

PRZEDMOWA DO MURZYNA Z ZAŁOGI „NARCYZA” (1897) JAKO ARTYSTYCZNY PROGRAM JOSEPHA CONRADA¹

JOLANTA DUDEK

17 stycznia 1894 roku Konrad Korzeniowski², „tym razem podpisany jako J. Conrad”, zszedł w Londynie z pokładu statku „Adowa”, „odbywszy ostatnią w życiu służbę marynarską”³. Po niemal dwudziestu latach rozstał się z życiem na morzu i został pisarzem. W kolejnych latach 1895 i 1896 już jako Joseph Conrad opublikował dwie pierwsze powieści⁴, przychylnie przyjęte przez recenzentów⁵. W marcu 1896 roku ożenił się z dużo młodszą Jessie George i po kilkumiesięcznym pobycie w Bretanii, jesienią 1896 roku zamieszkał z żoną w południowo-wschodniej Anglii, w hrabstwie Essex, w pobliżu ujścia Tamizy, w miasteczku Stanford-le-Hope, w starym, elżbietańskim dworku Ivy Walls⁶. Tam powstały opowiadania *Placówka postępu*, *Karain*, *Laguna*, *Powrót*⁷ oraz powieść *Murzyn z załogi „Narcyza”*, do

1 Przedmowę z roku 1897 będę cytować według wydania: J. Conrad, *Murzyn z załogi „Narcyza”*. Opowieść morską, tłum. B. Zieliński, w: J. Conrad, *Dzieła*, red. Z. Najder, t. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 9–14; wersję angielską według: *Conrad's Preface*, w: J. Conrad, *The Nigger of the “Narcissus”*, red. i wstęp C. Watts, Harmondsworth 1988, s. xxlvii – li. W obydwu ww. wydaniach Przedmowę poprzedza słowo wstępne pisarza z roku 1914: *Do moich czytelników w Ameryce (To my Readers in America)*.

2 Konrad Korzeniowski – tak brzmi polska wersja imienia i nazwiska używana przez pisarza i jego polską rodzinę, znana z dokumentów i listów. Zob. Z. Najder, *Jak nazywał się Joseph Conrad*, https://www.nbp.pl/aktualnosci/wiadomosci_2007/conradzn.pdf (dostęp: 23 lutego 2017). Na nazwisko Conrad Korzeniowski otrzymał przyszły pisarz w roku 1886 dyplom kapitana Brytyjskiej Floty Handlowej. Imię Conrad zapisano przez „C” zgodnie z pisownią angielską. Zob. *Certificate of Competency as Master to Conrad Korzeniowski. By order of the Board of Trade, 11th of November 1886*, w: J. Stape, *The Several Lives of Joseph Conrad*, Pantheon Books, London 2007 (na wewnętrznej koszulce książki).

3 Z. Najder, *Życie Josepha Conrada Korzeniowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, t. 1, s. 216.

4 *Almayer's Folly* 1895 (pol. *Fantazja Almayera* lub *Szaleństwo Almayera*) i *An Outcast of the Islands* 1896 (pol. *Wykolejeniec* lub *Wyrzutek*), pozytywnie zaopiniowane do druku przez wpływowego krytyka, Edwarda Garnetta (1868–1937).

5 Zob. *Joseph Conrad. The Critical Heritage*, red. N. Sherry, Routledge, London–New York (1973) 1997 (wstęp N. Sherry oraz recenzje dotyczące *Almayer's Folly* i *An Outcast of the Islands*).

6 Zob. Z. Najder, *Życie Josepha...*, op. cit., t. 1, s. 266–280, 305.

7 Wraz z opowiadaniem *Idioci (Idiots, 1886)* weszły one do tomu *Opowieści niepokojące (Tales of Unrest, 1898)*.

której w sierpniu 1897 roku dopisał *Przedmowę*, „próbując wyrazić nastrój, z jakim przystępował do dzieła swego nowego życia”⁸. W tym czasie w periodyku „Cosmopolis” ukazała się *Placówka postępu*⁹. Nowelę Conrada, będącą zapowiedzią *Jądra ciemności*, przeczytała i poleciła synowi Anne Elizabeth Bontine, matka Roberta Bontine’a Cunnighame’a Grahama – szkockiego arystokraty, pisarza, podróżnika i polityka. Tak zadzierzgnęła się dozgonna przyjaźń dwóch indywidualności twórczych o odmiennych poglądach politycznych, „którą Cedric Watts określił jako trwający paradoks”¹⁰.

Conrad utrzymywał wówczas bliskie przyjacielskie kontakty zwłaszcza z małżeństwem Hope’ów,¹¹ którzy ściągnęli go do Stanford, z poetą Edwardem L. Sandersonem i pisarzem Johnem Galsworthym¹², korespondował ze swymi polskimi kuzynami Anielą¹³ i Karolem Zagórskimi, ciotką Margueritą Poradowską (pisarką francuską) oraz Janiną de Brunnow (z domu Taube), siostrą szkolnego kolegi z Krakowa (z Liceum św. Anny). Wraz z Jessie spędził Boże Narodzenie 1896 roku z polską rodziną Kliszczewskich w Cardiff. Dzięki wydanym książkom nawiązał znajomość ze znanymi autorami angielskimi i amerykańskimi, m.in. z Herbertem George’em Wellsem, Henrym Jamesem, Stevenem Cranem, Fordem Madoxem Fordem i Arthurem Symonsem¹⁴. Spotkał się też z Wincentym Lutosławskim.

II

Murzyzna z załogi „Narcyza” (podobnie jak dwie poprzednie powieści) zarekomendował do druku Edward Garnett¹⁵, przekonany, że powieść Conrada jest arcydziełem. Książka ukazała się w londyńskim wydawnictwie Williama Heinemanna w grudniu roku 1897¹⁶, jednak – za „niesłuszną czyjąś radą”¹⁷ – bez *Przedmowy*. Conrad opatrzył *Murzyzna z załogi „Narcyza”* podtytułem *Opowieść morska*¹⁸

8 *Do moich czytelników...*, t. 3, s. 8.

9 Poprzedzona opowiadaniem R. Kiplinga.

10 Z. Najder, *Życie Josepha...*, op. cit., t. I, s. 274–277.

11 Właścicielami jachtu „Nellie”, na którym Conrad wraz z Hope’em żeglował po Morzu Północnym i kanale La Manche. Na pokładzie „Nellie” snuje swą opowieść Marlow w *Jądrze ciemności*.

12 Conrad poznał ich w roku 1893 podczas powrotnego rejsu z Australii do Londynu na pokładzie słynnego żaglowca „Torrens”, gdzie pracował wówczas jako pierwszy oficer. John Galsworthy wspomina tę podróż w zbiorze *Castles in Spain and Other Screeds* (1927).

13 Matką późniejszej tłumaczki Conrada, również Anieli Zagórskiej (1881–1943).

14 Z. Najder, *Życie Josepha...*, op. cit., t. I, rozdz. VIII.

15 *Ibidem*, s. 226.

16 Z omyłkową datą 1898. Zob. J. Conrad, *The Nigger...*, op. cit., s. xv.

17 Zob. *Do moich ...*, op. cit., s. 8.

18 Krytycy określają ją często mianem *novelli* lub krótkiej powieści.

i zadedykował Edwardowi Garnettowi, któremu „złożył dodatkowy ukłon, nadając jednemu z głównych bohaterów nazwisko matki Garnetta (Singleton)”¹⁹. Jako motta użył słów z *Dziennika* Samuela Pepysa: „Jego Wielmożność w swej przemowie objawił wielkie do tego okrętu upodobanie”²⁰. Być może, że i ten kurtuazyjny zwrot częściowo odnosi się do Garnetta²¹, którego w liście z 24 sierpnia 1897 roku Conrad żartobliwie nazwał „jego Wzniosłą Wysokością”, a siebie samego określił jako „najmniejszego z niewolników”²². Dzięki radom i staraniom Garnetta, pierwsza morska powieść Conrada, której akcja rozgrywa się na pokładzie okrętu żeglującego z Bombaju do Londynu, pojawiła się najpierw w odcinkach, i to wraz z *Przedmową*²³, na łamach „New Review” redagowanego przez W. E. Henleya, „który (...) uznał, że warto ją zamieścić jako postłowie na końcu ostatniego odcinka powieści”²⁴.

Dzięki odważnej decyzji Henleya „szczęśliwie pominięta” *Przedmowa*²⁵ ukazała się niemal równocześnie z edycją książkową, w grudniu 1897 roku, jako autorski komentarz do *Murzyna z załogi „Narcyza”*²⁶. W liście z 7 stycznia 1898 Conrad informował Garnetta, że spośród 23 recenzji *Murzyna*, które przeczytał, aż dwadzieścia jeden było przychylnych, jedna obojętna i jedna nieprzychylna²⁷. Najbardziej zaboląa go wówczas powierzchowna wzmianka Arthura Symonsa, znawcy symbolizmu²⁸, szczególnie wyczulonego na nowe nurty w literaturze przełomu wieków, który w końcu stycznia 1898 roku przywołał powieść Conrada w swojej recenzji angielskiego przekładu *Tryumfu śmierci* Gabriela D’Annunzio²⁹. Symons dostrzegł wprawdzie w *Murzynie z załogi „Narcyza”* nowatorską formę unaoczniającego opisu „zgiełku, hałasu, porządku i rozgardiaszu oraz niewygód morskiej podróży”, i tę unaoczniającą formę opisu nazwał potem ewokacją³⁰,

19 Z. Najder, *Życie Josepha...*, op. cit., t. I, s. 283.

20 J. Conrad, *Murzyn z załogi...*, op. cit., s. 6.

21 Nawiązujące do historycznych realiów *Dzienników* Pepysa objaśnienie motta znajduje się w angielskiej edycji powieści: J. Conrad, *The Nigger...*, op. cit., s. 132–133.

22 Joseph Conrad to Edward Garnett, 24 August 1897, Collected Letters 1:35.

23 Wówczas zatytułowaną jako *Author’s Note* (Nota od autora).

24 J. Conrad, *Do moich czytelników...*, op. cit., s. 8.

25 Tego zdania był znany powieściopisarz i poeta A.T. Quiller-Couch, autor przychylniej Conradowi recenzji w „Pall Mall Magazine” (London) 1898, March. Zob. J. Conrad, *The Secret Sharer and other stories*, New York–London 2015, s. 404.

