliwością, że moja interpretacja będzie wyważaniem otwartych drzwi. Udana czy nie, stanowi ona próbę samodzielnego wniknięcia w tekst, który jest przecież na tyle złożony i bogaty, że wszelka polemika z innymi podejściami i odczytaniem nieuchronnie ograniczyłaby miejsce przyznane tu samemu utworowi. Jeden z ostatnich numerów „*The Conradian*” (2018, vol. 43, no. 1) zawiera mój artykuł, który stanowi uzupełnienie przedstawionej tu interpretacji *Opowieści*.

(angielskie *belief*) jako istoty prawdy. W swym egzystencjalnym bądź pragmatycznym wymiarze przekonanie o prawdziwości osądu może być, bywa, a nawet powinno być podstawą działania odpowiedzialnego i moralnie słusznego. Ktoś z całkowitą pewnością przyjmuje za prawdę dany stan rzeczy i tak powstałe przekonanie może stać się podstawą działania. W *Opowieści* Conrad czyni bohaterem – które to słowo nabiera ironicznego zabarwienia – Dowódcę, kapitana statku patrolującego wybrzeże w czasie wojny, człowieka o wielkiej determinacji do słusznego postępowania. Jednakże pisarz nakazuje mu decydować i działać w okolicznościach, które niejako sztydzą z ideału działania odpowiedzialnego i słusznego. Stan wojny to przecież właściwie z definicji arena jednoznacznych decyzji i zdecydowanych czynów. Niemniej wojna na morzu, wspomagana najnowszymi zdobyczami techniki i przy niesprzyjających warunkach pogodowych, to – jak pokazuje Conrad – raczej scena wielkiej niepewności, niemal paraliżującego braku drogowskazów.

Trzy zasadnicze poziomy diegetyczne *Opowieści* – o których dokładniej za chwilę – przenika nie tyle pewność, ile, przeciwnie, jej dojmujący brak. Dodatkową komplikację stanowi to, że Conrad łączy wspomniany wątek i kontekst konfliktu militarnego z wątkiem zgoła odmiennym (przynajmniej pozornie) – miłości. Oba jednak, jak zobaczymy, prowadzone są równoległe, przenikają się, a nawet wzajemnie wzmacniają, co samo w sobie trzeba uznać za interesujące osiągnięcie artystyczne. Zabiegiem, który to umożliwił, jest właśnie kontekst: trudna, pełna emocjonalnych napięć i moralnego niepokoju sytuacja interpersonalna, na której koncentruje się uwaga anonimowego narratora, a co za tym idzie – również czytelnika. Widzimy na początku parę, mężczyznę i kobietę, zastanych w intymnej, aczkolwiek „trudnej” sytuacji, która – biorąc pod uwagę szerszy kontekst, to znaczy ich zobowiązania względem innych i toczącą się wojnę – zasługuje w pełni na określenie „dramatyczna” i która, co typowe dla stylu Conrada, pozostaje wieloznaczna, nie pozwala się poznać i to w sensie nie tylko moralnym, ale też bardziej konkretnym, percepcyjnego przyswojenia czy ogarnięcia.

Od samego więc początku wyeksponowane zostają kognitywna frustracja i brak przejrzystości, skazujący nas, czytelników, na domysły. Panosząca się niejasność przynosi w konsekwencji egzystencjalną niepewność, która z konieczności udziela się czytelnikowi. Innymi słowy, *Opowieść* można łatwo – niewątpliwie zbyt łatwo – uznać za radykalny wyraz sceptycyzmu, który zdaje się przenikać twórczość Conrada³. Uważnemu i nieobojętnemu

3 M.A. WOLLAEGER: *Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism*. Stanford 1990. Badacz podkreśla wyraźną obecność elementu sceptycznego w utworach Conrada.

moralnie czytelnikowi nieuchronnie nasuwa się pytanie o to, czy w omawianym utworze – utworze, powtórzmy, o szczególnym znaczeniu w twórczości Conrada – zawiera się jakieś rozwiązanie, jakieś pozytywne przesłanie, które pozwoliłoby na wyjście poza sceptycyzm czy uwolnienie się od niego. Do pytania tego powrócimy w końcowych partiach artykułu.

