

## „To jeszcze nie dowód”. Badania nad Josephem Conradem w długim cieniu kryzysu literatury porównawczej\*

“That Is Not the Evidence Yet”. Research on Joseph Conrad in the Long Shadow  
of the Crisis of Comparative Literature

*Karol Samsel*

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: [lewks@wp.pl](mailto:lewks@wp.pl)

ORCID: 0000-0002-2047-4508

### Abstract

The aim of the study is the synthetic presentation of the scope of methodological problems appearing during the comparative analysis of Joseph Conrad's writings in the horizon of Polish Conrad's world view background. To sum up, the question is how the comparative analysis concentrated on the works of *Nostromo's* author within his extraordinary, hidden as well as phantomatic, Polish Romantic factors is possible. Long, lasting almost a hundred years surveys on Joseph Conrad and Polish Romantic literature should be not only revised, but also revolutionised. To reach this point, we should come back to the old schools of Wellek's and Etiemble's comparative literature, regarding however the renewal of the area of our research by new instruments such as Jacques Derrida's hauntology.

### Keywords

Joseph Conrad, Polish Romanticism, the comparative method, intertextuality, hauntology, *Nostromo*, *Chance*

René Etiemble we własnym słynnym studium pt. *Porównanie to jeszcze nie dowód. Przedmiot, metody, programy* oznajmia oraz rozstrzyga: „żadne badanie

---

\* Studium powstało w ramach projektu badawczego „Conrad & Spectralities” prowadzonego przez dr. hab. Jacka Mydlę oraz dr. hab. Agnieszkę Adamowicz-Pośpiech w Instytucie Kultury i Literatury Anglojęzycznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Celem projektu jest zastosowanie metodologii badań spektralnych na gruncie conradystyki, w tym w sferze badań dotyczących polskiego zaplecza Josepha Conrada-Korzeniowskiego.

źródeł nie wyjaśni, czemu baranek zmienia się w lwa, lub zależnie od przypadku, w tygrysa, panterę czy dwukolorowego skalnego pytona”<sup>1</sup>. Pomimo wszystko – zastrzega barwną opinią Etiemble – „the comparative method is the mother of all classicism”<sup>2</sup>, pod warunkiem wszelako, że – jak ujmie to badacz – „odrzućcie «pozytywizm» nie zaprowadzi tylko do czystego estetyzmu”, że w konkretnym przypadku interpretacji „estetyka [porównania – K.S.] zyska na bardziej ścisłych metodach badania”<sup>3</sup>. Co w takim razie z interesującym nas tutaj przede wszystkim przypadkiem Josepha Conrada? Pozornie nic nie powinno nas w obliczu współczesnej, światowej conradystyki niepokoić. Gdy Etiemble narzeka z powodu „zaniechania stylistyki porównawczej”<sup>4</sup>, a do tego jeszcze – przywołuje jako wzorcową w tym względzie dwutomową pracę Bolesława Kielskiego z 1957 roku, *Struktura języków francuskiego i polskiego w świetle analizy porównawczej*, wskazując, że „dobrze byłoby, aby takich prac było więcej i żeby nie zajmowali się nimi wyłącznie lingwiści”<sup>5</sup>, na płaszczyźnie badań lokalnych oraz szczegółowych conradystyki mogą z łatwością odeprzeć jego zarzut o „ignorancję”, wskazując chociażby takie pozycje, jak wydana w języku polskim praca *Styl Josepha Conrada a język polski i wielojęzyczność* pod redakcją naukową Wiesława Krajki (Lublin 2018)<sup>6</sup>, którą – notabene – tworzą w przeważającej części obecne od ponad dwudziestu lat w języku angielskim studia i interpretacje z zakresu tzw. językoznawstwa literaturoznawczego (*literary linguistics*) Mary Morzinski oraz Michaela A. Lucasa:

Prezentacje badań Morzinski i Lucasa, skoncentrowanych głównie na składni i pragmatyce, łączy zastosowanie metod badawczych charakterystycznych dla stylistyki, językoznawstwa literaturoznawczego (*literary linguistics*) do analizy twórczości literackiej autora w jego **trzecim** języku (głównie metody statystyczne, ilościowe) [angielski był trzecim przyswojonym językiem pisarza, po polskim i francuskim – K.S.]. Dla udowodnienia swych tez obydwójce podają obszerną egzemplifikację z wielu utworów Conrada, reprezentatywnych dla różnych okresów jego twórczości. Celem pełniejszego uwypuklenia osobliwości stylistycznych tej prozy zestawiają jej fragmenty z próbkami tekstu zaczerpniętymi od innych pisarzy anglojęzycznych. Dla Morzinski ów korpus kontrolny stanowią Ford Madox Ford, Herbert George Wells, Henry James i John Galsworthy oraz z literatury polskiej Henryk Sienkiewicz, Stefan Żeromski i **polski przekład Jądra ciemności Anieli Zagórskiej** [jedyne tłumaczenie przez Conrada całkowicie nadzorowane – K.S.]; dla Lucasa zaś – utwory Charlesa Dickensa, George Eliot, Roberta Louisa Stevensona, Henry’ego Rider Haggarda, Henry’ego Jamesa, Thomasa Hardy’ego, Arnolda Bennetta i Davida Herberta Lawrence’a. W obu wypadkach wykorzystany zasób jest imponujący i wzbudza zaufanie dla wywodzonych tez<sup>7</sup>.

Niezmiennie pozostaje również Conrad idealnym partnerem w batalii o komparatystyczną literaturę powszechną w ujęciu Wellekowskim. Tu paradygmatycznymi przykładami *Weltliteratur* pozostają najbardziej „multikonkretualne”

<sup>1</sup> René Etiemble, *Porównanie to jeszcze nie dowód. Przedmiot, metody, programy*, przeł. Wanda Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 3, s. 321.

<sup>2</sup> „Metoda porównawcza jest matką wszelkiego klasycyzmu” (przywoływane przez Etiemble’a sformułowanie George’a E. Woodbery’ego). Ibidem, s. 328.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 321.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 323.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> *Styl Josepha Conrada a język polski i wielojęzyczność*, red. Wiesław Krajka, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2018.

<sup>7</sup> Wiesław Krajka, *Przedmowa*, ibidem, s. 13.

teksty pisarza („multikontekstualność” zazwyczaj pociąga za sobą „multiintertekstualność” utworu, o czym za chwilę), tu na czele z opowiadaniem *Pojedynek*, historią (po pierwsze) napisaną przez Polaka (po drugie) w języku angielskim z naleciałościami polskiej składni i (ewentualnie) polonocentrycznymi aluzjami lub reminiscencjami, (po trzecie) osadzoną we francuskim czasie historycznym – kampanii napoleońskiej, (wreszcie po czwarte) wypełnioną zupełnie fasadowymi odwołaniami do *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina<sup>8</sup>. Konstelacyjny proces twórczy Conrada, krzyżujący w tym wypadku ze sobą aż cztery literatury: angielską, francuską, rosyjską i polską – sytuuje się w ten sposób w samym centrum systemów twórczych właściwych dla dzieł z kręgu Wellekowskiej literatury powszechnej. Conrad tymi drogami ujęty – nierzadko nie tylko multikontekstualny i multiintertekstualny, lecz także przeciwkontekstualny i przeciwintertekstualny – mógłby stać się patronem etosu komparatystycznego promowanego przez René Welleka w *Kryzysie literatury porównawczej*:

Literatura porównawcza powstała jako reakcja przeciwko wąskiemu nacjonalizmowi znacznej części dziewiętnastowiecznej wiedzy, jako protest przeciwko izolacjonizmowi wielu historyków literatury francuskiej, niemieckiej, włoskiej, angielskiej i in. Uprawiana była często przez ludzi, którzy znaleźli się na skrzyżowaniach różnych narodów albo przynajmniej na peryferiach jednego. Louis Betz urodził się w Nowym Jorku w niemieckiej rodzinie i przybył uczyć się i wykładać do Zurychu. Ernst Robert Curtius to Alzatezyk przekonany o potrzebie lepszego wzajemnego zrozumienia między Niemcami a Francją<sup>9</sup>.