26 Uznanego za „pierwsze arcydzieło Conrada”. Zob. J. Conrad, *The Nigger...*, op. cit., s. xxxiv. Zob. Joseph Conrad, *The Critical...*, op. cit.

27 Zob. Joseph Conrad: *Contemporary Reviews*, w: The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad, red. A.H. Simmons, J.G. Peters, J.H. Stape, Cambridge University Press, Cambridge 2012, vol. I, s. 147–227.

28 Zob. A. Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (1899), E.P. Dutton & Company, New York 1919.

29 Arthur Symons przywołał *Murzyna z załogi „Narcyza”* Conrada (obok powieści Kiplinga) na marginesie recenzji angielskiego przekładu *Il Trionfo Della Morte* Gabriela D’Annunzio, zarzucając obu pisarzom „brak idei”. „Saturday Review” 1898, January 29, s. 145–146, w: Joseph Conrad, *The Critical...*, op. cit., nr 35.

30 Termin „ewokacja” pojawi się w przełomowej książce A. Symonsa pt. *The Symbolist movement in literature* (1899). Jej tytuł pochodzi od zamieszczonego tam eseju Symonsa, który (podobnie jak cała książka) wywarł

zarzucił jednak książce brak głębszej idei, pominął też metaforyczne i symboliczne podteksty utworu. Conrad po przeczytaniu uwag Symonsa zwrócił się listownie do Edwarda Garnetta i Cunnighame'a Grahama z zapytaniem, czy są one – ich zdaniem – słuszne³¹. Odpowiedzią na to pytanie może być obszerny artykuł Garnetta, który ukazał się jesienią 1898 roku na łamach czasopisma „Academy” i dotyczył całokształtu dotychczasowej twórczości Conrada, włącznie ze świeżo opublikowanymi *Opowieściami niepokojącymi* (*Tales of Unrest*, 1898). Krytyk omówił obecny w utworach Conrada, a zwłaszcza w *Murzynie z załogi „Narcyza”*, artystyczny i duchowy materiał wyniesiony z nieznanych dotąd obszarów życia i nieporządkowany obowiązującym konwencjom literackim, który angażuje zmysły wewnętrzne czytelnika, umożliwia przeżycie piękna i pozwala ujrzeć w nowym świetle szczegóły wyjęte z chaotycznego „spektaklu codziennego życia”, którym tylko prawdziwy artysta potrafi nadać znaczący kształt:

Z odległego materiału, ze zbieraniny marynarzy, z dziwnych zakątków ziemi, gdzie mocni, bezwzględni ludzie czynu cywilizują i ujarzmiają obce rasy, z kubryków i wschodnich portów, i ze wzburzonych mórz wytryska nagle świat tego artysty, ludzi i cieni, namiętności, kształtów i kolorów, który szybko przybiera znaczący kształt. (...) Pan Conrad żył na co dzień zwyczajnym życiem marynarza, które opisuje, i z jego monotonii, rutyny, znoju i bezmiaru niezwykłości przynosi nam w darze świat piękna, w wysokim stopniu rzeczywisty, nad wyraz delikatny. On to wszystko z o b a c z y ł³².

Dla Garnetta Conrad jest przede wszystkim artystą, wizjonerem, postrzegającym ludzi w interakcji z ich naturalnym środowiskiem przyrodniczym jako część „wielkiego świata natury”, który nie jest jedynie tłem ludzkich działań³³, nie jest też czymś niższym ani wtórnym wobec woli człowieka³⁴, ale – jak doprecyzował

ogromny wpływ na poetów i pisarzy pierwszego i drugiego pokolenia modernistów, włącznie z W.B. Yeatsem i T.S. Eliotem.

31 Zob. J. Conrad, *Collected Letters*, op. cit., Vol. 1: listy z 31 stycznia i 2 lutego 1898.

32 Cytaty z artykułu E. Garnetta podaje w tłumaczeniu własnym (J.D.) według wydania: E. Garnett, unsigned article, „Academy” 1898, October 15, s. 82–83, w: *Joseph Conrad. The Critical...*, op. cit., nr 39: „From the far away material, jumbled world of seamen, from the strange places of the earth, where the emphatic, hardfisted men of action civilise and subjugate alien races, from the forecastle and the Eastern ports and the high seas suddenly springs this artist's world of men and shadows, of passions, shapes and colours, swiftly arranging itself in meaningful outline. (...) Mr. Conrad has lived intimately, familiarly the sailor's life he describes, and he brings us from its monotony, its routine its hardships and its vast strangeness, a world of beauty intensely real, intensely delicate. He has seen”.

33 Jak w utworach pisarzy uważanych za realistów.

34 Jak przekonywał w roku 1818 A. Schopenhauer (*Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, t. 1–2, Warszawa 2017, 2009), którego poglądów Conrad w całości nie podzielał. Wydaje się, że Garnett był tego świadomy, podobnie jak Z. Najder, który stwierdził, że Conrad miał odmienną koncepcję natury ludzkiej, społeczną i historyczną, a nie deterministyczną. Uznawał rolę czynników irracjonalnych, jednak „wolę pojmował zupełnie

później Jacques Berthoud – morze Conrada „jest niesamowitą bezosobową rzeczywistością”, żywą i oporną wobec myśli i działań człowieka³⁵. Conrad w opinii Garnetta ma niezwykle dar poetycki, który pozwala mu ogarniać świat widzialny i wyczuwać niewidzialny, przenikać tajemnice ludzkiej natury i tworzyć przekonujące postacie. Jego sztuka odznacza się „najwyższą delikatnością i ogromną rozpiętością wizji”, reprezentuje więc, zdaniem krytyka, nader rzadko spotykany „prawdziwy realizm wysokiej próby”³⁶. *Murzyn z załogi „Narcyza”* jest arcydziełem, gdyż odtwarza otaczające nas zewsząd rzeczywiste życie i stara się wytłumaczyć jego znaczenie. Nie tylko stawia nam przed oczami iluzję marynarskiego życia, ale pokazuje okręt tak, jak jawi się on żywej i poszukującej znaczenia świadomości artysty, jako odrębna „żywa rzecz z własną przeszłością i przeznaczeniem utrzymująca się na powierzchni pośrodku tajemniczego wokół wszechświata”, który również oddycha i żyje swym własnym życiem niezależnym od człowieka:

Murzyn z załogi „Narcyza” jest arcydziełem nie tylko dlatego, że cała iluzja marynarskiego życia zostaje odtworzona przed naszymi oczami, wraz z indywidualnym stosunkiem do siebie poszczególnych członków załogi oraz jej zbiorowym nastawieniem wobec oficerów, codziennym życiem pełnym przeciwności, niebezpieczeństw, miłości do okrętu – ale jest arcydziełem z tego powodu, że okręt widziany jest jako odrębna żywa rzecz, z własną przeszłością i przeznaczeniem, utrzymująca się na powierzchni pośrodku tajemniczego wokół wszechświata; a całość zmieniającej się aury morskiej, horyzont, niebo są odbierane przez zmysły jako tajemniczo bliskie nam, jednak tajemniczo obojętne wobec ludzkiego życia, które toczy z nimi walkę. Odtworzyć życie w sposób naturalny, w jego wiernej bliskości wobec oddychającej natury, a ponadto wytłumaczyć jego znaczenie i sprawić, byśmy

inaczej niż Schopenhauer, bardziej tradycyjnie jako czynnik kształtujący i zmieniający charakter człowieka. Złośliwość i egoizm dostrzegał nie mniej jasno niż niemiecki filozof – ale nie przypisywał im powszechności. Etykę opierał na zasadach odpowiedzialności, obowiązku i solidarności, a nie na współczuciu – przeciw tej idei wymierzony jest *Murzyn*. Tę powieść można by bez trudu odczytać jako anty-Schopenhauerowską w jej apoteozie pracy, zbiorowego obowiązku i wierności twardym zasadom społecznym”. Zob. Z. Najder, *Życie Josepha...*, op. cit., t. 1, s. 289.

35 Zob. J. Conrad, *The Nigger of the “Narcissus”. A Tale of the Sea*, ed. J. Berthoud, Oxford, New York 1984, s. xx.

36 „What is the quality of his art? The quality of Mr. Conrad’s art is in his faculty of making us perceive men’s lives in its natural relation to the seen universe around them, his men are a part of the great world of Nature, and the sea, land and sky around them are not drawn as a mere background, or as something inferior and secondary to the human will, as we have in most artist’s work. This faculty of seeing man’s life in relation to the seen and unseen forces of Nature it is that gives Mr. Conrad’s art its extreme delicacy and its great breadth of vision. It is preeminently the poet’s gift and is very rarely conjoined with insight into human nature and a power of conceiving a character. When the two gifts come together we have the poetic realism of the great Russian novels. Mr. Conrad’s art is truly realism of that high order”, w: E. Garnett, unsigned article, op. cit.

zobaczyli ogromny wszechświat wokół nas – sztuka nie może pójść dalej, chyba że wprowadzi iluzję nieuchronności³⁷.

Garnett wie jednak, że wszelki determinizm obcy jest wrażliwości Conrada, otwartej na zdarzenia nieoczekiwane, a jego dzieło przypomina raczej muzykę Chopina, gdyż „jest to bardzo delikatny, a nie potężny instrument”. Krytyk odnotowuje humor i ironię, trafnie ukazane przez pisarza przejawy kobiecej intuicji, jego dar „błyskotliwego oddania epizodu lub sceny w niewielu liniijkach” oraz siłę oddziaływania, która podbija czytelnika i „każe mu widzieć zmienne, następujące po sobie obrazy”, nie pozostawiając żadnej drogi ucieczki od „subtelnego i żywego świata”, który „usidla zmysły”.

Charakteryzując styl Conrada, Garnett stwierdza, że „jest on pisarzem nowoczesnym w tym sensie, w jakim za nowoczesnych uchodzą Flaubert i Turgieniew”³⁸. Zaznacza jednak, że Conrad wywodzi się z Ukrainy, z obszaru kulturowego pogranicza pomiędzy Zachodem i Wschodem, i tym właśnie tłumaczy przejawiającą się czasem w jego utworach „skłonność do nadmiernego bogactwa, a – dla Anglików – nadmiernej ekstrawagancji w doborze słów”³⁹.