Zakończenie opowiadania, przynajmniej pozornie, nie przynosi żadnego pozytywnego rozwiązania. Ostatnia scena kończy się gestem rozpacz, pogrążenia się w swego rodzaju niewierze w możliwość dotarcia do prawdy o tak poważnej sprawie, jak morska katastrofa:

Wstał. Kobieta uniosła się z kanapy i zarzuciła mu ręce na szyję. Jej oczy zaiskrzyły się w głębokim mroku pokoju. Znała jego namiętne umiłowanie prawdy, jego wstręt do kłamstwa, jego ludzkość.

– O, mój ty biedny, biedny...

– Nigdy się nie dowiem – powtórzył twardo⁴, oswoił się z objęciem, przycisnął jej dłonie do ust i wyszedł⁵.

Tak oto kończy się *Opowieść* – mianowicie bardzo wyrazistym potwierdzeniem stanu wątpienia, paradoksalnej wiary w niemożliwość rozstrzygnięcia pomiędzy dwiema hipotezami dotyczącymi wypadków, o których opowiada brytyjski kapitan (Dowódca) i do których analizy zaraz przejdziemy. Owo stwierdzenie „Nigdy się nie dowiem” projektuje na przyszłość jakże trudny do zaakceptowania stan niepewności.

Jednocześnie paradoksalnie jasne jest w kontekście całej opowieści, że chodzi o wypadki, które już się rozegrały i które w zasadniczym sensie stanowią coś, co nazwalibyśmy zamkniętym rozdziałem. Dotykamy tu paradoksu, który przenika *Opowieść*: przeszłość to zbiór zdarzeń, które ze swej natury nie powinny budzić wątpliwości. Istotnie, zdarzeniem, o które w opowieści chodzi, jest katastrofa skandynawskiego okrętu w trakcie pierwszej wojny światowej i śmierć całej jego załogi. Taki jest „goły fakt”;

Jednocześnie zaznacza jednak: „Powieści Conrada [...], dając wyraz sceptycyzmowi, jednocześnie dają mu odpór” (s. 5).

4 W oryginale występuje tu słowo *stern* (surowy, twardy, nieprzejednany). Jego znaczenie można uznać za kluczowe dla moralnego wymiaru opowiadania. Jest z pewnością istotne dla tego, jaką ostatecznie wymowę czytelnik przypisze spinającej całość sytuacji dramatycznej, w której słowo się pojawia. Powróć do tej kwestii w dalszych partiach niniejszej analizy.

5 J. CONRAD: *Opowieść*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER. W: IDEM: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 24: *Opowieści zasłyszane. Siostry*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER, W. TARNAWSKI. Warszawa 1974, s. 127. W przypadku kolejnych cytatów z tego wydania stosuję skrót O, po którym podaję numer strony.

w który nie sposób wątpić. Niepewne są i takie muszą pozostać, zdaniem kapitana, bohatera opowiadania i jego głównego narratora, okoliczności tragicznego zdarzenia:

– Tak, to ja wyznaczyłem mu ten kurs. Wydawało mi się to ostatecznym sprawdzianem. Wierzę – nie, nie wierzę. Nie wiem. Wtedy byłem pewien. Wszyscy poszli na dno; i nie wiem, czy to, co zrobiłem, jest srogą karą – czy morderstwem; czy do zwłok, którymi zaślane jest dno nieprzeniknionego morza, dodałem ciała ludzi całkowicie niewinnych czy podłych przestępców. Nigdy się nie dowiem. [O 126]

Jak zostało wspomniane, znajdziemy w opowieści trzy poziomy diegetyczne, którymi są: 1) anonimowa narracja trzecioosobowa; 2) narracja w pierwszej osobie – brytyjskiego kapitana opowieść o rejsie patrolującym wybrzeże; 3) narracja w pierwszej osobie – Skandynawa, którego okręt zostaje objęty dochodzeniem w związku z podejrzeniem o naruszenie paktu o neutralności i tajną kolaborację z Niemcami (zaopatrywanie niemieckich łodzi podwodnych). Przypatrzmy się nieco dokładniej tym trzem, szkatułkowo ułożonym poziomom diegetycznym, by następnie móc znaleźć w nich analogie nadające *Opowieści* jedność tematyczną.