Co jednak właściwie znaczy, że w *Pojedyнку* spotykają się ze sobą biegunowo odmienne literatury narodowe? W jakim aspekcie? Wielką siłą Conradowskiej literatury jest z pewnością to, że w jej planie dochodzi do „uzgodnienia” sprzecznych ze sobą żywiołów tekstowych, *cum grano salis* – nazwijmy je tu żywiołami intertekstualnymi. Tak skądinąd rodzi się zupełnie zasadniczy z Josephem Conradem „kłopot komparatystyczny”: zwłaszcza dla początkującego conradysty *tertium comparationis* literatury Conradowskiej może wydawać się wszechogarniające. Do dziś pewna grupa intertekstów przywoływanych dla określenia całej multitekstualnej sieci Conradowskiego tekstu może jawić się jako kontrowersyjna – mam w tym wypadku na myśli tzw. polską intertekstualność dzieła Josepha

<sup>8</sup> Zwraca na to uwagę w *Pojedyнку* (dokładnie w ten sam sposób, co ja) Tatiana Bubnova, która jednakże zestawia opowiadanie Conrada nie z *Eugeniuszem Onieginem*, ale z nowelą psychologiczną *Wystrzał*. „«Obcość» jest w tej opowieści z rozmysłem potęgowana: utworze Polaka piszącego po angielsku o postaciach Francuzów «pieczętujących» swoją obecnością scenariusz przejmowany z rosyjskiej tradycji literackiej”. Tłumaczenie moje – K.S. Tatiana Bubnova, „*The Shot*” by Pushkin and „*The Duel*” by Conrad: *A Cross-Cutting Dialogue in a Post-modern Field*, „Bakhtiniana” 2016 (São Paulo), nr 11 (3), s. 31–32.

<sup>9</sup> René Wellek, *Kryzys literatury porównawczej*, przeł. Zdzisław Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 3, s. 273. Pojęcia „przeciwkontekstualności” oraz „przeciwintertekstualności” służyć mają w niniejszym studium (wciąż) za typy intertekstualności, typy szczególne i swoiste, bo ową intertekstualność pogłębiające, niuansujące, a nawet problematyzujące (jak się wydaje, owej mocy „problematyzacyjnej” nie mają pojęcia „multiintertekstualności” i „multikontekstualności” – wiele wskazywałoby na to, że to „przeciwkontekstualność” i „przeciwintertekstualność” byłyby kategoriami rozwojowymi w aspekcie badań nad intertekstualnością jako zjawiskiem oraz kryterium opisu dzieła literackiego: ujawniana w ten sposób byłaby po pierwsze politypowość, po drugie zaś niewspółmierność, niejednorodność i różnoaspektowość zjawisk intertekstualnych w obrębie jednego pisarstwa, jednej twórczości najczęsciej).

Conrada. Jej występowanie, co więcej: poszerzanie jej granic, a więc rewindykowanie oraz dookreślanie tzw. *The Polish Face of Joseph Conrad*<sup>10</sup> stale odbierane jest w kręgach conradystyki światowej jako (raczej) nieuprawnione poszerzanie przeciwintertekstualnego – niejako „z natury” – marginesu multiintertekstualności pisarstwa Conrada.

Należy w tym wypadku bezwzględnie (za Etiemble'em) pamiętać, że baranek nie zmieni się we lwa, tygrysa, panterę czy pytona skalnego. Wysiłek szkicowania, a następnie wyostrzania polskiego oblicza Conrada to próba więc podwójnego ujęcia, w którym ta druga tożsamość dzieła przebija niejako znad pierwszej (trzecia przebija znad drugiej, czwarta znad trzeciej etc.) w sposób tyleż konstelacyjny, co „widmowy”. By ukazać baranka jako lwa (a może nie tyle baranka „w figurze” lwa, co baranka „w przezroczu”, „na przezroczu” – lwa, tygrysa, pantery albo pytona), należałoby w moim przekonaniu sięgnąć po dwa specyficzne narzędzia. Jednym z nich jest tzw. interfiguralność, swoista odmiana intertekstualności stworzona przez Wolfganga G. Müllera i opisana w ważnym, nowojorskim tomie Heinricha F. Pletta *Intertextuality* z 1991 roku<sup>11</sup>. Drugie – stanowi tzw. intertekstualność „widmowa” na płaszczyźnie anglistycznej wykorzystana w ujęciu całościowym po raz pierwszy w 2013 roku przez Edytę Lorek-Jezińską w jej autorskim opracowaniu zatytułowanym *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*<sup>12</sup>.

Czas na pewne sprostowanie, a zarazem – wytłumaczenie. Gdy w wypadku Conrada posługuję się określeniem „przeciwintertekstualny”, mam na myśli takie oto – napotykanne w tekście pisarza – sygnały potencjalnych, intertekstualnych odniesień, odwołań albo też nawiązań (szerzej zaś – po prostu: sygnały potencjalnej intertekstualności), które przeczą naszym intuicjom dziedzinowym, w tym wypadku: tym conradystycznym. W podobny sposób rozumiem także użyte przez siebie kilka akapitów wyżej określenie „przeciwkontekstualny” – u Conrada to (dość podobnie) sygnał potencjalnej „kontekstualności”, który stawia opór bądź przeczy, nierzadko *in totu*, naszym intuicjom dziedzinowym.

Modelowym przykładem „przeciwkontekstualności” (zaczniemy od niej) jest w conradystyce enigmatyczna kwestia tropów ukrainizmu w *Nostramo*, na który bodajże najdobitniej kładł nacisk Jarosław Iwaszkiewicz. Jego zdaniem, świat południowoamerykański utworu, w momencie, w którym Conrad rozprzestrzenił w powieści całe serie ukrainistycznych aluzji i nawiązań, rozpięty został niejako na „ukraińskim przezroczu”. W „Życiu Warszawy” z 1964 roku autor *Sławy i chwały* chętnie zdradzał kulisy swojej ukraińskiej lektury Conrada. Wyjaśniał:

Ja osobiście zabawiałem się wylawianiem różnych ukraińskich reminiscencji, co było bardzo pouczającym zajęciem. W ostatnim swoim szkicu zamieszczonym w twórczości Kazimierz Wyka, pisząc o *Siostrach* Conrada, twierdził, iż Conrad łączył w sobie kulturę polską, rosyjską i ukraińską.

<sup>10</sup> Wykorzystuję tutaj w figurze parafrazy popularny w conradystyce termin intertekstualnego „oblicza Josepha Conrada”, rozpowszechniony dzięki głośnej publikacji Yves'a Hervoueta. Zob. przypis 18.

<sup>11</sup> Wolfgang G. Müller, *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, w: *Intertextuality*, red. Heinrich F. Plett, Berlin–New York: W. de Gruyter 1991, s. 101–121.

<sup>12</sup> Edyta Lorek-Jezińska, *Hauntology, Intertextuality, Revision*, w: eadem, *Hauntology & Intertextuality in Contemporary British Drama*, Toruń: Nicolaus Copernicus University Press 2013, s. 21–57.

W niedrukowanym jeszcze artykule Zdzisław Najder polemizuje z tą tezą i dowodzi, że Conrad nie miał żadnej styczności z kulturą ukraińską. Zapewne ma rację. Ale niechybnie znał dobrze dwóch polski na Ukrainie, czy to w Kazimierówce czy w Nowofastowie i ślady znajomości tych dwóch dworów wyraźne są w *Nostramo*. Cały dwór Gouldów bynajmniej nie ma charakteru południowoamerykańskiego. Widzimy to dokładnie w momencie, kiedy niebezpieczeństwo wypędza ze wszystkich kryjówek rezydentów, emerytów, dalekich krewnych, starych służących pozostałych na łaskawym chlebie. Jak bym widział Kazimierówkę. A scena, kiedy pani Gould, jadąc powozem, z Decoudem przechodzi na francuszczyznę, żeby furman na koźle nie rozumiał, o czym mówią. Scena żywcem przeniesiona „z Kresów”. A tak zwany „Kaganiec”? Wątpię, czy używano go w południowej Ameryce. Natomiast był w powszechnym użytku na ukraińskich dworach<sup>13</sup>.