Podsumowując swoje uwagi, angielski krytyk ponownie uznaje Conrada za wielkiego artystę, ale też autora poetyckiej prozy:

Pan Conrad jest artystą nad artystami, jego miłość zwrócona jest ku przyrodzie, jego niezawodny instynkt ku pięknu. Pokazał nam świat widzialny, zinterpretował go poprzez rozległy, niewidzialny ocean życia unoszącego się wokół nas. A jest to dar tylko tych, którzy rodzą się, by śpiewać dla ludzi – jest to dar tylko prawdziwych poetów⁴⁰.

37 „*The Nigger of the “Narcissus”* is a masterpiece not merely because the whole illusion of the sailor's life is reproduced before our eyes, with the crew's individual and collective attitude towards one another and their officers, with the daily life of hardship, peril, love for their ship, but because the ship is seen as separate thing of life, with a past and a destiny, floating in the midst of a mysterious universe around it; and the whole shifting atmosphere of the sea, the horizon, the heavens is felt by the senses as mysteriously near us, yet mysteriously aloof from the human life battling against it. To reproduce life naturally in its fidelity to breathing nature, yet to interpret its significance, and to make us see the great universe around – art cannot go beyond this, except to introduce the illusion of inevitability”, w: E. Garnett, unsigned article, *op. cit.*

38 Obydwu tych pisarzy Conrad podziwiał.

39 „Some talents in their character seem to come to us from North, others are from the South, but Mr. Conrad's art seems to be on the line that divides East and West, to spring from the country that mingles some eastern blood in the Slave's veins, the Ukraine. His technique is modern in a sense that Flaubert and Turgieniev are modern, but he develops at times a luxuriance, and to English people an extravagance, of phrase that leads us towards the East. He has seen!”, w: *ibidem*.

40 „Mr. Conrad is an artist of artists, his love is for nature, his sure instinct is for beauty. He has brought the seen universe before us, he has interpreted it through the vast unseen ocean of life flowing around us. And that is the gift of only those who are born to sing to mankind – it is the gift of only the true poets”, w: *ibidem*.

Trzy miesiące później Conrad otrzymał cenioną nagrodę literacką czasopisma „Academy” przyznawaną „jako zachęta do poszukiwania szczerości i rzetelności w sztuce literackiej”⁴¹.

Artykuł Garnetta świadczy o zrozumieniu przez tego wrażliwego krytyka, przyjaciela i doradcę Conrada⁴² podstawowego przesłania *Przedmowy* z roku 1897, dotyczącego roli artysty oraz tajemnicy oddziaływania jego sztuki. Rolę tę słowami Conrada „można określić jako rzetelną próbę oddania najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu przez wydobycie na światło dzienne wielorakiej i jedynej prawdy, kryjącej się w każdej jego postaci (...) samej prawdy ich istnienia”⁴³. Ten specjalny rodzaj „transcendentnej prawdy”, jak zauważył Norman Sherry, „wyraża myślowe i emocjonalne życie człowieka, przejawia się w jego działaniu i nie zależy od wiernej reprezentacji pierwotnego, prawdziwego zdarzenia”⁴⁴. Wielu pisarzy i krytyków słusznie postrzega dzisiaj *Przedmowę do Murzyna z załogi „Narcyza”* jako wyprzedzający swój czas, artystyczny manifest pisarza, którego twórczość zapowiada kolejne fazy burzliwej epoki nowoczesności, z jej ciągłym dążeniem do „zjednoczenia wrażliwości”⁴⁵ człowieka: zmysłów, uczuć i myśli; odkrywaniem tego, co niewyraźalne, i poszukiwaniem wciąż nowych środków ekspresji w sferze tematyki, techniki narracyjnej, kompozycji i stylu. Odnotowują to już pierwsi recenzenci powieści. Dwóch z nich nazwało Conrada „geniuszem”⁴⁶.

Z poprzedzającej *Przedmowę* późniejszej notatki *Do moich amerykańskich czytelników* wynika, że *Murzyn z załogi „Narcyza”* w pełni urzeczywistnił artystyczny program z roku 1897, skoro Conrad, wznawiając powieść w roku 1914, wyznaje, że gotów jest za nią „być osądzany, może nie jako powieściopisarz, ale jako artysta dążący do najwyższej szczerości wyrazu. Jej karty są daniną mojego niezmiennego i głębokiego uczucia, składaną okrętom, żeglarzom, wiatrom i wielkiemu morzu – kształcicielom mojej młodości, towarzyszom najlepszych lat mego życia”⁴⁷.

41 Joseph Conrad. *The Critical...*, op. cit., nr 39.

42 Zob. Z. Najder, *Życie Josepha...*, t. I, s. 273.

43 J. Conrad, *Przedmowa*, op. cit., s. 9.

44 Zob. M.D. Larabee, „A Mysterious System”: *Topographical Fidelity and the Charting of Imperialism in Joseph Conrad's Siamise Waters*”, w: J. Conrad, *The Secret Sharer...*, op. cit., s. 481.

45 Ang. „unification of sensibility”. Pojęciem tym posłużył się T.S. Eliot w sławnym eseju *The Metaphysical Poets* (1921), *Selected Essays by T.S. Eliot*, Faber and Faber, London 1980, s. 288. Zob. T.S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, tłum. M. Żurowski, w: T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1998, s. 137.

46 Joseph Conrad. *The Critical...*, op. cit.

47 *Do moich czytelników...*, op. cit., s. 7. Por. „It is the book by which, not as a novelist perhaps, but as an artist striving for the utmost sincerity of expression, I am willing to stand or fall. Its pages are the tribute of my unalterable and profound affection for the ship, the seamen and the great sea – the moulders of my youth, the companions of the best years of my life”, w: J. Conrad, *To my Readers...*, op. cit., s. xiv.

III

W Anglii *The Nigger of the „Narcissus”* (1897) ukazał się po raz pierwszy pod koniec epoki królowej Wiktorii (1837–1901), jednak uważany jest za zwiastuna nowoczesnej prozy⁴⁸. W Polsce przybliżonym odpowiednikiem epoki wiktoriańskiej jest okres romantyzmu, pozytywizmu i pierwszego dziesięciolecia Młodej Polski (1891–1901), lata krystalizowania się impresjonizmu i symbolizmu, na które, również w Anglii, przypada debiut i pierwszy okres twórczości Josepha Conrada⁴⁹.

Okoliczności historyczne sprawiły, że *Murzyn z załogi „Narcyza”*⁵⁰ dotarł do nas z niemal trzydziestoletnim opóźnieniem, dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym⁵¹, które w powszechnym odczuciu stanowi już odrębną, nowoczesną epokę literacką, przeciwstawną wobec Młodej Polski⁵², akcentującą związek literatury z życiem pisarza oraz rzeczywistością społeczną i historyczną, posługującą się odmiennym językiem artystycznym. *Murzyn* ukazał się w tłumaczeniu młodopolskiego bajkopisarza i satyryka Jana Lemańskiego, zbliżonym do potocznej polszczyzny, które jednak nie spodobało się Conradowi⁵³, za to z *Przedmową* w przekładzie Anieli Zagórskiej, którą pisarz pochwalił⁵⁴. *Murzyn* stanowił trzeci tom *Pism wybranych* Josepha Conrada, wydanych w latach 1923–1926 z inicjatywą Stefana Żeromskiego i z jego przedmową⁵⁵. Tom zrecenzowała czołowa reprezentantka dwudziestolecia, późniejsza wybitna pisarka Maria Dąbrowska, której

48 Zob. *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, red. M. Bradbury, J. McFarlane, Penguin, London 1976.

49 Urodzony w roku 1857 Konrad Korzeniowski był o cztery lata młodszy od Juliana Fałata (1853–1929), trzy lata od Jacka Malczewskiego (1854–1929), rok młodszy od Wojciecha Kossaka (1856–1943), o trzy lata starszy od Jana Kasprówicza (1860–1926), o siedem lat od Stefana Żeromskiego, o dwanaście od Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Przybyszewskiego i Władysława Reymonta i aż o dwadzieścia lat starszy od Bolesława Leśmiana, Leopolda Staffa i Wacława Berenta.

50 Na przełomie roku 1920 i 1921 powieść drukowano w odcinkach w tłumaczeniu J. Lemańskiego w „Nowym Przeglądzie Literatury i Sztuki”, redagowanym przez W. Berenta, W. Kościelskiego, L. Staffa i S. Żeromskiego. Zob. E. Korzeniewska, *Wstęp*, w: M. Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 5.

51 Już po debiutach Skamandrytów, niemal rówieśników syna pisarza, Borysa Conrada (1898–1978).

52 Dwudziestolecie międzywojenne w Polsce pokrywa się częściowo z dojrzałą fazą modernizmu, która w Anglii przypada na lata panowania Jerzego V (1910–1936) i Jerzego VI (1936–1952), ojca Elżbiety II.

53 Jan Lemański nie opanował słabo znanej wówczas w Polsce terminologii morskiej i gwary marynarskiej, nie znał też dialektów angielskich oraz łamanej, cudzoziemskiej angielszczyzny, którą mówią marynarze z „Narcyza”. Sięgał po słownictwo odnoszące się do realiów wiejskiego życia, nieprzystające do tematyki powieści Conrada. Na przykład zamiast słowa kubryk – które oznacza wspólne miejsce zamieszkania marynarzy pod pokładem, w dziobowej części okrętu – tłumacz użył określenia „izba czeladna”, a przebywających tam marynarzy nazwał „czeladzią”. Zob. A. Adamowicz-Pośpiech, *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 76–83.

54 Aniela Zagórska (1881–1943). Zob. M. Dąbrowska, *Wspomnienie o najwybitniejszej tłumaczkce Conrada*, w: *eadem*, *Szkice o Conradzie*, *op. cit.*, s. 225–229, 281.