Na poziomie pierwszym, scalającym opowiadanie, znajdujemy narratora – anonimowego świadka sceny rozgrywającej się w pomieszczeniu, które może być pokojem hotelowym. Narrator ten jest pasywnym obserwatorem, usiłującym przeniknąć i zrozumieć opisywane zdarzenia. Na przeszkodzie stoją okoliczności: oto zapada zmrok, kształty stały się niewyraźne. Ponadto postaci uczestniczące w scenie są w zasadzie w równym stopniu anonimowe jak on sam. Co istotne, jego kognitywna, a również emocjonalna i moralna frustracja siłą rzeczy udziela się czytelnikowi. Bierze się ona z poczucia bezsilności, mianowicie z niemożności przeniknięcia i zrozumienia sytuacji. Skutkiem jest osobliwy paraliż: niemożność podjęcia decyzji w sposób zgodny z przyjętymi zasadami, które to zostają sformułowane jasno i wyrażone bardzo dosadnie w wypowiedzi kobiety: „O tak. Szczerłość – otwartość – pasja – trzy słowa twojej ewangelii. Znam je na pamięć!” [O 110]. Dla dopełnienia obrazu dochodzi do tego wzmianka o fantazjach rozgrywających się w umyśle Dowódcy: „W nocy dowódca pozwalał swoim myślom ulatywać – nie powiem dokąd. Gdzieś, gdzie wybór jest tylko między prawdą a śmiercią” [O 110]. Tak sformułowane zostaje owo utopijne marzenie o świecie, w którym można postępować zgodnie z jasno wytyczonymi drogowskazami, a wybór jest prosty – gdzie albo opowiadamy się po stronie prawdy, albo decydujemy się na śmierć. Dramatyzmu sytuacji dodaje to, że akcja *Opowieści* toczy się podczas wojny, a zatem w okolicznościach,

które – jak mogłoby się zdawać – sprzyjają takim utopijnym przekonaniom i postępowaniu w zgodzie z nimi.

Postać Dowódcy odgrywa kluczową rolę w opowieści usytuowanej na drugim poziomie diegetycznym i stanowiącej zasadniczy zrąb utworu. To właśnie on, w czasie patrolu wybrzeża, podejmuje katastrofalną w skutkach decyzję, która pozbawia życia załogę okrętu. Bohaterstwo, nadmieńmy, nabiera tu tragicznie ironicznego posmaku – również we własnych oczach Dowódca jest raczej antybohaterem. Postąpił wprawdzie w zgodzie z przykazaniami własnej „ewangelii”, ale to, jak widzieliśmy, tylko dodatkowo zaogniło dylemat moralny, przed którym postawiła męczyznę wojna na morzu. Atmosfera, która przenika *Opowieść*, to atmosfera nieufności i dekonstrukcyjnego wnikania w naturę obserwowanych zdarzeń:

W gruncie rzeczy spodziewał się znaleźć tę szczególną atmosferę, atmosferę spontanicznej zdrady, której w jego mniemaniu nic nie mogło usprawiedliwić; sądził bowiem, że nawet namiętność do bezprawia jako takiego nie byłaby usprawiedliwieniem. Ale czy będzie mógł to odkryć? Wywahać? Posmakować? – Odebrać jakiś tajemniczy sygnał, zmieniający jego nieodparte podejrzenia w pewność wystarczająco dobitną, aby móc rozpocząć ryzykowne działanie? [O 118]

Wreszcie, w najbardziej „wewnętrznej” opowieści, na trzecim poziomie diegetycznym, znajdujemy „ofiara” katastrofy: kapitana neutralnego transportowca, który okręt Dowódcy zastaje „stojący pod parą” [O 116], w zatoce. Kapitan to mężczyzna określany jako Skandynaw (*Northman*). Wraz z całym okrętem i jego załogą staje się on przedmiotem dochodzenia, które podejmuje Dowódca. Prędko rozpoznajemy analogię między sytuacjami: Skandynawa, Dowódcy i narratora – sprowadza się do wspomnianej frustracji, stanu, w którym nieumiejętność adekwatnego i zadowalającego rozpoznania sytuacji paraliżuje działanie. Niemożność kontynuowania żeglugi przez Skandynawa ma swój odpowiednik we frustracji Dowódcy i narratora. Zamiarem Dowódcy jest upewnienie się, czy skandynawski okręt jest faktycznie neutralny czy może – przeciwnie – pomaga zaopatrywać okręty wroga⁶, co było ponętym źródłem zarobku, ryzykownego, aczkolwiek ewidentnie opłacalnego.