Nie jest to przecież wyłącznie intuicja Iwaszkiewicza. Jeżeli on tropi ukraiinizm, Zdzisław Najder skupia się na reminiscencjach, czy być może właściwie powinniśmy ująć: pogłosie polonizmu w powieści. Portalem do „widmowego”, polskiego świata *Nostramo* ma tu być w przekonaniu Najdera – niedostatecznie rozpoznana przez conradystów światowych, a właściwie nierozpoznana w ogóle – żona właściciela kopalni srebra, Charlesa Goulda, pani domu w Sulaco stylizowanego zdaniem Iwaszkiewicza na Kazimierówkę lub Nowofastów, Emilia Gould:

Badacze zastanawiali się, dlaczego pani Gould, główna kobieca postać *Nostramo*, nosi imię Emilia, choć jako Angielka – powinna być nazywana Emily: „Nie jest przecież Włoszką – pisze Ian Watt – ani nawet diwą operową, więc jest to drobne dziwactwo”. Pytanie o przyczynę jest tym istotniejsze, że Emilia Gould jest najpełniej rozwiniętą duchowo bohaterką w całym dziele Conrada: łączy w sobie idealizm i mądrość, silne uczucie i rozsądek, lepiej niż ktokolwiek inny rozumie sytuację w Costaguanie i wpływ kopalni srebra, prowadzonej przez męża. Jest też najbystrzejszym psychologiem powieści<sup>14</sup>.

Najder kontynuuje, przywołując losy własnej kwerendy w Kijowie, które ostatecznie doprowadziły go do ustalenia prototypu Emilii (nie Emily) z *Nostrama*:

Przez wiele lat pytanie o imię Emilii pozostawało bez odpowiedzi. Wykryć ją można w kijowskich archiwach carskiej policji i listach matki Conrada, Ewy. Emilia Korzeniowska była młodszą siostrą Apollona, ojca Conrada, i najbliższą przyjaciółką jego matki. Nie znamy daty jej urodzin, ale było to na pewno po roku 1831, a imię zawdzięcza Emilii Plater, kapitanowi piechoty w Powstaniu Listopadowym i bohaterce wiersza Mickiewicza. Wiemy o niej mało. Mieszkała w Żytomierzu i pracowała zapewne jako prywatna nauczycielka. W dzień Bożego Narodzenia 1863 została aresztowana pod zarzutem kontaktów z Rządem Narodowym w Warszawie i kolportowania podziemnych wydawnictw *Pobudka* i *Walka*. Spędziła kilka miesięcy w więzieniu i została skazana na zesłanie. To wszystko: nie udało się odszukać żadnych późniejszych śladów<sup>15</sup>.

Cóż – jest to zaledwie czubek góry lodowej, gdyż tego rodzaju kontrowersji wokół *Nostrama* zliczyć nie sposób. Wiążą się one nie tylko z tzw. przeciwkontekstualnością Conradowskiej powieści, lecz także – z jej (rzadziej, a wręcz i sporadycznie komentowaną) przeciwintekstualnością. Przeciwkontekstualne dla powieści ramy wyznacza jeszcze studium Jennifer L. French, „*Nostramo*”. *Polska obu Ameryk*. Z pewnością warto się nad nim pochylić, gdyż stanowi nie tylko uzupełnienie, lecz także wielowymiarowe skomplikowanie głosów Iwaszkiewicza

<sup>13</sup> Jarosław Iwaszkiewicz, „*Nostramo*”, „Życie Warszawy” 1964, nr 308–309.

<sup>14</sup> Zdzisław Najder, *Stulecie „Nostrama” Josepha Conrada*, „Przegląd Polityczny” 2005, nr 71, s. 25.

<sup>15</sup> Ibidem.

oraz Najdera. French dosyć przekonująco dowodzi, że tłem dla wydarzeń w Conradowskiej Costaguanie stała się tzw. Wojna Trzech Sojuszników w Paragwaju, której dyktatorem stał się Francisco Solano López. Zawiązane przeciwko Paragwajowi trójprzymierze kolaborujących z europejskimi koloniami Argentyny, Brazylii i Urugwaju nasuwało skojarzenia z triadą polskich państw zaborczych. Jak twierdzi French:

Implikacje były oczywiste: klęska Paragwaju oznaczałaby rozbiór i koniec niepodległego państwa. Podczas, gdy obywatele Paragwaju jednoczyli się wokół swego zagrożonego przywódcy, wynurzyła się interesująca analogia: Paragwaj został nazwany „Polską Południa”, a sam López porównywany był do Tadeusza Kościuszki. Oficjalnie rządy Argentyny i Brazylii nadal przedstawiały inwazję Paragwaju jako akt humanitarny, mający na celu przyniesienie dobrodziejstw cywilizacji narodowi, gnębnemu przez tyrańskie rządy Lópeza. Natomiast stronnicy Paragwaju powoływali się na Polskę, by udowodnić światu, że już są ucywilizowani. Poeta Enrique D. Parodi napisał: „Patria! Dios a querida de mi culto, / Compendio de mi amor y mi esperanza, / Cuna del patriotismo y la bidalguía, / Polonia de la tierra americana! // Ojczyzno moja uwielbiona / Kolebko mej miłości i nadziei / Patriotyzmu i szlachetności / Polsko amerykańskiej ziemi!”<sup>16</sup>.

Jak tłumaczy French, to paragwajskiej, XX-wiecznej recepcji *Nostroma* przypisać trzeba karierę nowoczesnej powieści historycznej w Paragwaju i oddziaływanie do tego – na jej kształt – tzw. latynoamerykańskiego polonizmu. Ów Conradowski *prima facie*, polonistyczny pierwiastek tyrtejski eksponuje m.in. załużone właśnie w multikontekstach *Nostroma* pisarstwo Augusta Roa Bastosa:

Pośród południowoamerykańskich wielbicieli Conrada niewielu pozostaje stanowczych, jak August Roa Bastos, pisarz paragwajski, który w pierwszej połowie lat 1980. określił *Nostromo* jako jedną z dwu powieści najlepiej oddających realia polityczne Ameryki Łacińskiej (druga to *Tirano Banderas* (1929) Hiszpana Ramóna del Valle Inclána). Fakt ten nie dziwi, kiedy się zważy, że Roa Bastos jest od wielu lat zafascynowany historią Wojny Trzech Sojuszników i jej wpływu na historię, kulturę oraz literaturę Paragwaju. Jego ostatnia powieść *El fiscal* (*Oskarżyciel*, 1993) przetwarza w znacznej mierze materiał, na którym oparł się Conrad w *Nostromie*, w opowieści, która od ostatniego okresu dyktatury Stroessnera w latach 1980. sięga do Wojny Trzech Sojuszników osiemdziesiąt lat wcześniej. [...] Wśród postaci powieściowych Roa Bastosa jest hrabia Erwin Brinnicky, polski uchodźca, przyjaciel i uczeń Chopina, który dzięki muzyce – wygrywa mazurki, polonezy i sonaty podczas katastrofального odwrotu – staje się wielkim „kulturalnym bohaterem wojny” [warto zwrócić uwagę na fonetyczne podobieństwo nazwiska polskiego kompozytora do nazwiska Brannickich – K.S.]<sup>17</sup>.

Z przykładu *Nostroma* wydaje się wynikać dość dobitnie, że przeciwkontekstualność powieści Conrada stosunkowo sprawnie w toku badań nad tekstem (rzecz jasna, w przeciągu lat) i wyraziście – zyskuje swoją przejrzystą referencję. Niestety, podobnie pokrzepiających prognozyków nie da się wystawić w przypadku badania zjawiska przeciwiintekstualności tego dzieła. Mimo istnienia książki porażającej wręcz swą intertekstualną erudycją – mam na myśli *The French Face of Joseph Conrad* Yves’a Hervoueta<sup>18</sup> – nie współlistnieją ze sobą w sposób

<sup>16</sup> Jennifer L. French, „*Nostromo*” i *Polska obu Ameryk*, przeł. Halina Carroll-Najder, „Przegląd Polityczny” 2005, nr 71, s. 26–27.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>18</sup> Yves Hervouet, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press 1990. W polskiej rekomendacji monografii, której autorem został Zdzisław Najder, czytamy: „imponująca erudycja – a mimo wszystko niepełna! – książka Yvesa Hervoueta o «francuskim obliczu»

komplementarny i symultaniczny inne, intertekstualne „twarze Conrada”: angielska, polska czy rosyjska. Skutkuje to chyba – jeśli mogę w ogóle zakładać z góry – podwójnym brakiem przyzwolenia nie tylko na samo przyjęcie tezy o istnieniu zjawiska Conradowskiej przeciwintertekstualności, lecz także na samo założenie wprost jakiegokolwiek możliwości tzw. multiintertekstualności tekstu Conradowskiego.