55 Zob. J. Conrad Korzeniowski, *Pisma wybrane z przedmową Stefana Żeromskiego*, t. III: *Murzyn z załogi „Narcyza”*. Z upoważnienia autora tłum. z angielskiego Jan Lemański. *Przedmowę* tłum. Aniela Zagórska. Zdobił graficznie T. Gronowski, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, Warszawa 1923.

mężowi Conrad udzielił w roku 1914 słynnego wywiadu w języku polskim⁵⁶. Powieść Conrada jest – według Dąbrowskiej – „obrazem podróży handlowego statku z Bombaju do Anglii”, a zarazem „rzetelną relacją artystyczną”, wyrosłą z własnych doświadczeń życiowych⁵⁷ pisarza:

Sztuka Conrada stanowi jakby konieczny i ostatni etap jego ekspansji życiowej. Nie urodził się pisarzem – stał się nim. Jego niewiarygodne życie w przygodach swoich sięgnęło do tych głębokich nurtów, o których nie można już inaczej dać ludziom znać, jak przez wynurzenia artystyczne albo religijne. Nie ma w sztuce Conrada „literatury” ani za grosz, sama tylko nieubłagana i rzetelna relacja artystyczna – z doznanego życia na wszystkich morzach świata, wśród wszystkich ras i wszystkich klimatów⁵⁸.

Recenzja wskazuje, że Dąbrowska, tak jak wcześniej Edward Garnett⁵⁹, czytała *Murzyna z załogi „Narcyza”* przez pryzmat przedmowy. Zgodnie z postulatami, że „Dzieło, chociażby najskromniejsze, które pragnie stanąć na wyżynie sztuki, winno nosić jej piętno w każdym zdaniu”⁶⁰, uwagę Dąbrowskiej przyciąga przede wszystkim naoczny styl powieści Conrada:

Niespodziewanie piękne metafory („wdarła się dzika noc i zdeptała, wyjąć, ponure resztki burzliwego dnia”) i odkrycia pewnych nastawień psychicznych („Jimmy nierad był zostawać sam w kajucie, ponieważ gdy był w niej samotny, czuł się, jakby wcale go tam nie było”) – budowa zdań dokładna – a łączenie ich ze sobą przypominające ciosanie gładkich i ostrych zarazem ścian geometrycznej bryły – oto sposoby, którymi Conrad stwarza swój poetycki świat⁶¹.

Dominujące uczucie ukazane w powieści autorka recenzji określa jako „poczucie tożsamości”, wspólnoty, które zespala międzynarodową załogę „Narcyza” i wywołuje głębokie wzruszenie czytelników, płynące z empatii. We współbrzmieniu z Garnettem trafnie określa też „wyzierającą z okruchów życia tajemnicę bytu”,

56 Zob. M. Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, op. cit., s. 47–51, 257–258.

57 *Murzyn z załogi „Narcyza”* jest osnuty na kanwie przetworzonego w wyobraźni pisarza wspomnienia o konkretnym rejsie (Conrad płynął wówczas jako drugi oficer) na żelaznej fregacie „Narcyz”, która 3 czerwca 1884 roku wyruszyła z Bombaju i przybyła do Dunkierki 16 października 1884. Zob. I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym...*, op. cit., s. 107.

58 M. Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, op. cit., s. 48.

59 Którego wspomina w swoich późniejszych szkicach.

60 *Ibidem*. Dąbrowska cytuje *Przedmowę* w przekładzie Anieli Zagórskiej z roku 1923.

61 *Ibidem*.

która dla ówczesnych czytelników Conrada staje się „momentem ekstatycznego obcowania z prawdą”:

W *Murzynie z załogi „Narcyza”* nie ma nic o miłości, a jesteśmy, czytając, mocno wzruszeni – doznajemy w wysokim stopniu uczucia, które jedynie jest w stanie wzburzyć n a p r a w d ę serce ludzkie, uczucia tożsamości z tą międzynarodową gromadą prostych, pospolitych, niezaradnie buntowniczych, tyle samo mężnych co tchórzliwych ludzi – z ich małodusznyimi ideałami („Jajecznicza z szynką trzy razy dziennie. Oto co ja nazywam życiem”) i wielkoduszną szalejącą na oceanie rzeczywistością. Wielka rzetelność artystyczna Conrada sprawia też, że każdy odłamek poetyckiej rzeczywistości Conrada daje nam niechybne odgadnięcie prawdziwej postaci naszych własnych życiowych utrapień i radości, jest błyskiem, który oświeca nagle wyzierającą z okrucich życia tajemnicę bytu – momentem ekstatycznego obcowania z prawdą⁶².

Nie podpierając się nazwą żadnego ze znanych wówczas -izmów, Dąbrowska, we współbrzmieniu z atmosferą nowej epoki literackiej, unaocznia potencjał emocjonalny i znaczeniowy, który emanuje z postaci czarnoskórego bohatera i w równym stopniu oddziałuje na załogę „Narcyza” i na czytelników opowieści osnutej wokół drogiej pisarzowi⁶³ fikcyjnej postaci Jamesa Waita⁶⁴, który w opisie Dąbrowskiej urasta do rangi naturalnego symbolu⁶⁵, zrozumiałego dla każdego czytelnika:

Murzyn James Wait, trzymający całą załogę pod grozą swojej śmierci – udręka i postrach, a zarazem przedmiot anielskiej litości marynarzy „Narcyza”, postać do niczego na świecie i do nikogo oprócz siebie niepodobna, a przecież przenikająca całe nasze życie. Przenikająca jak dobry znajomy, niesamowicie skonkretyzowany demon wszystkich spraw zbędnych już, a nieodzownych, chorych i nie mogących umrzeć, budzących miłość i odrazę, mających odejść i wciąż zatrzymywanych, ciężących, a pielęgnowanych z tkliwością⁶⁶.

62 *Ibidem*, s. 49.

63 *Do moich czytelników...*, *op. cit.*, s. 7.

64 Pochodzącego prawdopodobnie z należącej do Wielkiej Brytanii wyspy z archipelagu Małych Antyli na Morzu Karaibskim. Zob. I. Watt, *Conrad w wieku...*, *op. cit.*, s. 108–109, 416.

65 Pojęciem naturalnego symbolu, które współbrzmi z poetyką *Murzyna*, posługiwali się od roku 1912 angloamerykańscy imagiści i wertycyści, bliscy artystycznie poetom Skamandra, zwłaszcza Wierzyńskiemu, Tuwimowi i Pawlikowskiej. Zob. I. Watt, *Conrad w wieku...*, *op. cit.*, s. 222–223.

66 M. Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, *op. cit.*, s. 49.

Dąbrowska, podobnie jak Garnett, kończy swoją recenzję uwagą o muzycznej kompozycji *Murzyna z załogi „Narcyza”* i porównuje emocjonalną atmosferę powieści do „doskonałej symfonii”:

Ciche wyruszenie z przystani – wzmaganie się burzy i coraz gwałtowniejsza gra u c z u ć poruszająca załogę – aż do śmierci Jima – i w końcu roztopienie, zniknięcie całego tematu w rozproszeniu załogi po ulicach portowego miasta Anglii – brzmi jak doskonała symfonia⁶⁷.

Polski Conrad⁶⁸ przynależy zatem do epoki dwudziestolecia międzywojennego. Jego twórczość i program artystyczny ukształtował co najmniej dwa pokolenia wybitnych pisarzy wychowanych w niepodległej Polsce⁶⁹, a jego manifest artystyczny zawarty w *Przedmowie z roku 1897 do Murzyna z załogi „Narcyza”*, wraz z *Przedmową bez ceremonii do tomu Ze wspomnień*⁷⁰, zdaje się współbrzmieć z wieloma programowymi enuncjacjami znanych pisarzy i poetów polskich⁷¹, poczynając od skamandrytów, Kazimierza Wierzyńskiego, Marii Dąbrowskiej, poprzez Czesława Miłosza, Jerzego Andrzejewskiego, Andrzeja Bobkowskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Jana Józefa Szczepańskiego, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, aż po Zbigniewa Herberta.

Czytana dziś *Przedmowa do Murzyna z załogi „Narcyza”* w przekładzie Bronisława Zielińskiego (1960), wybitnego tłumacza powieści m.in. Ernesta Hemingwaya, Trumana Capote’a i Johna Steinbecka, współbrzmi też z wieloma późniejszymi programowymi wypowiedziami angielskich, irlandzkich i amerykańskich pisarzy i poetów XX wieku, zwłaszcza z tekstami W.B. Yeatsa i T.S. Eliota, amerykańskich imagistów, esejami Henry’ego Jamesa i Virginii Woolf⁷². Zawarty w niej program artystyczny Conrada, który sam autor nazwał „wyznaniem dążeń”⁷³, trudno jednak utożsamić z jakimś konkretnym nurtem artystycznym, estetycznym czy też myślowym, dominuje w nim bowiem własny głos Conrada⁷⁴.

67 *Ibidem*, s. 50.

68 M.in. za sprawą Marii Dąbrowskiej oraz dwóch wybitnych tłumaczek – Jadwigi Sienkiewiczówny-Korniłowiczowej (1883–1969) i Anieli Zagórskiej (1881–1943).

69 Zob. J. Dudek, *Miłosz wobec Conrada 1948–1959*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

70 J. Conrad, *Ze wspomnień*, w: *idem, Dzieła*, op. cit., s. 14–24. Zob. J. Conrad, *A Personal Record* (1912), red. Z. Najder, J.H. Stape, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

71 Zob. J. Dudek, *Miłosz wobec...*, op. cit., s. 7–16 i n. Zob. S. Zabierowski, *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.

72 Odnotował to I. Watt, *Conrad w wieku...*, op. cit., s. 117, 193–226, 322, 331, 339. *Przedmowy do Murzyna z załogi „Narcyza”* dotyczą s. 93–106; powieści – s. 107–147.

73 J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. II

74 J. Conrad, *The Nigger of...*, op. cit., s. 131; I. Watt, *Conrad w wieku...*, op. cit., s. 95.

IV

Uważna lektura *Przedmowy* z roku 1897 w nowszym przekładzie Bronisława Zielińskiego (1972) utwierdza czytelnika w przekonaniu, że ma on przed sobą tekst artystyczny, inkrustowany obrazowymi porównaniami i próbkami własnych technik narracyjnych, który bez wątpienia powstał na kanwie pisarskich doświadczeń i związanych z nimi osobistych przemyśleń Conrada.

Głębsza analiza *Przedmowy* z roku 1897, uważanej przez Conrada za „wyznanie dążeń”⁷⁵, pokazuje, że jego manifest artystyczny jest również mocno osadzony w europejskiej tradycji⁷⁶, biegnącej od X księgi *Państwa* Platona i *Poetyki* Arystotelesa, poprzez romantyków Shelleya, Wordswortha, postromantyków, Flauberta, George’a Eliota, Maupassanta, Waltera Patera, aż po Schopenhauera⁷⁷, z którym Conrad w *Murzynie* polemizował⁷⁸. Do tej otwartej wciąż listy współbrzmień należałoby również dołączyć dwudziestowiecznych fenomenologów, zwłaszcza Romana Ingardena⁷⁹ i Maksa Schelera⁸⁰.