6 Henryk Zins pisze: „Przystępując do udziału w I wojnie światowej, Wielka Brytania występowała w obronie zagrożonej przez ekspansję niemiecką swojej pozycji w świecie oraz utrzymania takiego układu sił, który zapewniał jej przodujące stanowisko. Dążyła do zniszczenia swego głównego rywala – Niemiec, a jednocześnie zabezpieczenia i rozszerzenia swych wpływów na Bliskim Wschodzie”. *Historia Anglii*. Warszawa 1995, s. 319.

Dochodzenie podjęte przez Dowódcę polega głównie na przesłuchaniach, a szczególnie znaczenie ma zeznanie Skandynawa. Jak w każdym tego typu przypadku, wersja wydarzeń przedstawiona przez przesłuchiwanego zostaje poddana ocenie pod względem kryteriów prawdziwości:

Dowódca słuchał opowiadania [Skandynawa]. Uderzyło go, że jest bardziej wiarygodne, niż zazwyczaj bywa prosta prawda. Ale może był to wynik uprzedzenia. Przez cały czas, kiedy Skandynaw mówił, dowódca wsłuchiwał się w swój wewnętrzny głos, w jakiś groźny podszept płynący z głębi siebie samego, który opowiadał inną historię, jakby chcąc podtrzymać w nim oburzenie i gniew na podłoże chciwości albo nastawienia, która często tkwi u podłoża prostych pomysłów.

Była to ta sama historia, której przed jakąś godziną wysłuchał oficer abordażowy. [O 119]

Frustrację Dowódcy potęguje to, że nie istnieją obiektywne przesłanki, które pozwoliłyby podważyć czy zakwestionować słowa Skandynawa: „Dokumenty i wszystko inne w największym porządku. [Oficer służbowy] Nie dostrzegł nic podejrzanego” [O 117]; historia, którą opowiada Skandynaw, paradoksalnie, wydaje się zbyt wiarygodna – bardziej, niż „zazwyczaj bywa prosta prawda”. Dowódca ulega w końcu przemożnej chęci znalezienia winnego. Oczywiście czytelnik rozumie ten impuls jako płynące z głębi serca dążenie – wręcz egzystencjalne w swej naturze – do zaradzenia nieznośnej frustracji: taki swoisty punkt oparcia pozwoliłby Dowódcy na podjęcie działania zgodnego z przekonaniem, usprawiedliwiłby wyrwanie się z krępujących i obmierzłych objęć beczynności, wyzwoliłby od poczucia bezsilności i uwolnił od nieznośnego stanu zawieszenia, owej narzuconej przez reguły wojny na morzu bardzo osobliwej i najwidoczniej często nadużywanej klauzuli neutralności. Czytelnikowi co rusz zostaje przypomniane, że opanowujące Dowódcę pragnienie jest nieracjonalne, ponieważ wręcz sprzeczne z jego podejrzliwością, pozbawioną podstaw, przesłanek, które byłyby dla niej pożywką i ją sankcjonowały.

W analizie *Opowieści* warto choć na chwilę zatrzymać się przy motywie mgły. Zjawisku temu Conrad poświęca w utworze stosunkowo wiele uwagi. Mgła, nawiasem mówiąc, jest niejako namacalnym odpowiednikiem stanu biernej niemocy, beczynności, i to właśnie w sytuacji, która powinna je eliminować. Mgła uniemożliwia żeglugę: nie pozwala wyznaczyć kursu, niweczy wysiłki określenia pozycji, co odpowiada – z grubsza biorąc – temu, co nazwiemy zajęciem stanowiska. Jest zatem fizycznym, meteorologicznym odpowiednikiem wojny i miłości, wyrazem czy symbolicznym uzewnietrznieniem stanu zawieszenia, który dla Dowódcy jest nie do zniesienia,

w życiu zarówno zawodowym, jako żołnierza i marynarza, jak i osobistym, ponieważ – jak możemy się domyślać – związał się z kobietą, która ma określone „obowiązki” („Ja też wzięłam pięć dni urlopu – urlopu – urlopu od moich obowiązków”; s. 107).