Wywołuje to rodzaj – proszę wybaczyć metaforę, jest w toku wywodu dość cenna – „smutku komparatystycznego” czy też „komparatystycznego sceptycyzmu”. A więc nie da się ująć intertekstualnej całości dzieła Conradowskiego, toteż zostajemy skazani na intertekstualny fragmentaryzm i nieustanne migracje z jednego miejsca do drugiego w obrębie wielkiego, nieobejmowalnego, intertekstualnego partykularza pisarza... Nomadyczne zatem poruszanie się po może nie **nieskończonym**, ale z pewnością – **niekończącym się** polu intertekstualnym, którego nie sposób odcyfrować – oto, co nas (jak widać, wiele na to wskazuje) czeka.

Źródła tak pojętego „smutku komparatystycznego” dobrze zrekapitulował w perspektywie Josepha Conrada w fundamentalnym dla polskiej conradystyki eseju *Bagaż z Kalinówki* Paweł Hostowiec (pod którego pseudonimem ukrywał się Jerzy Stempowski). Stempowski-Hostowiec postrzegał cały problem w wymiarze podwójnego „zablokowania” refleksji, wszelkiej refleksji o pisarzu, zarówno tej potocznej, jak i tej naukowej – aporii pamięci oraz aporii wyobraźni. Symbolem niezyskiwalnego *tertium comparationis* stawała się w *Bagażu* figura Katedry Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Kamieńcu Podolskim, tutaj – *pars pro toto* – archetyp splątanej tożsamości Conrada:

Conrad jest trochę jak katedra w Kamieńcu, na której stał minaret, na którym z kolei stała złocona Matka Boska. Na wzgórzu tym, otoczonym skalistym parowem Smotrycza, spiętrzyło się kilka wieków tragicznej historii, o których świadczą dziwne budynki, lecz których wewnętrznej ciągłości i treści nikt dziś nie potrafi opowiedzieć<sup>19</sup>.

Chcę z tym punktem widzenia (na który się nie godzę) polemizować. „Smutek” czy „sceptycyzm komparatysty” to narzędzia (bez wątpienia) samoobezwładniające. Nawet bowiem pożegnawszy płonne nadzieje Etiemble’a o przemianach „baranka w lwa, tygrysa czy pytona skalnego”, pozostaje wiele do zrobienia. Efekt przeciwintertekstualności można osiągnąć drogami widmontologicznego badania literatury. Można zadać nieapodyktyczne pytania, nie formułując ich w sposób domagający się odpowiedzi, właśnie – dopuszczając (w planie „widmowych” ram dzieła literackiego) sprzeczne intuicje. Osiągnięcie „widmowego”, a nie rzeczywistego *contradictio in adiecto* zdecydowanie wzbogaca utwór, nie anihiluje go... W opinii Andrzeja Marca kroczącego w tym względzie za twórcą tzw. artystycznej praktyki widmontologii, Jacques’em Derridą:

---

Josepha Conrada ukazuje zaskakującą liczbę zapożyczeń Conrada z literatury francuskiej. Od poszczególnych zwrotów i motywów stylistycznych – do całych scen, często niemal żywcem przeniesionych z francuskiego oryginału do angielskiego tekstu i nowego kontekstu”. Zdzisław Najder, *Dla kogo pisał Joseph Conrad?* [tekst wykładu wygłoszonego w Tuluzie w czasie „Semaine Polonaise” 24 kwietnia 2007 roku], „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/artykul/dla-kogo-pisal-joseph-conrad> [dostęp: 26.07.2018].

<sup>19</sup> Paweł Hostowiec [Jerzy Stempowski], *Bagaż z Kalinówki*, w: *Conrad żywy*, red. Wit Tarnawski, Londyn: B. Świdorski 1957, s. 88.

Badacz naukowy w tradycyjnym tego słowa znaczeniu nie będzie nigdy w stanie nawiązać dialogu z widzami, gdyż po prostu ich nie zauważy, gotowy pominąć je jako coś nic nieznaczącego, nieistniejącego lub śladowego. Intelektualista spragniony twardych sensów jest za mocno osadzony w metafizyce obecności, zbyt gorliwie posługuje się zasadą niesprzeczności, dlatego widzi jedynie to, co jasne i wyraźne, co potrafi natrętnie, obcesowo, w pełni zmanifestować swoje niezaprzeczone, namacalne istnienie. To, co się tylko zjawia, opiera się ontologizacji, w związku z czym desperackie i pełne przemocy próby Horacja [bohatera *Hamleta* – K.S.], by uczynić z efemerycznej, zmiennej rzeczywistości coś, co można by uwięzić w gorszej postaci naukowej, kończą się niepowodzeniem. Traktując widmo jako byt w pełni istniejący, przejrzysty i całkowicie dostępny, czynimy je niewidocznym dla narzędzi, jakimi się posługujemy, czyli spragnionych niepodważalnego sensu oczu<sup>20</sup>.

Najbardziej przemawiającego przykładu Conradowskiej przeciwintertekstualności dostarcza bodajże *Gra losu*, w niej zaś – kontrowersyjny *casus* oczu Flory de Barral. W opinii Franklina młoda de Barral jest pięknością „bladolicą i czarno-oką” (*white-face, black-eyed*). Powell na jego pomyłkę reaguje emocjonalnie i podkreśla z naciskiem, że wcale „oczy pani Anthony nie są czarne” (*Mr's Anthony eyes were not black*)<sup>21</sup>. W innym miejscu utworu dowiadujemy się już właściwie o „jej niebieskich oczach” (*her eyes blue*)<sup>22</sup>. Bywają one poetyzowane, nie koniec jednak na tym: w trybie snutego poetyckiego marzenia nierzadko ich kolorem się manipuluje (1. „Oczy, które na chwilę podniosła, głębina rozszerzonych źrenic, otoczonych kręgami ciemnego błękitu” [*in the depths of the dilated pupils within the rings of sombre blue*]<sup>23</sup>; 2. „ta blada twarz z oczyma jak błękitne płomienie i wargami jak czerwone węgle” [*eyes like blue gleams of fire and lips like red coals*]<sup>24</sup>).

Tak jak Powell – Franklina, Marlow okrzykuje Fyne'a, zarzucając mu bez ceremonii: „Nie widział jej pan robiącej oczy. Pan nawet nie wie, jakiego koloru ma oczy” (*You don't know the colour of her eyes*)<sup>25</sup>. Jakby tego było mało, Conradowski intertekst oczu de Barral ulega wewnętrznemu skomplikowaniu jeszcze bardziej, gdy wywołana z opowiadań o niej kobieta staje przed Marlowem we własnej osobie. Styl, jaki w jej opisie przyjmuje autor *Gry losu*, w sposób wyraźnie narzucający się, odsyła do (zapewne dobrze znanej samemu Conradowi) *Marii Antoniego Malczewskiego*: „Same oczy z pani zostały. [...] Nie ma pani oparcia na ziemi. Proszę więc mnie ufać – i morzu, które jest równie głębokie jak pani oczy” (*You are all eyes. [...] You have no holding ground on earth. Well, then trust yourself to me – to the sea – which is deep like your eyes*)<sup>26</sup>.

Conrad gra w tym wypadku wymową popularnego wyrażenia frazematycznego *hold one's ground*, pytaniem zasadniczym okazuje się tu jednak pytanie o modus

<sup>20</sup> Andrzej Marzec, *Anachroniczność*, w: idem, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015, s. 206.

<sup>21</sup> Joseph Conrad, *Gra losu. Opowieść w dwóch częściach*, przeł. Teresa Tatariewiczowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1973, s. 324.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 235.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 237.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>26</sup> Ledwie zdanie wcześniej Marlow porównuje Florę z „bladym chucherkiem, strzępkiem mgły, najsmutniejszym duszkiem świata”, co także silnie przywołuje na myśl Malczewskiego. I dalej: „Pani by znikła – ta odrobina, co z pani została. Jakiś silniejszy wiatr mógłby panią porwać”. Ibidem, s. 246–247.

całej gry – gra mianowicie w **jaki sposób**? Cóż, jak się zdaje – przytoczony angielski frazem zostaje w *Grze losu* – w metaforycznej, wyobraźniowej formie *no holding ground on earth* nie tylko spoetyzowany, lecz także spolonizowany. Suggestywnym, intertekstualnym wzorcem poetyzacyjnym wydaje się w tym wypadku *Maria* z frazami tego rodzaju, jak „To jeszcze jest na drodze, gdzie nią wicher miota, / W ciężkich kajdanach ziemi dla nieba istota”<sup>27</sup> czy „Na równinie mogiły – więcej nie zostało – / Resztę wiatr ukraiński rozdmuchał do znaku”<sup>28</sup>. Bohaterka powieści poetyckiej Malczewskiego porównana zostaje także do „owoców umarłego morza”<sup>29</sup>.