Już na samym początku Conrad przedstawia się jako artysta zafascynowany feerią zmiennych zjawisk, który chce wyrazić zachwyt i podziw dla rzeczywistości materialnej oraz „oddać najwyższą sprawiedliwość widzialnemu światu”⁸¹, a jako człowiek myślący pragnie odkryć kryjącą się w faktach życiowych i wielorakich postaciach otaczającej go materii „samą prawdę ich istnienia”:

Dzieło, które stara się, choćby najpokorniej, o miano sztuki, winno to uzasadniać pod każdym względem. A samą sztukę można określić jako rzetelną próbę oddania najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu przez wydobycie na światło dzienne wielorakiej i jedynej prawdy, kryjącej się w każdej

75 W oryginalnym tekście Conrad używa określenia *avowal of endeavour*.

76 Znajomość greki i łaciny oraz podstawowych tekstów kultury klasycznej wyniósł Konrad Korzeniowski z Liceum św. Anny (dziś B. Nowodworskiego) w Krakowie. Dzieła polskich romantyków czytał mu ojciec, Apollo Nałęcz Korzeniowski, tłumacz Williama Szekspira, Karola Dickensa i Wiktora Hugo. Konrad Korzeniowski biele posługiwał się językiem francuskim, który znał od dzieciństwa.

77 Zob. J. Conrad, *The Nigger of...*, *op. cit.*, s. 130–132.

78 Później polemizował również z Jeanem-Jacques’em Rousseau i Fiodorem Dostojewskim. Zob. Z. Najder, *Życie Josepha...*, *op. cit.*, t. 1, s. 289 oraz *idem*, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2000, s. 127–162.

79 Roman Ingarden rozumiał Conrada i błyskotliwie zanalizował strukturę czasową *Lorda Jima*. Zob. J. Dudek, *Miejsce Romana Ingardena w badaniach literackich*, w: *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwior, Wydawnictwo Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016, s. 15–28.

80 Maksa Schelera przywołuje również I. Watt, *Conrad w wieku...*, *op. cit.*, s. 398, 445.

81 W oryginale zdanie to brzmi: „And art itself may be defined as a single minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect”. Jego sens trafnie oddaje cytowany niżej przekład B. Zielińskiego, podczas gdy wartościowe tłumaczenie A. Zagórskiej (1923), które mówi o „wymierzaniu sprawiedliwości widzialnemu światu” – może być w tym miejscu mylące.

jego postaci. Jest to próba odnalezienia w jego formach, barwach, światłach i cieniach, w postaciach materii i faktach życiowych tego, co podstawowe, co trwałe i zasadnicze, ich jedynej oświecającej i przekonującej cechy – samej prawdy ich istnienia⁸².

Sztuka, zgodnie ze znanym z *Poetyki* stanowiskiem Arystotelesa⁸³, dąży zatem do prawdy i podobnie jak filozofia i nauka przeznaczona jest dla odbiorców, którym „rzuca swoje wezwanie”. Filozof pogrąża się jednak w świecie pojęć, uczony w faktach, obaj zaś starają się być użyteczni i „odwołują się do tych cech naszej natury, które najlepiej przysposabiają nas do ryzykownego przedsięwzięcia, jakim jest życie”. W odróżnieniu od nich artysta wchodzi w głąb samego siebie, tam znajduje „formułę swego wezwania” i stamtąd kieruje je do „naszych mniej oczywistych właściwości”⁸⁴.

W obliczu tego samego zagadkowego widowiska artysta wchodzi w siebie i w tych samotnych regionach napięć i zmagania – jeżeli na to zasługuje i ma dość szczęścia – znajduje formułę swego wezwania. Wezwanie to jest skierowane do naszych mniej oczywistych właściwości: do tej strony naszej natury, która z uwagi na fakt, że byt jest walką, kryje się z konieczności wśród odporniejszych i twardszych cech, jak wrażliwe na ranę ciało w stalowej zbroi. Wezwanie to jest mniej donośne, głębsze, nie tak wyraźne, bardziej poruszające – i prędzej zapomniane. A jednak jego skutki pozostają na zawsze⁸⁵.

W przeciwieństwie do idei filozoficznych odrzucanych przez kolejne pokolenia, do podawanych w wątpliwość faktów i obalanych teorii naukowych, artysta, „jeśli na to zasługuje i ma dość szczęścia”, może nawiązać trwały kontakt z innymi ludźmi, wbrew ograniczeniom czasowym, ponieważ „odwołuje się do tej części naszego jestestwa, która nie jest zależna od mądrości, do tego w nas, co jest darem, a nie nabytkiem – i dlatego ma większą trwałość”.

Trwałą cechą naszego jestestwa – niezależną od nabytej i ograniczonej mądrości – jest dar wyczuwania i poznawania istotnych wartości, które nie są związane z zaspokajaniem doraźnych potrzeb życiowych i emocjonalnych, tworzą natomiast ośnoję naszego wewnętrznego życia oraz postrzeganej przez nas rzeczywistości zewnętrznej⁸⁶ i gromadzą wokół siebie wspólnotę ludzką. Dotarcie do

82 J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 9.

83 J. Conrad, *The Nigger of...*, op. cit., s. 130.

84 *Ibidem*, s. xlviii – „his appeal is made to our less obvious capacities”.

85 J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 9.

86 Jak sugerował Max Scheler i Roman Ingarden.

nich umożliwia „mądrość serca”⁸⁷, a romantycznym artystom intuicja i wyobrażenia, która jednoczy ludzkie doznania, uczucia, myśli, dążenia⁸⁸. Wedle Conrada owa najcenniejsza, trwała właściwość ludzkiej natury, którą nazywa on „darem”, pozwala nam odkrywać świat pojęć i wartości duchowych: estetycznych, poznawczych, moralnych⁸⁹. „Przemawia do naszej zdolności doświadczenia zachwyty i podziwu, do wycucia tajemnicy otaczającej nasze życie, do naszego poczucia litości, piękna i bólu”, a nade wszystko:

do utajonej łączności z całym światem – i do subtelnego, lecz niezwykłego przeświadczenia o solidarności, która zespała w jedno samotność nieprzeliczonych serc ludzkich do wspólnoty w marzeniach, radościach, troskach, dążeniach, złudzeniach, nadziei, lęku, która wiąże człowieka z człowiekiem, która łączy całą ludzkość – umarłych z żywymi, a żywych z jeszcze nienarodzonymi⁹⁰.

Poszukiwana intuicyjnie przez artystę „prawda istnienia”, która nadaje sens życiu i dziełom indywidualnego człowieka, nie ma więc wymiaru utylitarnego ani materialnego, jak prawda filozofa albo uczonego, którzy zwracają się do uczuć, postaw i wartości użytecznych w codziennej egzystencji:

Przemawiają oni autorytatywnie do naszego zdrowego rozsądku, naszej inteligencji, naszego pragnienia spokoju czy też pragnienia niepokoju; nierzadko do naszych przesądów, czasem do naszych obaw, często do naszego egoizmu – ale zawsze do naszej łatwowierności⁹¹.

W odróżnieniu od abstrakcyjnej prawdy filozofa i prawdy uczonego, którą można zweryfikować, prawda, którą ukazuje sztuka, ma według Conrada wymiar duchowy i wspólnotowy. Jest jednak trudna do uchwycenia. Ukrywa się za zasłoną słów i obrazów, wykreowanych przez artystę na kanwie jego własnych doświadczeń. Za ich pośrednictwem czytelnik może odkryć piękno życia oraz bliską relację, która łączy go z innymi ludźmi „w marzeniach, radościach, troskach, dążeniach, złudzeniach, nadziei i lęku”, a oddziela od żyjącego własnym życiem

87 Zgodnie z najstarszą tradycją wywodzącą się z Biblii.

88 Podobnie funkcjonuje tożsamy z wyobraźnią intelekt Yeatsa albo „zjednoczona wrażliwość” T.S. Eliota. Zob. J. Dudek, *Poetyka Williama Butlera Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego. Paralela*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2002; T.S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, op. cit. Zob. J. Dudek, *Zbigniew Herbert wobec T.S. Eliota*, w: eadem, *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

89 Według hierarchii zaproponowanej przez Maksa Schelera.

90 J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 9.

91 *Ibidem*.

świata natury. Podobnie myślał W.B. Yeats⁹², który przypisywał tragedii zdolność przekształcania widzów we wspólnotę skupioną wokół najistotniejszej wartości, jaką jest człowieczeństwo:

Tragiczna sztuka, namiętna sztuka, zatapiaczka wałów, burzycielka rozumienia, porusza nami, kierując nas ku marzeniu, czarując i niemal wciągając w głęboki trans. Osoby na scenie, by tak rzec, coraz bardziej zyskują na wielkości, aż utożsamiają się z samą istotą człowieczeństwa. Czujemy, że nasze umysły poszerzają się gwałtownie lub też powoli rozprzestrzeniają się jak jakieś rozjaśnione blaskiem księżycy, wypełnione obrazami morze. To, co bezpośrednio jawi się przed oczami, znika nieustannie i powraca na nowo pośród podniecenia, które wytwarza – a im bardziej zniewala nas, tym bardziej o nim zapominamy⁹³.

Pokazywana przez artystę wartość człowieczeństwa i wartość życia, które jest walką, potwierdza intersubiektywne przeświadczenie o wspólnej ludzkiej tożsamości i wspólnym losie. Proces docierania do źródeł owej wspólnej tożsamości – poprzez aktywne zgłębianie tajemnicy twórczości i jej oddziaływania na myśli, uczucia, wyobraźnię i sumienie człowieka – odróżnia Conrada, podobnie jak Yeatsa, od nowego artystycznego prądu epoki, impresjonizmu, potocznie rozumianego jako bierne poddawanie się i rejestrowanie przez artystę płynącego z zewnątrz strumienia sensualnych wrażeń. Zbliża go natomiast, według Johna Petera, do „epistemologicznego impresjonizmu”, rozumianego jako interakcja między podmiotem i przedmiotem w procesie poznawania poszczególnych zjawisk, rzeczy, cudzej świadomości, zdarzeń, idei, czasu i przestrzeni⁹⁴.