Mgła stanowi fizyczne zaprzeczenie ideału jawności; jest niejako jawną drwiną, niemyym komentarzem na temat tego, jak nierealistyczny okazuje się tenże ideał: „W miłości i na wojnie wszystko powinno być jawne. Jawne jak światło dnia, bo obie rodzą się z ideałów, które tak łatwo, tak szalenie łatwo zhańbić w imię Zwycięstwa” [O 113]. Nieco dalej znajdujemy opis samego zjawiska przyrodniczego, które jest fizycznym materialnym ekwiwalentem owego dojmującego braku jawności:

Okręt zatrzymano, wszystkie dźwięki ustały, mgła znieruchomiła wciąż gęstniejąc, jakby tężejąc w swojej zadziwiającej niemal martwocie. Ludzie na stanowiskach stali się dla siebie niewidoczni. Kroki brzmiały tajemniczo; rzadko rozlegające się głosy, bezosobowe i odległe, zamierały bez echa. Ślepa, biała cisza opanowała świat. [O 114–115]

Konieczne są w tym miejscu dwa posunięcia interpretacyjne. Po pierwsze, musimy wrócić do samego początku *Opowieści*, który jest niczym innym, jak obrazem pograżenia się w niejasności (co sprawia, że pograża się w niej czytelnik). Ów brak jasności trzeba potraktować w sensie międzyosobowym i moralnym, jak również dosłownym: oto zapada zmrok, kontury przedmiotów stają się nieostre: „Za dużym pojedynczym oknem gasło powoli wieczorne światło – wielki, jasny, bezbarwny kwadrat, sztywno obramowany narastającym mrokiem pokoju” [O 105]. Dalej czytamy, że mężczyzna: „Widział jedynie nikły zarys owalu uniesionej ku sobie twarzy i spoczywające na czarnej sukni białe dłonie, które przed chwilą poddawały się jego pocałunkom, a teraz zdawały się zbyt zmęczone, aby się poruszyć” [O 105]. Narrator raz po raz podkreśla warunki, które towarzyszą trudnej skądinąd rozmowie: „ciemność ukryła jego zdziwienie” [O 106], „narastający mrok”, który „nie potrafił okryć tajemnicą ironii zgody” [O 107]. Jak sugerowałem, frustracja kognitywna rozlewa się – jak mgła – po wszystkich trzech poziomach diegetycznych *Opowieści*. Sytuacja narratora i czytelnika na początku utworu ma swój odpowiednik w sytuacji Dowódcy:

Czasem dostawał jakieś pomocnicze wskazówki, a czasem nie. W gruncie rzeczy wychodziło na jedno. Były użyteczne w tym samym stopniu co wskazówki, które usiłują określić umiejscowienie i zamiary chmury, jakiejś zjawy, która nabiera kształtu to tu, to ówdzie i której nie można uchwycić. [O 109]

Takie doświadczenie możemy z kolei zestawić z dezorientacją Skandy-
nawa, który wyznaje: „Ale nie wiem, gdzie jesteście. Naprawdę nie wiem”
[O 125]. Interesujący jest ponadto kontrast, który podkreśla Dowódca: mię-
dzy mgłą a nocą. Zacytujmy fragment, w którym mowa jest o fantazjach
– ulatywaniu myśli i serca ku światom, gdzie nie doświadczą się dręczącego
stanu nieprzejrzystości i niepewności, ku światom nierzeczywistym:

W nocy dowódca pozwalał swoim myślom ulatywać – nie powiem
ci dokąd. Gdzieś, gdzie wybór jest tylko między prawdą a śmiercią.
Mglista pogoda natomiast, chociaż oslepia, nie przynosi takiej ulgi.
Opary są zwodne, martwa jasność mgły irytuje. Człowiek myśli, że
powinien wiedzieć. [O 110–111]