Zdaje sobie sprawę, jak odległe od tematów *Gry losu* (tak silnie splecionej choćby z Dickensowską antrope- oraz aksjosferą<sup>30</sup>) mogą wydawać się rejonu pesymizmu ontologicznego w *Marii*. Niepokonane dystanse są jednakowoż w tym wypadku przede wszystkim rezultatem niedostatecznego rekonesansu w obrębie powieści, szczególnie, niewystarczającej polonistycznej kwerendy komparatystyczno-literackiej<sup>31</sup>. W obszarze paralel pomiędzy Conradem a Malczewskim możemy właściwie oprzeć się jedynie na zdaniu Wita Tarnawskiego (które potwierdza, lecz jedynie symbolicznie rozwija Stefan Zabierowski w ważnym tomie *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*<sup>32</sup>). W opinii Tarnawskiego, „*Maria* to jakby odpowiednik manieri Conrada w poezji”, a co

<sup>27</sup> Antoni Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. Ryszard Przybylski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1976, s. 58.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 73–74.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 58. Warto pamiętać, że Conrad wyraźnie w poetycko-alegorycznym duchu *Marii* Malczewskiego wypowiadał się także w szkicu o życiu pozagrobowym z 1910 roku m.in. przez zdania takie, jak: „Od stworzenia świata dwie postacie z zasłoniętymi twarzami, Zwątpienie i Melancholia, przemierzały tę ziemię bez końca w słonecznym blasku”. Joseph Conrad, *Życie pozagrobowe*, przeł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, w: idem, *O życiu i literaturze*, przeł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Józef Miłobędzki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1974, s. 82.

<sup>30</sup> Pisała na ten temat m.in. Ewa Kujawska-Lis w studium: „*Chance*” and Its Intertextualities, w: *Centennial Essays on Joseph Conrad’s “Chance”*, red. Allan H. Simmons, Susan Jones, Leiden–Boston: Brill Rodopi 2016, s. 66–79.

<sup>31</sup> Oto wyłącznie pewna próbka polonistycznych (nie tylko polskojęzycznych) badań conradystycznych XX i XXI wieku: Manfred Kridl, „*Lord Jim*” Conrada, „Przegląd Współczesny” 1929, nr 81 i 82; Józef Ujejski, *Conrad i Polska*, w: idem, *O Konradzie Korzeniowskim*, Warszawa: Dom Książki Polskiej 1936, s. 11–63; Waclaw Borowy, *Fredro i Conrad* oraz Julian Krzyżanowski, *O tragedii na Samburanie* w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wybrała i opracowała Barbara Kocówna, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963, s. 246–252, 333–337; Kazimierz Wyka, *Wyspa na polskiej zatoce, „Twórczość”* 1964, nr 10, s. 90–102; Andrzej Busza, *Conrad’s Polish literary background and some illustrations of the influence of Polish literature on his work (ex “Antemurale X”)*, Romae: Institutum Historicum Polonicum 1966; Stefan Zabierowski, *Conrad a romantycy polscy*, w: idem, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1971, s. 133–155; Wit Tarnawski, *Conrad a Malczewski*, w: idem, *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna 1972, s. 211–212; a także M. Morzinski, *Linguistic Influences of Polish on Joseph Conrad’s Style*, Boulder–Lublin: East European Monographs – Maria Curie-Skłodowska University 1994; G.W. Stephen Brodsky, *Joseph Conrad’s Polish Soul. Realms of Memory and Self*, red. i wstęp George Z. Gasyina, Lublin–New York: Maria Curie-Skłodowska University Press – Columbia University Press 2016 oraz Jean M. Szczypien, *“Sailing Towards Poland” with Joseph Conrad*, New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers 2017.

<sup>32</sup> Stefan Zabierowski, *Conrad w Polsce*, w: idem, *Conrad w Polsce*, s. 148–150.

więcej – w przekonaniu autora tej tezy: „nie ma bardziej przekonującego przykładu pokrewieństwa sztuki Conrada z duchem polskiego romantyzmu nad *Marię Malczewskiego*”<sup>33</sup>.

Naturalnie, dzielę to przekonanie z autorem książki *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*. Problem w tym, że nie uczyniono nic, by do dzisiaj, w conradystyce czy też poza nią, tzw. ukraińską intertekstualność Conradowskiej prozy przybliżyć. Nie stanie się to zaś bez zużytkowania „hybrydowo” łączonych ze sobą, zaawansowanych narzędzi komparatystycznych. Wśród tych już wymienionych (interfiguralność i „widmowa” intertekstualność) nieoczekiwane wskazanie na tropy *Marii w Grze losu* naświetla konieczność wyzyskania również mikrofilologicznej metody analizy tekstu literackiego (nie tylko zwykłego jego odczytania typu *close reading*). Przypadek Josepha Conrada w moim przekonaniu jako jeden z nielicznych tak sugestywnie podkreśla konieczność wykorzystania mikrofilologii jako funkcjonalnego instrumentu analiz widmontologicznych w literaturoznawstwie.

Czas, ażeby powrócić do oczu Flory de Barral, ich „migotliwość” bowiem wzbudza niezależne działania narracyjne w sferze opisu: na swój sposób fiksuje narratora. Oczy de Barral (tłumacząc przenośnią) „aktywizują”, „uruchamiają”, „powołują do istnienia” i „konstytuują” oczy pozostałych uczestników zdarzeń w *Grze losu* (nie tylko ludzi, lecz także okrętów). Oczy Smitha będą dla przykładu „wyblakłe” oraz „porcelanowe” (*faded china eyes*), oczy Franklina – „sentymentalne” – „połykiwać” będą „srebrem na pogrążonej w mroku twarzy” (*his sentimental eyes gleamed silvery in the shadowy face*), oczy Powella wreszcie „rozświetli błysk będący jakby odbiciem wewnętrznego ognia, który w sanktuarium serca podsycalo uczucie tak czyste jak uczucie westalki” (*like the reflection of some inward fire tended in the sanctuary of his heart by a devotion as pure as that of any vestal*). Obcy statek nacierający na należącego do Powella „Ferndale’a” „spogląda” w końcu „jednym okiem zielonym, a drugim czerwonym”, tak „jakby [te – K.S.] były osadzone w ruchliwej głowie jakiegoś niewidzialnego potwora czającego się wpośród fal” (*staring at the Ferndale with one green and one red eye which swayed and tossed*)<sup>34</sup>.

To mikrofilologia „zatrudniona” do pracy w obrębie tzw. *hauntology & intertextuality* daje podstawę do tropienia w tego rodzaju formach opisu „naleciałości” najbardziej przeciwiintertekstualnego typu obrazowania u Josepha Conrada – wizualizacji polskich tropów romantycznych. W tzw. pieśniach dalszych *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego, dokładnie w *Pieśni VI* mowa o „porcelanowych oczach” samego Wernyhory, dodajmy: Wernyhory martwego. Daje to pewną podstawę do ustalenia płaszczyzny quasi-korespondencji pomiędzy *Beniowskim* a (podpowiada Conradowski oryginał) *faded china eyes* Smitha z *Gry losu*: „Lirnika jeszcze raz w trumnie odkryto – / Spał... lecz otwarte oczy na blask trzyma. / Jak z porcelaną na polu rozbitą / Słońce igrało z martwymi oczyma”<sup>35</sup>. Trop westalski z kolei – związany z opisem Powella – wieść może do *Fantazego* Słowackiego, a w nim słów

<sup>33</sup> Wit Tarnawski, *Conrad a Malczewski*, w: idem, *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, s. 211.

<sup>34</sup> Joseph Conrad, *Gra losu*, s. 414, 428, 464, a także 339 (numery stron podaję w kolejności przywoływania cytatów).

<sup>35</sup> Juliusz Słowacki, *Dziela*, red. Julian Krzyżanowski, t. 3: *Poematy. Beniowski*, oprac. Jerzy Pelc, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1959, s. 147.