Conrad sytuuje sztukę pomiędzy światem czysto zewnętrznym, który jawi się naszym zmysłom w bezpośredniej percepcji, a światem wewnętrznym, który doznania te porządkuje i odgrywa kluczową rolę w życiu każdego człowieka, zwłaszcza artysty. To właśnie stamtąd, ze sfery współistniejących ze sobą myśli,

92 William Butler Yeats (1865–1939) – irlandzki poeta liryczny, dramaturg i eseista, laureat Nagrody Nobla. Tak jak Conrad, zaliczany jest do najznakomitszych autorów XX wieku. Podobnie jak Conrad, stał na skrzyżowaniu epok i nurtów artystycznych: romantyzmu, impresjonizmu, symbolizmu i modernizmu. Krytycy uważają go również za prekursora imagizmu, wortycyzmu, surrealizmu, a nawet postmodernizmu.

93 W.B. Yeats, *Teatr Tragiczny (The Tragic Theatre, 1910)*, tłum. J. Dudek, w: *Sztuka słowa. Sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. J. Zach i A. Ziółowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 279.

94 J. Peters, *Conrad and Impressionism*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 35. Do grona epistemologicznych impresjonistów zalicza Peters m.in. Virginię Woolf i Jamesa Joyce'a. Przejawem impresjonizmu ma być również według Iana Watta (*Conrad w wieku...*, op. cit., s. 305) technika narracyjna Conrada, znana jako „delayed decoding” (opóźnione rozszyfrowanie), która odróżnia to, co się wydaje, od tego, co jest, pozór od istoty zjawiska. Zob. także J. Peters, *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2006. Oczywiście wydają się również współbrzmienia fragmentów manifestu Conrada z realistyczną wersją fenomenologii, bliską stanowisku Ingardena i Schelera, którego przywołuje Watt.

uczuc, dążeń, wspomnień i intuicji, płynie istotne dla nas „przeświadczenie” o naszym rzeczywistym istnieniu oraz „przeświadczenie” o niezależnym istnieniu percypowanej przez nasze zmysły zewnętrzne i wewnętrzne rzeczywistości, a także o niepowtarzalnej indywidualności każdej żywej istoty i każdej rzeczy, jak głosił kardynał John Henry Newman (1801–1890), sceptyczny wobec dialektyki i abstrakcyjnych dociekań filozofów, pryncypialnego moralizatorstwa i nomotetycznych poszukiwań uczonych końca XIX wieku, lekceważących prawdziwie empiryczne, czyli konkretne i osobiste, doświadczenie życiowe człowieka⁹⁵.

Sprzeciw wobec abstrakcyjnej filozofii, faktograficznej wiedzy i konwencjonalnej, utylitarnej sztuki, obliczonej na bezpośrednią korzyść, oznaczał dla Conrada konieczność empirycznego przetestowania własnych przekonań i dążeń artystycznych na materiale powieści, osnutej – tak jak *Murzyn z załogi „Narcyza”* – wokół:

burzliwego epizodu z szarego życia kilku jednostek wyjętych z całej wzgardzonej rzeszy stroskanych, prostodusznych i pozbawionych głosu. Bo jeżeli w wyłożonym powyżej poglądzie tkwi jakaś cząstka prawdy, staje się oczywiste, że nie ma na ziemi takich blasków ani takich mrocznych zakątków, które nie zasługiwałyby choćby na przelotne spojrzenie podziwu i współczucia⁹⁶.

W *Murzynie* krytycznemu oglądowi poddany zostaje pozytywny i destruktywny aspekt ludzkich emocji oraz zbiorowe iluzje wywoływane przez opaczne rozumienie szlachetnych uczuć. Zalecane przez Schopenhauera bezwarunkowe współczucie okazywane przez marynarzy „Narcyza” umierającemu koledze wkrótce przeradza się w zbiorową sentymentalną egzaltację, która paraliżuje na pewien czas zdolność załogi do podjętego później solidarnego i godnego podziwu współdziałania w heroicznej walce z wrogim człowiekowi, rozszalałym morzem. Ukazany zostanie również niszczący więzi międzyludzkie potencjał uczuć negatywnych, takich jak złośliwość i wybujała miłość własna, czyli egoizm, bezwzględny wobec słabszych i nakręcający spiralę nieuzasadnionych roszczeń (Donkin). Na koniec ujawni się, ocalająca statek i jego załogę, zdolność do współdziałania, której towarzyszy poczucie odpowiedzialności, obowiązku i poświęcenie prostych marynarzy, takich jak sternik Singleton.

Siła oddziaływania prozy powieściowej (*fiction*), podobnie jak pozostałych sztuk: malarstwa, rzeźby, muzyki, nie polega według Conrada na retorycznej perswazji, lecz na tworzeniu „przedmiotowych korelatów dla uczuć i myśli”, jak

95 J.H. Newman, *An Essay in Aid of Grammar of Assent*, [Gramatyka przeświadczenia, 1870], Longman, Green, and Co., London 1903. Motto książki: *Non in dialecticâ complacuit Deo saluum facere populum suum*, St. Ambrose. Wyd. pol. J.H. Newman, *Logika Wiary*, tłum. P. Boharczyk, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1989. Zob. W. Tatar-kiewicz, Newman, w: *idem, Historia filozofii*, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 58–63.

96 J. Conrad, *Przedmowa...*, *op. cit.*, s. 10–11.

później rzecz wyłoży T.S. Eliot⁹⁷. Rzetelny artysta oddziałuje bowiem na indywidualną wrażliwość, czyli temperament⁹⁸ odbiorcy nie za pomocą pustych pojęć i dźwięku wzniosłych, „bohaterskich” słów⁹⁹, lecz – jak zauważyli romantycy – za pomocą sugestywnych obrazów, które „usidlają czytelnika”¹⁰⁰ i skłaniają go do refleksji. To za ich pośrednictwem artysta wpływa na niezliczone temperamenty, „których subtelna i nieodparta siła obdarza przemijające zdarzenia właściwym sensem i stwarza moralną i uczuciową atmosferę miejsca i czasu”¹⁰¹.

Zadaniem pisarza, podobnie jak malarza, rzeźbiarza czy muzyka, jest więc umiejętnie uruchomić ów pierwszy impuls, który wywoła u czytelnika głęboki odzew intelektualno-emocjonalny. Od czasów Kanta wiadome jest, że prymarnym źródłem przeżycia estetycznego są doznania zmysłowe. Conrad zdaje sobie jednak sprawę, że w przypadku prozy powieściowej owe doznania zmysłowe muszą zostać zapośredniczone przez język, a dokładniej – przez jego artystycznie ukształtowaną warstwę brzmieniowo-stylistyczną, która – jak później wskazywał Roman Ingarden – projektuje świat przedstawiony, apelując do zmysłów wewnętrznych czytelnika mnogością dźwięków, kształtów, barw i uczuć, które konkretyzuje on podczas lektury¹⁰². Prozaik, który pragnie dotrzeć do „tajemnej sprężyny reakcji uczuciowej” odbiorcy, musi więc niezwykle umiejętnie posługiwać się językiem:

Musi usilnie starać się osiągnąć plastyczność rzeźby, barwność malarstwa, czarodziejską sugestywność muzyki, która jest sztuką nad sztukami. I tylko przez całkowite, niezachwiane dążenie do doskonałego stopienia formy i treści, tylko przez niestrudzoną, nigdy niesłabnącą troskę o kształt i brzmienie zdań można się zbliżyć do plastyczności, do koloru, można sprawić, by blask czarodziejskiej sugestywności zagrał na ulotną chwilę na banalnej powierzchni słów, wytartych, zniekształconych przez wieki niedbałego używania¹⁰³.

By sprostać temu zadaniu, artysta musi „mieć czyste sumienie”, czyli dążyć do szczerości artystycznego wyrazu. Oznacza to, że nie może ulegać modnym konwencjom literackim ani spełniać oczekiwań tych, którzy kierując się „mądrością praktyczną” i poszukując bezpośredniej korzyści, „domagają się konkretnie, by na

97 Ang. „objective correlative”. Zob. *Hamlet* (1919), w: *Selected Essays by T.S. Eliot*, op. cit., s. 145. Zob. *Hamlet*, tłum. H. Pręczkowska, w: T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, op. cit., s. 118.

98 W swoim komentarzu do *Przedmowy* Jacques Berthoud zaznacza, że Conrad posługuje się starszym, bardziej neutralnym pojęciem temperamentu jako głębszej jaźni (*deeper self*) lub subiektywnej indywidualności (*subjective individuality*). Zob. J. Conrad, *The Nigger of...*, op. cit., s. 179.

99 Por. J. Conrad, *Przedmowa bez ceremonii*, w: *idem, Ze wspomnień*, tłum. A. Zagórska, w: *idem, Dzieła...*, op. cit., s. 14–15.

100 E. Garnett, unsigned article, op. cit.

101 J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 11.

102 Zob. J. Dudek, *Miejsce Romana Ingardena*, op. cit., s. 15–28.

103 J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 11.

nich oddziaływać budująco, by ich pocieszać czy bawić – którzy żądają, aby ich szybko uszlachetnić czy dodać im ducha, przestraszyć, zgorszyć lub oczarować¹⁰⁴. Tym wszystkim, którzy oczekują od sztuki jakiegoś bezpośredniego pożytku, artysta, „jeśli ma czyste sumienie”, winien odpowiedzieć:

moim zadaniem, które usiłuję wykonać, jest sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko, byście z o b a c z y l i. To – i nic więcej; a w tym jest wszystko. Jeżeli mi się powiedzie, znajdziecie w miarę waszych zasług zachętę, pociechę, lęk, urok – wszystko, czego żądacie – i może także ów przeblysłk prawdy, o który zapomnieliście poprosić¹⁰⁵.

W świetle tego fragmentu *Przedmowy* Conrada sztuka jawi się jako osobista „wizja rzeczywistości”, jak w wierszu W.B. Yeatsa *Ego Dominus Tuus* (1915):

Mówca gotów jest celowo wprowadzać w błąd swych bliźnich,
Człowiek sentymentalny, siebie, podczas gdy sztuka
Jest tylko wizją rzeczywistości¹⁰⁶.

Tak też postrzegała twórczość Conrada Virginia Woolf: „Widzi on raz i widzi na zawsze. Jego książki pełne są momentów wizji. Oświetlają postać jednym błyskiem”¹⁰⁷.