Drugie posunięcie jest nieco bardziej karkołomne: wrócić musimy rów-
nież do zdarzeń wspomnianych na początku artykułu, a zatem do koń-
cowej części utworu i zaskakująco gwałtownego emocjonalnie akcentu:
owego zdecydowanego „gestu” Dowódcy, osobliwego zrywu, który może
wydawać się nieadekwatny do okoliczności, lecz który winien pozwolić się
zrozumieć poprzez odniesienie do opowieści z drugiego i trzeciego pozio-
mu diegetycznego i do wątku niejasności. Wątek ten – powtórzmy – spaja
wszystkie poziomy *Opowieści*. Pytamy po prostu: co sam akt opowiadania
miałby zmienić w rozgrywającej się „na oczach” czytelnika scenie, pełnej
dramaturgii, napiętej i niejasnej, również dla obydwojga kochanków? Ale
natychmiast uświadamiamy sobie, że to pytanie nam się niejako rozdwaja, że
pomyśleć dają się dwie jego wersje. Jedna jest „kobieca”: to kobieta inicjuje
opowiadanie, co nasuwa pytanie, dlaczego to robi. Druga jest „męska”: Do-
wódca decyduje się na tę a nie inną opowieść, i tu znów zapytamy dlaczego.

Pochylmy się teraz nad tak zarysowaną sytuacją dramatyczną. Stanowi
ona bowiem kontekst dla obydwu opowieści. Mówiąc o dramaturgii, mam
na myśli nie tylko to, że kontekstem klamrującym *Opowieść* są stosunki
interpersonalne, w dodatku takie, które manifestują się na płaszczyźnie
werbalnej. Uwzględniam również to, że scenę, którą obserwujemy oczami
anonimowego narratora, cechuje napięcie, albowiem relacja między kobietą
i mężczyzną jest nieokreślona, niezdefiniowana. Wziąwszy pod uwagę wspo-
mnianą werbalność, zakładamy, że to, co jest wypowiedane, ma znaczenie
dla relacji między dwojgiem ludzi, kochankami, którzy z powodów czysto
osobistych, a także – być może – z powodu toczącej się wojny mają trudność
z określeniem łączącej ich więzi. Atmosfera panująca w owym spowitym
półmrokiem pokoju to niejako atmosfera negocjacji, której towarzyszy duże
napięcie emocjonalne. Stan niepewności utrzyma się do końca i można po-
wiedzieć, że ostatecznie nie wiemy, czy obie postaci pozostaną razem, czy

w ogóle istnieją jakieś szanse na utrzymanie związku, czy mają przed sobą przyszłość. Powiedzieliśmy już, że – przynajmniej powierzchownie rzecz oceniając – związek nie rokuje pozytywnie. Mężczyzna, z twarzą kamienną, z wyrazem czegoś w rodzaju rozpaczliwej determinacji – opuszcza pokój, wyrwawszy się z objęć przyjaciółki i kochanki.

Źródłem napięcia, które wyczuwamy na samym początku utworu, jest, nieznosna dla mężczyzny, nieokreśloność sytuacji. Klęcząc u łóżka, na którym leży kochanka, zanosi on do niej wezwania, usilnie o coś prosi. O co? – tego nie wiemy, ponieważ narrator nam tego nie mówi, „nie sły-szy” rozmowy. Wiemy jednak – to znaczy możemy domyślać się z dużym prawdopodobieństwem – że Dowódca oczekuje od partnerki jakiejś deklaracji, jakiegoś wyboru, jakiegoś gestu czy słowa oznaczającego zerwanie z nieznosną „neutralnością” – postawą, która w jego mniemaniu stanowi antynomię dwóch zasadniczych stanów ludzkiego ducha i ludzkich spraw, jakimi są wojna i miłość. Tekst *Opowieści* podpowiada analogię między miłością i wojną, co nasuwa skojarzenia z kosmologią opartą na idei sił przyciągania i odpychania, łączenia i niszczenia. Pewnym ideałem jest również zasada jawności, która pozostaje w „jawnej” sprzeczności z techniką narracji przyjętą przez Conrada: „W miłości i na wojnie wszystko powinno być jawne”. Z perspektywy opowieści, którą przytoczył Dowódca, kobieta uosabia element, który uznaje on niemal za ontologiczną obelgę: nasuwa na myśl coś nieokreślonego i nieprzewidywalnego, kapryśnego, a także coś, co – właśnie jak mgła i inne zjawiska pogodowe – nie tylko jest całkowicie naturalne, ale jest ponadto podstawą egzystencji. Błagający u stóp kobiety mężczyzna oczekuje – podobnie jak czytelnik! – deklaracji czy wyznania. Zamiast tego „otrzymuje” jednak polecenie, prośbę o opowieść, zachętę do „czynu werbalnego”. Możemy w tej prośbie upatrywać uniku. Domyślamy się, że tak tę prośbę czy zachętę pojmuje Dowódca.