Idalii będących pastiszem „romantycznych deklaracji wulkanicznych” mających swój tyrtejski prawzór w monologu Piotra Wysockiego z *Dziadów* cz. III. Tak oto Mickiewiczowski „romantyzm wulkaniczny” ulega u Słowackiego degradującemu przetworzeniu, i to co najmniej w kryptojęzyk „lakierowanej” „byrońskim lakierem” egzaltacji miłosnej:

Juliusz Słowacki, <i>Fantazy</i>	Adam Mickiewicz, <i>Dziady</i> cz. III
O tak! – nieprawdaż? – otwarci oboje / Wpuścimy oczy do najskrytszych ciemnic / Naszego czucia. – Hrabio, ja się boję, / Że tu – pod lawą tą – jakaś Westalka / Rzymska ma ogień jeszcze nie zagasły <sup>36</sup> .	Nasz naród jak lawa, / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrzznego ognia i sto lat nie wyziębi; / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi <sup>37</sup> .

O tym, że Conradowi bliska była filozofia romantycznego wulkanizmu, zaświadczyć może wywiad, jaki z pisarzem przeprowadził Marian Dąbrowski w 1914 roku. Zmuszony wręcz wówczas do odpowiedzi, indagowany, niechętnie, chociaż z przekonaniem – pisarz odwołał się, jak się wydaje, do kategorii romantycznego profetyzmu oraz wulkanizmu: „Wielkie słowa, wielkie słowa mam mówić? To trudno, bardzo trudno. Nie jestem wielkością, ani nie jestem prorokiem. Pali się we mnie jednak **wasz nieśmiertelny ogień**, mały on, nieznacznym, *lueur*, tylko, ale jest, trwa”<sup>38</sup>. W tym jednym wypadku nie mogę zgodzić się ze Stefanem Zabierowskim, który przenikliwie wskazywał na zawarte w Conradowskich słowach echa *Lambro*, młodzieńczej powieści poetyckiej Słowackiego: „Więc będę śpiewał i dążył do kresu, / Ożywię ogień, jeśli jest w iskiecierze”<sup>39</sup>. Pomyłka (tak, owszem, niestety pomyłka) jednego z najznakomitszych badaczy polskiego zaplecza Conrada symptomatycznie wskazuje na wysoką cenę, jaką przychodzi zapłacić w badaniu (nie tylko polskiej) multi- i przeciwintertekstualności tekstu Conradowskiego, gdy erudycyjne intuicje pomimo wszystko zawiodą.

*Lambro*, podobnie jak *Fantazy* to tylko ogniwa, części nieustającej dyskusji Słowackiego z Mickiewiczem w sprawie etyki oraz prakseologii tzw. romantyzmu wulkanicznego. Ażeby sięgnąć do źródła, należy mimo wszystko powrócić do kanonicznych słów Wysockiego. Przykłady m.in. z kolejnych opowiadań włączonych do tomu *Opowieści niepokojące* wskazują, że to nie *Lambro*, ale *Dziady* cz. III są

<sup>36</sup> Idem, *Dziela*, red. Julian Krzyżanowski, t. 8: *Dramaty. Fantazy*, oprac. Wiktor Hahn, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1959, s. 247.

<sup>37</sup> Adam Mickiewicz, *Dziela*, red. Julian Krzyżanowski, t. 3: *Utwory dramatyczne. Dziady*, Warszawa: Czytelnik 1955, s. 210.

<sup>38</sup> *Rozmowa z J. Conradem*, w: Maria Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, wstęp, redakcja i przypisy Ewa Korzeniewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1974, s. 46.

<sup>39</sup> Juliusz Słowacki, *Dziela*, red. Julian Krzyżanowski, t. 2: *Poematy. Lambro*, oprac. Eugeniusz Sawrymowicz, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1959, s. 165. Stefan Zabierowski, *O „Rozmowie z J. Conradem” Mariana Dąbrowskiego z roku 1914*, w: idem, *W kręgu Conrada*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2008, s. 25. Przypomnijmy, że to w tej rozmowie pada znacząca deklaracja pisarza: „Polskość wziąłem do swoich dzieł przez Mickiewicza i Słowackiego. Pana Tadeusza ojciec czytał mi głośno i mnie czytać kazał głośno. Nie raz, nie dwa. Wołałem *Konrada Wallenroda*, *Grażynę*. Później wołałem Słowackiego. Wiecie, dlaczego Słowackiego? *Il est l'âme de toute la Pologne, lui*”. *Rozmowa z J. Conradem*, s. 44.

właściwym dla autora *Nostromo tertium comparationis*. Jeśli Wysocki z Mickiewiczowskich *Dziadów* mówił bowiem o „wewnętrzny ogniu” Polaków, w *Idiotach*, opowiadaniu powstającym w trakcie półrocznej podróży poślubnej Conrada z Jessie George po Bretanii, Conradowski narrator przywołuje – ściśle przecież *per analogiam* – „wewnętrzny ogień” trawiący zubożałe, bretońskie rodziny chłopskie. W ostatnim opowiadaniu tomu, tj. w *Powrocie*, romantyczna metaforyka wulkaniczna służy już – jeżeli można się tak wysłowić – „katabazie poznawczej” Alvana Herveya. Mężczyzna, którego bez uprzedzenia opuściła małżonka, nerwowo szcztkuje włosy przed lustrem. Oto stosowne cytaty:

Joseph Conrad, <i>Idioci</i>	Joseph Conrad, <i>Powrót</i>
<p>Ludzie ci, podobni do ziemi, nad którą panują i której służą, powolni w spojrzeniu i mowie, nie pokazują wewnętrznego ognia; w końcu więc i z nimi, jak z ziemią, nie wiadomo: co tkwi w samym sednie – żar, gwałt, siła tajemna i przerażająca – czy też nic prócz gruzy, żyznej i bezwładnej, zimnej i nieczulej, gotowej dawać plon roślin podtrzymujących życie lub niosących śmierć<sup>40</sup>.</p>	<p>Nawałnica szalejąca w jego mózgu przeistoczyła się w tak powolny rozlew refleksji, jak po wybuchu wulkanu prawie niedostrzegalne posuwanie się potoku lawy, pełznącego leniwie po okolicy nawiedzanej trzęsieniem ziemi i bez litości zacierającego wszystkie znaki graniczne, które jeszcze się ostały. Jest to zjawisko destrukcyjne, lecz łagodne w porównaniu z poprzednim. Na Alvana Herveya ten powrót do równowagi podziałał prawie kojąco. Jego moralne słupy graniczne zniknęły jeden za drugim, trawione ogniem doświadczenia, zatapiane w gorącym błocie i popiołach. Stygł – na powierzchni, lecz gdzieś tam w głębi pozostało dosyć żaru, by mógł cisnąć szcztuki na stół i odwróciwszy się powiedzieć wściekłym szeptem: – Życzę mu dobrej zabawy... Niech ją diabli wezmą<sup>41</sup>.</p>

Powróćmy do „porcelanowego” intertekstu z *Beniowskiego* obecnego – tak, jak to utrzymywałem parę akapitów wyżej – w *Grze losu*. Jego potencjalna motywacja oraz lokalizacja wyrastają bowiem z ducha namysłu genetyczno-biograficznego, który w polskiej wyndystyce zajmuje dominującą, znamienną pozycję, a mimo to bardzo rzadko występuje w sferze debaty nad polskoromantyczną intertekstualnością autora *Lorda Jima*. Postaram się, maksymalnie korzystając z nadarzającej się sposobności, ten rodzaj namysłu przybliżyć oraz poszerzyć, dowodząc przy tym, jak realnie – jak **bardzo** realnie – motywacja genetyczno-biograficzna uzasadnia mikrofilologiczno-widmowe badanie tekstu Conradowskiego.

W sprawie ustalania możliwej skali oddziaływania ukraińskiego mitu Wernyhory na Conrada nie do końca pozostajemy bezradni (jeśli tylko oczywiście – wyzwolimy się spod władzy „smutku komparatystycznego” Etiemble’a). Conrad w młodości lub jeszcze w dzieciństwie pod wpływem ojca mógł czytać powieści kresowe Michała Czajkowskiego, w tym też i *Wernyhore. Wieszczka ukraińskiego*, którego nowe wydanie pojawiło się w stulecie wydarzeń koliszczyzny (1868). Co

<sup>40</sup> Joseph Conrad, *Idioci*, przeł. Halina Carroll-Najder, w: idem, *Opowieści niepokojące*, przeł. Halina Carroll-Najder, Helena Gay, Aniela Zagórska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972, s. 74.

<sup>41</sup> Idem, *Powrót*, przeł. Helena Gay, w: idem, *Opowieści niepokojące*, s. 154.

do samej koliszczyny, jedna z kwater Szwaczki, uchodzącego w okresie rzezi oraz długo po niej za najkrwawsze wcielenie mszczącego się hajdamaki, znajdowała się w Fastowie, wsi oddalonej od Nowofastowa, majątku Tadeusza Bobrowskiego, wuja Conrada zaledwie o osiemdziesiąt pięć kilometrów. Dzisiaj to sąsiadujące ze sobą obwody Ukrainy – winnicki i kijowski.