Conrad bardzo precyzyjnie wymienia poszczególne etapy docierania odbiorcy do owej ukrytej w dziele artysty wizji rzeczywistości, a powodzenie przedsięwzięcia uzależnia od wkładu pracy, czyli od „zasług” (*deserts*) odbiorcy (i autora). Odnotowuje, że proces czytania uruchamia najpierw wyobraźnię słuchową (*b y ś c i e u s ł y s z e l i*), potem emocjonalną (*b y ś c i e p o c z u l i*), na końcu zaś przed oczyma wyobraźni czytelnika staje wizja rzeczywistości (*b y ś c i e z o b a c z y l i*), z uobecnionym w niej „przeblyskiem prawdy”, gdyż angielski czasownik *widzieć* (*to see*) oznacza też rozumieć, pojmować¹⁰⁸.

Główny punkt programu artystycznego Conrada niewiele ma zatem wspólnego z popularną konwencją realistyczną z końca XIX wieku, o czym doskonale

104 *Ibidem*, s. 12.

105 *Ibidem*, s. 12. W oryginale omawiany fragment *Przedmowy* brzmi: „My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything. If I succeed, you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm – all you demand; and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask”.

106 Tłumaczyła J. Dudek. Zob. *Ego Dominus Tuus, Collected poems of W.B. Yeats*, London 1971, s. 182: „The rhetorician would deceive his neighbours, / The sentimentalist himself; while art / Is but a vision of reality”. Fragment ten cytuję w swoim komentarzu do *Przedmowy* J. Berthoud, *op. cit.*, s. 181.

107 „He sees once and he sees for ever. His books are full of moments of vision. They light up a whole character in a flash”. V. Woolf, *Mr. Conrad: A Conversation* (1923), w: *eadem, The Captain's death bed and other Essays*, 1950.

108 J. Berthoud, *The Preface to...*, *op. cit.*, s. 181.

wiedział Edward Garnett, który jako pierwszy uchwycił wizjonerski, poetycki aspekt twórczości pisarza, a także Jacques Berthoud, który zwracał uwagę na „ostrożną referencyjność” i kreatywne posługiwanie się językiem oraz podkreślanie, że ukazywana przez artystę „wizja żalu czy współczucia, przerażenia czy uciechy” pozostaje w ścisłym związku z procesem jej percepcji przez czytelnika¹⁰⁹. Dla Conrada nie liczy się ani stały punkt widzenia narratora, ani chronologiczny układ zdarzeń, ani tradycyjny opis, lecz jedynie ewokacja „chwili wyjętej z pędu czasu”, która jawi się w wyobraźni artysty jako naoczny zmysłowy epizod nasycony niepowtarzalną atmosferą intelektualno-emocjonalną. Wyrażona w artystycznym słowie epizodyczna „chwila” stanowi zatem odpowiednik obrazu poetyckiego w rozumieniu angielskich romantyków i Yeatsa¹¹⁰ oraz zapowiedź „przedmiotowego korelatu” T.S. Eliota i naturalnego symbolu imagistów. Ruchomy punkt widzenia narracji umożliwia natomiast wielostronny ogląd ukazywanego fragmentu rzeczywistości oraz jego pogłębione rozumienie. Budzący podziw żaglowiec „Narcyz”, który z oddali jawi się w powieści Conrada zrazu, jak pisał Garnett, jako „odrębna, żywa rzecz”, zagubiona na bezkresnym oceanie, widziany od wewnątrz staje się społecznym mikrokosmosem, wspólnym miejscem życia, pracy i doświadczeń ludzi pochodzących z odległych zakątków Ziemi.

Proza powieściowa (*fiction*) jako sztuka słowa może trafiać według Conrada – podobnie jak poezja – do najgłębszych pokładów ludzkich uczuć i intuicji, do „serca” i do wyobraźni dzięki sugestywnemu odwołaniu się do zmysłów, za pośrednictwem starannie zbudowanych zdań, gdyż „tylko przez niestrudzoną, nigdy nie słabnącą troskę o kształt i brzmienie zdań można się zbliżyć do plastyczności, do koloru”. Dążeniem Conrada jest sugestywna, ruchoma, niemal filmowa, subiektywna wizja, utkana ze znaczących, konkretnych elementów, obliczonych na budzenie u czytelników poczucia wartości każdej chwili życia oraz poczucia wspólnoty, „która łączy wszystkich ludzi ze sobą, a całą ludzkość z widzialnym światem”. W siódmym akapicie *Przedmowy* pisarz zilustruje swój dotychczasowy wywód charakterystycznym dlań przykładem unaoczniającego opisu, który ma znamiona epifanii:

109 J. Berthoud przeciwstawiał też „antyrealizm” autora *Murzyna* prymitywnemu (*crude*), a według Conrada dogmatycznemu, realizmowi Arnolda Benetta. Zob. *ibidem*, s. 180–181.

110 Frank Kermode, w książce *Romantic Image* (1957), Fontana, London 1971, przekonująco dowiódł, że charakterystyczny dla angielskich romantyków obraz poetycki – pojęty jako kreacja wyobraźni artysty tożsamej z intelektem i obdarzonej intuicją – był wczesnym odpowiednikiem symbolu francuskich symbolistów, a symbolizm stanowił nieodłączny komponent angielskiego romantyzmu od chwili jego powstania. Do tej tradycji nawiązał Yeats i imagiści. Tę charakterystyczną również dla dzieł Conrada nadwyżkę znaczeniową poszczególnych motywów, zdarzeń, postaci odnotował Z. Najder, który stwierdził, że artystyczny program Conrada z roku 1897 „Jest to w istocie program bliższy symbolizmowi niż impresjonizmowi w malarstwie; [Conrad] w liście do któregoś z recenzentów *Murzyna*, odcinając się od realizmu i naturalizmu, przedstawił swój cel artystyczny właśnie w kategoriach symbolicznych: »Chciałem skojarzyć światek statku z szerokim światem [...]«”, Z. Najder, *Życie Josepha...*, *op. cit.*, t. I, s. 278, 385.

W chwili odwagi wyrwać z nieubłaganego pędu czasu przemijającą chwilę życia – to tylko początek zadania. Zadanie to, do którego trzeba podchodzić z miłością i wiarą, polega na ukazaniu bez wahań, bez wyboru i obaw owego ocalonego fragmentu wszystkim oczom w świetle szczerości. Należy pokazać jego drganie, barwę i kształt, a poprzez jego ruch, formę i barwę odsłonić treść jego prawdy – ujawnić zapładniającą tajemnicę, napięcie i pasję ukryte w jądrze każdego przekonującego momentu. Przy rzetelnym dążeniu tego rodzaju, jeżeli jest się tego godnym i ma się dość szczęścia, można czasami osiągnąć taką czystość szczerości, że w końcu ukazana wizja żalu czy współczucia, przerażenia czy uciechy obudzi w sercach widzów uczucie nieuniknionej wspólnoty – owej wspólnoty w zagadkowym pochodzeniu, w znoju, radości, nadziei, niepewnym losie, która łączy wszystkich ludzi ze sobą, a całą ludzkość z widzialnym światem¹¹¹.

Nie dziwi więc, że w kolejnym (ósmym) akapicie *Przedmowy* autor *Murzyna* sceptycznie odniesie się do konwencji literackich jako tylko „przejęciowych formuł” literackiego rzemiosła, tłumacząc, że artysta o czystym sumieniu, który dąży do szczerości wyrazu, nie może być im wierny, ponieważ przesłaniają mu rzeczywistość, znaną z jego własnej percepcji. Do przejęciowych formuł pisarstwa zalicza: realizm, romantyzm, naturalizm, sentymentalizm¹¹²:

Jest rzeczą oczywistą, że ten, kto – słusznie czy niesłusznie – wyznaje wyrażone powyżej poglądy, nie może być wierny którejkolwiek z przejęciowych formuł swojego rzemiosła. Ich trwałą częścią – prawdę, którą każda z nich tylko niedoskonale przesłania – winien zachować sobie jako najcenniejszy dobytek, lecz wszystkie te formuły: Realizm, Romantyzm, Naturalizm, nawet nieoficjalny sentymentalizm (którego podobnie jak żebraka nadzwyczaj trudno się pozbyć) – wszystkie te bożki po krótkim okresie współżycia muszą go pozostawić – choćby na samym progu świątyni – zająkliwemu głosowi jego sumienia i wymownej świadomości trudów jego pracy¹¹³.

Względną przychylność Conrada, któremu towarzyszy poczucie własnego odosobnienia, zdaje się budzić jedynie „pozornie niemoralne”, jak zaznacza z ironią, „wołanie o Sztukę dla Sztuki”, które w Anglii miało od dawna swe uzasadnienie

111 J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 12.

112 Nie utożsamiał się też z impresjonizmem, który uważał za nazbyt powierzchowny, ani z symbolizmem, który z kolei nazbyt oddalał się od realnej rzeczywistości, dostępnej w bezpośredniej percepcji. Zob. Z. Najder, *Życie Josepha...*, op. cit.

113 J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 12–13.

w estetyce Kanta¹¹⁴. To „ciche wołanie” dodaje mu niekiedy odwagi w dobie powszechnego utylitaryzmu:

W owym niełatwym odosobnieniu nawet wzniosłe wołanie o Sztukę dla Sztuki traci podniecające wołanie pozornej niemoralności. Rozlega się gdzieś daleko. Przestaje być wołaniem i słycać je tylko jako szept niezrozumiały, ale chwilami dodający odwagi¹¹⁵.

Jedyną wiarygodną podstawą formułowanych w *Przedmowie* dążeń artystycznych pozostają osobiste przemyślenia i doświadczenia pisarskie Conrada¹¹⁶, który swoją metodę pracy rozumianej jako rzetelna służba pięknu i prawdzie istnienia przeniósł „z pokładu okrętów na bardziej ograniczoną przestrzeń swego biurka”, czym bardzo naraził się współczesnym estetom, jak wyznaje w *Przedmowie bez ceremonii* (1912) do autobiograficznego tomu *Ze wspomnień*¹¹⁷. Szczególne miejsce pośród cenionych przez Conrada wartości zajmuje tam nadal łączność ze wspólnotą żywych, umarłych i nienarodzonych oraz wierność „etycznemu dorobkowi ludzkości”¹¹⁸, przechowywanemu w sumieniu. Sygnalizowany w *Przedmowie* z roku 1897 etyczny wymiar pracy artysty stanowi zatem drugie skrzydło programu Conrada, który można syntetycznie określić jako dążenie do życia i myślenia „według wartości”¹¹⁹.