I rzeczywiście, opowieść Dowódcy to nie tylko coś w rodzaju dygresji, coś na kształt rozrywki dla zabicia czasu. Ta opowieść to (w intencji opowiadającego) lekcja, pouczenie ilustrujące, że – faktycznie – „w miłości i na wojnie wszystko powinno być jawne”, że stany miłości i wojny nie tolerują neutralności, że neutralność to obelga. Podczas gdy dla kobiety narracja partnera jest wytchnieniem, mężczyzna nie trwoni czasu i celowo zmierza ku moralowi. Morał płynący z opowieści Dowódcy jest negatywny, stanowi dylemat, negację, zaprzeczenie – „nigdy się nie dowiem”. Czyn został dokonany, ofiara, liczona w ludzkich istnieniach, została poniesiona, ale prawda, prawda na temat tego, kto ponosi odpowiedzialność, nie jest znana i musi pozostać tajemnicą. Jeśli obowiązuje analogia między wojną i miłością, to Dowódca swoją konkluzją wyraża z wątpliwością „racjonalnego”

rozstrzygnięcia dylematu. Wątpienie to przekłada się na sens istnienia: czy mam po co żyć, skoro wątpię, skoro przed wątpieniem nie ma ucieczki? Kobieta wyciąga ręce w geście pojednania i współczucia. Mężczyzna jednak odrzuca ten gest; jego „twardość” jest postawą, którą przyjmuje, by podkreślić moral swego opowieści. Oczywiście jest jednak, że z takim morałem nie sposób żyć, że to nie jest żadna rozsądna „ewangelia”.

Spytajmy na koniec, czy zachowanie i postawa kobiety mogą zostać zinterpretowane jako sugestie wyjścia z impasu, przewyciężenia sceptycyzmu. Mężczyzna najwidoczniej odrzuca taką możliwość, przywdziewa postawę czy pozór determinacji, uwalnia się z objęć kochanki i wychodzi, pograżając się w ten sposób w zwątpieniu. Nie mamy podstaw, by nie wierzyć w prawdziwość jego opowieści, niemniej jednak otwarte pozostaje pytanie, jakie znaczenie ma ona dla związku, który łączy oboje, i dla jego przyszłości. Kobieta jest osobiście bierna w sensie werbalnym i również wydaje się „neutralna” moralnie. Ale przecież to właśnie ona znajduje się w centrum uwagi (niewerbalnie!), podobnie jak morze pozostaje owym żywiołem, który determinuje przebieg zdarzeń, nie wywierając na nie bezpośrednio wpływu. Przecież to właśnie kobieta inicjuje opowieść i to ona zarzuca ramiona na szyję Dowódcy, oferując mu pocieszenie i coś na kształt koła ratunkowego. Innymi słowy, pomimo że mężczyzna odrzuca możliwość pojednania i przewyciężenia sceptycyzmu, kobieta jest ostoją – jak morze. Dylemat, przed którym staje mężczyzna, to pytanie, czy pograć się w kapryśnym żywiole czy może jednak pozostać sam na sam z ideałami, przekonaniem, rodzącymi niepewność i prowadzącymi do decyzji, które – choć zgodne z „ewangelią” – nie usuwają zwątpienia.

Bibliografia

- CONRAD J.: *Opowieść*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER. W: IDEM: *Dzieła*. Red. Z. NAJDER. T. 24: *Opowieści zasłyszane. Siostry*. Przeł. H. CARROLL-NAJDER, W. TARNAWSKI. Warszawa 1974, s. 103–127.
- HAWTHORN J.: *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*. London 1992.
- LOTHE J.: *Conrad's Narrative Method*. Oxford 1991.
- WOLLAEGER M.A.: *Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism*. Stanford 1990.
- ZINS H.: *Historia Anglii*. Warszawa 1995.

Jacek Mydla

The Tale – Narrative Embedding, Truth and Uncertainty

Abstract: Jacek Mydla examines *The Tale* by paying special attention to the story's structure and to the situation – described as a dramatic one – in which the narration is being conducted. The question is raised: Does *The Tale* contain suggestions which allow the characters and the readers to abandon skepticism, an attitude which seems to be the conclusion of the story?

Key words: Conrad, *The Tale*, beliefs, doubt, agency, diegetic levels of narrative, dramatic situation in narrative