Należy podkreślić, że przed wyjazdem z kraju Conrad w wieku chłopięcym przebywał w Nowofastowie wielokrotnie. Spędził w nim razem ze swoją matką trzy miesiące zesłańczego lata roku 1863, a także już z babką – lato 1866 roku. Co więcej, i co tu kluczowe, był w Nowofastowie na przełomie lat 1867 oraz 1868, skąd w końcu lutego wyruszył z ojcem do Lwowa. Na ten czas przypadały obchody stulecia koliszczyny, upamiętnione m.in. specjalnym wznowieniem pierwszego tomu wydanej po raz pierwszy trzydzieści lat wcześniej powieści Czajkowskiego<sup>42</sup>. Do mitu Wernyhory, podobnie jak do Nowofastowa, mógł Joseph Conrad powracać po latach, a Czajkowski mógł – nieprzerwanie – pozostawać dla niego (co najmniej) frapujący. I nawet jeśli wyłączymy poza obręb dyskusji szczegółowe *tertium comparationis* dla porównania Conrad – Czajkowski, będziemy zmuszeni uznać samą podstawę zbliżenia obu nazwisk do siebie: to mianowicie, że podobnie jak sam autor *Nostramo* był Michał Czajkowski (jednym z najgłośniejszych w pierwszej połowie XIX wieku) *homo duplex*, tyle że – *homo duplex* polsko-bałkańskim.

Jeśli Fastów Szwaczki znajdował się od Nowofastowa Bobrowskiego (do którego – notabene – Conrad powrócił podczas swojej jedynej dojrzałej wizyty na Ukrainie w 1890 roku) o odległość dzisiejszego obwodu, to już Halczyniec, tzn. miejsce przyścia na świat, dzieciństwa, a także młodości znanego powszechnie na Kresach Sadyka-Paszy, oddalony był od Żytomierza, w którym Apollo Nałęcz-Korzeniowski osiadł wraz z rodziną w 1859 roku (drugim roku życia Conrada), tylko o trzydzieści kilometrów. Do szkoły autor *Wernyhory. Wieszcza ukraińskiego* uczęszczał w miejscu narodzin Conrada, Berdyczowie. Co więcej, Berdyczów był także miastem, do którego udał się zaraz po uzyskaniu prezbiteratu w 1744 roku (i w którym przebywał do 1759) ksiądz Marek Jandołowicz, bohater mistycznego dramatu Słowackiego.

Na rok przed narodzinami małego Konradka (1856) w Sanktuarium Matki Boskiej Berdyczowskiej, w którym wiek wcześniej przebywał młody Jandołowicz, odbyła się uroczysta, druga koronacja obrazu Matki Bożej Berdyczowskiej. Moment więc, w którym Conrad przychodzi na świat, jest momentem szczególnym także w wymiarze społeczno-religijnym – w 1857 roku w mieście wzmaga się ruch pielgrzymkowy, a sanktuarium w związku z odbytą koronacją znowu zyskuje chlubny status perły na ukraińskim szlaku pątniczym, perły (dodajmy) kultu karmelitańskiego. O czym należy jeszcze bezwzględnie wspomnieć, w 1768 roku przychodzi miastu odegrać rolę „drugiego Baru”, gdy trzykrotnie w ciągu siedemnastu dni oblężenia Berdyczów pod wodzą Kazimierza Pułaskiego, przywódcy

---

<sup>42</sup> Michał Czajkowski, *Wernyhora. Wieszcza ukraiński*, Lipsk: F. A. Brockhaus 1868. Z powieści wynikać miało, zdaniem Andrzeja Fabianowskiego bez cienia wątpliwości, że „ostatnią nadzieją Polski pozostała Ukraina i jej zbrojne ramię – Kozaczyzna, [...] jeżeli Polska bowiem w swych dziejach pełniła rolę *antemurale christianitatis*, to Kozaczyzna – zdaniem Czajkowskiego – pełnić musiała rolę *antemurale Poloniae*”. Andrzej Fabianowski, *Rola Kozaczyzny w koncepcjach politycznych Michała Czajkowskiego*, w: „Szkola ukraińska” w romantyzmie polskim. *Szkice polsko-ukraińskie*, red. Stanisław Makowski, Urszula Makowska, Małgorzata Nesteruk, Warszawa: nakł. Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 426, 428.

barskiej konfederacji, odpiera atak szturmujących nań Rosjan. To dla czytania Conrada, a także dla conradystyki bardzo istotne poszlaki<sup>43</sup>.

Nie wystarczy zatem „smutek komparatysty”, który zaproponował Hostowiec. Konieczny jest powrót do źródeł. Skutkiem połączenia tzw. hontologicznej metody analizy z intertekstualną stać się powinna w wypadku utworów Conrada konstatacja, że tekst Conradowski istnieje nie tyle w swojej utrwalonej postaci, co raczej w rodzaju „interekstualnej projekcji”. Za tę „projekecyjność” zaś odpowiadać ma właśnie sieć polskich intertekstów. Określona Conradowska proza – to innymi słowy, mówiąc obrazowo – tekst-krzyżówka intertekstualna. Stosownymi określeniami są tutaj także: intertekstualna mutacja bądź hybryda, w której – aby zachować spójność, zwartość i integralność dzieła literackiego – poszukuje się sposobu harmonizacji dwóch przeciwstawnych rodzajów intertekstów: globalnego oraz lokalnego, europejskiego i polskiego.

To pewnie zaskakujące, ale w sukurs poloniście badającemu polskie, intertekstualne „widma Conrada” przyjąć może wzmiankowane na samym początku niniejszego studium – językoznawstwo literaturoznawcze, tzw. *literary linguistics*. Wprowadzone za lingwistami, teoretykami akwizycji językowej pojęcie hybrydy języka pośredniego między językiem ojczystym a językiem przyswajaniem stabilizuje oraz konstytuuje „powidoki” języka wyjściowego, jego szczątkowe, podlegające mimowolnemu transferowi międzyjęzykowemu formy. Chcę zaryzykować twierdzenie, że w przypadku Conradowskiego tekstu hybryda intertekstualna dzieli wiele cech genetycznych z tzw. hybrydą językową, a przede wszystkim – podobnie jak ta językowa jest skrajnie czy umiarkowanie zindywidualizowana (wytworzony przez Conrada między polskim a angielskim język pośredni jest emanacją subiektywności, tzn. jego – jeżeli nie skrajnie, to przynajmniej umiarkowanie subiektywnych – wyborów). W badaniu Conradowskiej intertekstualności zatem lingwistycznemu przejściu pomiędzy językami odpowiada komparatystyczne przejście pomiędzy literaturami – i zatrzymanie: w pierwszym przypadku w pozycji umożliwiającej stworzenie tzw. języka pośredniego, w drugim, nazwijmy ją analogicznie, „literatury pośredniej”. Dlatego pragnę podkreślić, że używam w niniejszym studium pojęcia „hybryda intertekstualna” w sposób podobny (lecz nie identyczny), co lingwiści, zwłaszcza lingwiści-conradyci, tacy, jak Mary Morzinski – „hybryda językowa”. Według Morzinski i w opinii lingwistów specjalizujących się w analizie zjawisk akwizycyjnych:

Teoria akwizycji języka obcego wyjaśnia, w jaki sposób użytkownik języka stopniowo przemieszcza się od swojego języka ojczystego ku językowi docelowemu, adaptując się do wymagań nowego języka bez utraty języka ojczystego. Po drodze wykształca on to, co nazywamy językiem pośrednim, który **niekoniecznie musi być mieszanką języka ojczystego i języka docelowego, lecz bardziej przypomina hybrydę znaną tylko temu użytkownikowi**. Ów język pośredni jest silnie

<sup>43</sup> Reminiscencje karmelitańskiej religijności znajdujemy w najmniej oczekiwanych miejscach pisarstwa Conrada. Jednym z nich jest *Amy Foster*. W trakcie podróży Yanko Goorala mężczyzna przypomina sobie swoje rodzinne miasteczko do złudzenia przypominające karmelitański Berdyczów: „ludzi roilo się więcej niż w dzień świąteczny naokoło cudownego obrazu na dziedzińcu w klasztorze karmelitów”. Joseph Conrad, *Amy Foster*, przeł. Aniela Zagórska, w: idem, *Tajfun i inne opowiadania*, przeł. Halina Carroll-Najder, Aniela Zagórska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972, s. 125.

zindywidualizowany i podlega zmianom na przestrzeni życia użytkownika. Może on stopniowo coraz bardziej zbliżać się do języka docelowego, ale zdarza się również, że proces ten ustaje po osiągnięciu jakiejś fazy, kiedy to użytkownik za jego pomocą wygodnie komunikuje się z otoczeniem<sup>44</sup>.