W przedostatnim akapicie *Przedmowy do Murzyna* jej autor ponownie wraca do kwestii powodzenia artysty i porównuje jego trud do ciężkiej pracy rolnika, którego wysiłek zostaje tylko na krótką chwilę doceniony i równie szybko zapomniany przez przypadkowego obserwatora, przyrównanego do wędrowca. Fragment ten można uznać za próbkę techniki narracyjnej Conrada, którą Watt nazwał „opóźnionym rozszyfrowaniem” (*delayed decoding*) lub „odczytywaniem symbolicznym”¹²⁰. Jest to także opis przeżycia estetycznego, którego kanwą staje

114 Jako pierwszy posłużył się określeniem „sztuka dla sztuki” w roku 1804 angielski prawnik i pamiętnikarz, Henry Crabb Robinson, znawca romantyzmu, gdy tłumaczył Benjaminowi Constantowi estetykę Kanta. Zob. komentarze do: J. Conrad, *The Nigger of...*, op. cit., s. 132.

115 J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 13.

116 Tę praktykę Conrada przeanalizował i przekonująco opisał R. Ambrosini, *Conrad's fiction as critical discourse*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

117 „A pojęcie o dobrej służbie przenieśliem z mego wcześniejszego do mego późniejszego życia. Ja, który nie szukałem nigdy w pisanym słowie nic poza pewną postacią Piękną, przenieśliem tamten artykuł wiary z pokładu okrętów na bardziej ograniczoną przestrzeń mego biurka i sądzę, że stałem się przez to raz na zawsze niedoskonałym w oczach wykwiutnego towarzystwa estetów”, J. Conrad, *Przedmowa bez ceremonii*, w: *Ze wspomnień*, w: idem, *Dzieła*, op. cit., s. 20. Tytuł oryginału: *Joseph Conrad, A Personal Record. Some Reminiscences* (1912).

118 Zob. M. Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, op. cit., s. 149.

119 Sformułowanie to nawiązuje równocześnie do przytoczonej przez I. Watta (*Conrad w wieku*, op. cit., s. 322) uwagi angielskiego pisarza E. M. Forstera, że dobre powieści oprócz „życia w czasie” wyrażają również „życie według wartości”, oraz do tytułu znanej w Polsce książki ks. Józefa Tischnera *Myślenie według wartości*.

120 I. Watt, *Conrad w wieku*, op. cit., s. 305.

się praca rolnika, pochłaniająca uwagę odpoczywającego pod drzewem wędrowca, z którym na chwilę utożsamia się czytelnik i wraz z nim stara się zrozumieć znaczenie i ocenić obserwowane z oddali czynności nieznanego:

Śledzimy poruszenia jego ciała, zamachy ramion, widzimy, że się pochyla, prostuje, waha, zaczyna znowu. [...] Jeżeli wiemy, że próbuje podźwignąć kamień, wykopać rów, wykarczować pniak, patrzymy na jego wysiłki z prawdziwym zainteresowaniem; jesteśmy skłonni wybaczyć zgrzyt, jakim są jego gwałtowne ruchy na tle spokoju natury, a nawet w braterskim nastroju możemy się zdobyć, by mu darować niepowodzenie. Zrozumieliśmy, jaki miał cel, a ostatecznie przecież próbował i tylko może nie miał siły – a może umiejętności. Wybaczamy, idziemy dalej naszą drogą – i zapominamy.

I tak samo jest z pracownikiem sztuki. Sztuka jest długa, życie krótkie, a powodzenie bardzo odległe. [...] Nie zawiera się w logice tryumfalnego wniosku, nie polega na odsłonięciu którejsz z tych bezlitosnych tajemnic, zwanych prawami natury. Nie jest mniej wielki, [...] tylko trudniejszy¹²¹.

Analogię między trudną i niewdzięczną pracą rolnika i rzemiosłem artysty¹²² podsumowuje uzupełniona przez pisarza łacińska sentencja¹²³. „Sztuka jest długa, życie krótkie, a powodzenie bardzo odległe”. Odsłania ona ironię losu artysty, który przez całe życie stara się skłonić ludzi pochłoniętych własnymi sprawami do chwili kontemplacji jego wizji rzeczywistości. Conrad nie kryje, że powodzenie udaje się osiągnąć tylko tym, którzy na to zasłużą ciężką pracą i którym sprzyja szczęście. Zaraz jednak dodaje, że po krótkiej chwili uznania czeka ich powrót do „wiecznego spoczynku” w łonie natury, który jest przeznaczeniem każdego człowieka i – paradoksalnie – stanowi zasłużone wytchnienie i nagrodę po zmaganiach życia:

Zatrzymać, na czas jednego tchnienia, ręce zajęte przyziemną pracą, zmusić ludzi urzeczonych widokiem dalekich celów, aby przez chwilę spojrzeli na otaczające ich kształty i barwy, światło słońca i cienie, sprawić, by zatrzymali się, aby spojrzeć, westchnąć, uśmiechnąć się – oto cel trudny i niepochwytny, osiągalny tylko dla bardzo nielicznych. Ale niekiedy ludzie szczęśliwi i zasługujący na to dokonują nawet takiego dzieła. Gdy zaś go dokonają – patrzajcie! – oto jest cała prawda życia: chwila widzenia, westchnienie, uśmiech – i powrót do wieczystego spoczynku¹²⁴.

¹²¹ J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 13.

¹²² Zob. Z. Najder, *Życie Josepha...*, op. cit., t. I, s. 279.

¹²³ *Ars longa, vita brevis* – łacińska wersja sentencji zapożyczony od Hipokratesa.

¹²⁴ J. Conrad, *Przedmowa...*, op. cit., s. 14.

Zakończenie *Przedmowy do Murzyna z załogi „Narcyza”*¹²⁵ współbrzmi z atmosferą powieści Conrada, uchwyconą przez Virginie Woolf i popartą cytatem z utworu *Samson Siłacz (Samson Agonistes, 1671)* Johna Milтона:

W powieściach Conrada relacje międzyosobowe nigdy nie są najważniejsze. Ludzie są testowani przez postawę wobec szacownych pojęć. Czy są wierni, czy są honorowi, czy są odważni? Ludzie, których kocha, są przeznaczeni na śmierć w łonie morza. Dla nich przeznaczona jest elegia Milтона „Nie ma tu czego żałować... niczego poza tym, co może uciszyć nas w szlachetnej śmierci” – elegia, której nigdy nie wypowiedzielibyśmy nad ciałem żadnej z postaci Henry’ego Jamesa, których relacje są personalne – ze sobą nawzajem¹²⁶.

Pointa *Przedmowy do Murzyna z załogi „Narcyza”* sugeruje, że tylko wytrwałe dążenie do celu: „chwila widzenia, westchnienie, uśmiech”, może uciszyć niespokojne serce artysty u kresu jego dni. Mówi o tym usunięty za radą Garnetta fragment *Przedmowy*: „Tylko w sztuce, ze wszystkich dziedzin działalności człowieka, jest sens w samym wysiłku niezależnie od sukcesu [...] ideał jest praktycznie nieosiągalny, z wyjątkiem tych wielkich, którzy zdobywają sankcję uznanego sukcesu. Dla innych świadomość godnego celu jest wszystkim; jest w tym godność, prawda, honor – nagrodą spokój”¹²⁷. Podobny wydzźwięk mają też wersy wyjęte z poematu *Faerie Queene* Edmunda Spensera, wykute na nagrobku Conrada, które pisarz wybrał jako epigraf dla swego *Korsarza*:

Sen po trudzie, port po wzburzonych morzach,
Spokój po wojnie, śmierć po życiu cieszą wielce¹²⁸.

125 Komentatorzy uważają je często za pesymistyczne, a John Hillis Miller za nihilistyczne, z czym jednak trudno się zgodzić.

126 „In Conrad's novels personal relations are never final. Men are tested by their attitude to august abstractions. Are they faithful, are they honourable, are they courageous? The men he loves are reserved for death in the bosom of the sea. Their elegy is Milton's 'Nothing is here to wail ... nothing but what may quiet us in a death so noble' – an elegy which you could never possibly speak over the body of any of Henry James' characters, whose intimacies have been personal – with each other”, V. Woolf, *Mr. Conrad...*, *op. cit.*

127 Z. Najder, *Życie Josepha...*, *op. cit.*, t. I, s. 279.

Postawa ta nawiązuje do biblijnej Księgi Koheleta, który radził, by aż do końca starać się godnie przeżyć własne życie, bo tylko wówczas łatwiej jest przyjąć śmierć jako nagrodę za wysiłek, a nie jako karę. „Wszystko ma swój czas/ I każde dzieło ma swój czas pod niebem/ Jest czas narodzin i czas śmierci [...] Zob. Kohelet, czyli Księga Kaznodziei, R. III, w. 1–22, w: R. Brandstaetter, *Księgi Starego Przymierza. Przekłady biblijne z języka hebrajskiego, Dzieła zebrane*, Wydawnictwo M, Kraków 2003, s. 194.

128 „Sleepe after toyle, port after stormie seas,
Ease after warre, death after life does greatly please.”

PROF. DR HAB. JOLANTA DUDK

D.Phil. (Oxon), emerytowany profesor zwyczajny na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studiowała polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz literaturę porównawczą na Uniwersytecie w Oxfordzie. Pisała o poezji Kazimierza Wierzyńskiego, Tadeusza Gajcego, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Czesława Miłosza oraz Williama Blake'a, Williama Butlera Yeatsa, Thomasa Stearnsa Eliota i Ezry Pounda. W latach 2006–2016 kierowała Ośrodkiem Dokumentacji i Badania Twórczości Josepha Conrada na Wydziale Polonistyki UJ. Jest redaktorem naczelnym anglojęzycznego czasopisma naukowego „Yearbook of Conrad Studies (Poland)”. W maju 2015 została wybrana na prezesa Polskiego Towarzystwa Conradowskiego (PTC). Ostatnio ukazały się jej książki *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku* (Kraków 2008) oraz *Miłosz wobec Conrada 1948–1959* (Kraków 2015).