Po raz trzeci, ostatni – wzbogaceni o dotychczasową wiedzę – wróćmy do sprawy oczu Flory de Barral w *Grze losu*, chociaż zdaje się (złudnie), że wiemy już o nich prawie wszystko. Brygida Pudełko, rusycystka i jedna z dwóch znanych w Polsce badaczek relacji intertekstualnej Conrad – Turgieniew (drugą jest Katarzyna Sokołowska<sup>45</sup>), kładzie szczególny nacisk na symetryczność Conradowskiego – oraz Turgieniewowskiego opisu oczu. I chociaż motywuje tę dość zagadkową zbieżność inspiracją obydwu pisarzy Gustave’em Flaubertem, sugeruje zarazem, że opisy oczu we *W oczach Zachodu*, powieści będącej Conradowskim studium kompleksu rosyjskiego, swe źródła muszą mieć nie w „klasycznym” teatrze oczu Emmy z *Pani Bovary*, lecz w Turgieniewowskim spektaklu spojrzeń Marianny z *Nowizny* bądź Insarowa, Szubina, Jeleny, Uwara Iwanowicza z wcześniejszego *W przededniu*<sup>46</sup>.

Jednak to jeszcze nie wszystko... Dobrze byłoby sięgnąć do kanonicznego w XX-wiecznych dziejach lektury *Fantazego* Juliusza Słowackiego szkicu Tadeusza Peipera z „Odrodzenia” z 1946 roku, *Oczy czarne czy niebieskie ma Dianna?* Peiper, idąc w tym wypadku nie za Juliuszem Kleinerem czy Stefanem Kołaczkowskim, lecz za literą dramatu i jego wariantami w rękopisach, usiłuje rozstrzygnąć kwestię bardzo charakterystycznego *lapsus memoriae* bohaterów *Fantazego* dotyczącego oczu Dianny:

Rozmawiając ze swym powiernikiem, mówi Fantazy o Diannie, że **czarne** jej oczy zapatrzone są w mogiły Sybiru, ona zaś sama, gdy Fantazy oświadcza się jej w sposób dla niej obraźliwy, mówi o **szafirze** swych oczu. Raz więc oczy jej nazwane są czarnymi, drugi raz szafirowymi<sup>47</sup>.

Jeszcze więcej odsłaniają w przekonaniu Peipera odmiany dramatu. Autor głośnych przed wojną *Żywych linii* nawet nie stara się ukrywać przed swoim czytelnikiem ekscytacji. W tym wypadku jego wypowiedź warto zacytować jak najobszerniej:

<sup>44</sup> Podkreślenie moje – K.S. Mary Morzinski, *Ratując „Wybawcę”: ostatni szlif stylu Conrada*, przeł. M. Majewska, w: *Styl Josepha Conrada a język polski*, s. 174.

<sup>45</sup> Zob. m.in. Katarzyna Sokołowska, *Conrad a Turgieniew*, „Przegląd Rusycystyczny” 1999, z. 1/2, s. 23–30 oraz eadem, *Artistic aspects of character creation in “Lord Jim” by Conrad and “Rudin” by Turgenev*, w: *Joseph Conrad. East European, Polish and worldwide*, red. i wstęp Wiesław Krajka, Boulder–Lublin: East European Monographs – Maria Curie-Skłodowska University 1999, s. 113–130.

<sup>46</sup> Brygida Pudełko, *Intertextual and Text-Internal Phenomena in Conrad’s “Under Western Eyes” and Turgenev’s Political Novels (“Rudin”, “On the Eve”, “Smoke” and “Virgin Soil”)*. *Turgenev and Conrad’s Reference to Eyes*, w: eadem, *Ivan Turgenev and Joseph Conrad. A Study in Philosophical, Literary and Socio-Political Relationships*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 2012, s. 204–214.

<sup>47</sup> Tadeusz Peiper, *Oczy czarne czy niebieskie ma Dianna?*, „Odrodzenie” 1946, nr 37. Warto przypomnieć o tym, że studium jeszcze w tym samym roku spotkało się z polemiką ze strony Mieczysława Inglota (w mojej opinii – nieprzekonującą): Mieczysław Inglot, *Zabawa w oczy*, „Kuźnica” 1946, nr 9.

A czy Dianny? O nich szczegółowiej: wariantów dotyczących oczu Dianny jest pięć!! Prócz tego, co mamy w tekstach książkowych, jest jeszcze pięć różnych ujęć tych oczu. A są one bardziej interesujące, niżby można było oczekiwać i może nie przesadzę, gdy powiem, że mają w sobie wymowę rewelatorską. Jest w rękopisie scena całkowicie przez Słowackiego zarzucona, w której występuje dziadek Dianny; nazywa on oczu wnuczki... dwoma węglami, twarz jej... płamą ognistą, a ją samą dzieckiem... pogańskim. [...] Potem węgiel zmienia się w szafir. Wypowiedź o szafirze ma w rękopisie cztery warianty; jeden z nich zawiera odrębność znamioną, bo zawiera **działanie oka Fantazego na oko Dianny**; trzy inne dążą do uwydatnienia **myśli**, jakie w tym szafirowym oku złożyła przeszłość rodowa, przy czym niebieskość ma zapewne uzewnętrznić coś z niebiańskości. [...] Z przebiegu zmian widać wreszcie, że barwa oczu Dianny wiązała się dla Słowackiego z **wewnętrzną** zawartością postaci; węglowość oczu wiązała się z ognistą pogańskością; czarność, którą mamy w tekstach książkowych, z żalobnością jej spojrzeń; szafirowość – naprzód z okiem Fantazego, na które Dianna reaguje okiem zażawionym, potem z myślami przodków napływającymi do jej oczu. Nigdzie właściwości oka nie są tylko wytworem wzrokowej wyobraźni autora, zawsze wiążą się z wewnętrznymi sprawami postaci. Kto by mnie tu posądzał – wbrew faktom – o dowolność interpretacji, tego dodatkowo odsyłam jeszcze do wysoce charakterystycznego utworu, jaki poświęcił Słowacki Ludwice Bobrownie, gdzie przyznanie niebieskości oczu **uzależnione jest najwyraźniej od sposobu, w jaki Ludwika patrzeć będzie na Polskę**<sup>48</sup>.

Jeżeliby zebrać więc wnioski Peipera – *Fantazy* jest, owszem, i to w pierwszym rzędzie, dramatem „lapsusowym”, a poznanie ma w nim – tak jak w *Pani Bovary* – charakter dysonansowy. Za dysonansowym poznaniem może podążać dysonansowy, a właściwie lapsusowo-dysonansowy sposób istnienia przedmiotów świata przedstawionego. Lapsus odsłania dysonans w jego najjaskrawszym, rewelatorskim wręcz wymiarze – sprawdza się to zarówno w wypadku charakterystyki Emmy Bovary, jak i Dianny Respektowny (co u Słowackiego motywowane jest okresem mistycznym, w którym *Fantazy* w swojej kolejnej wersji najprawdopodobniej miał powstawać<sup>49</sup>). Nie tyczy to wyłącznie *casusu* oczu „czarnych czy niebieskich”. Także warkocz Idalii, centralnej bohaterki *Fantazego* – co również przytomnie spostrzeżga Peiper – jest „błękitno-kruczy”.

Chwył z *Fantazego* Słowackiego powtarza się w Conradowskiej *Grze losu* niemal w tym samym układzie, co musi zdumiewać i wpływać uderzająco na przebieg lektury. Jeżeli kolor oczu młodej Respektowny waha się między tonacjami, które są metonimicznymi skrótami portretów wewnętrznych Słowackiego: szafirową a węglową, to już kolor oczu młodej de Barral wędruje od barwy do barwy, w tym – podobnie jak u Dianny Słowackiego – od czarnej do ciemnoniebieskiej. Jak u Słowackiego, tak u Conrada zdarzają się anomalie widzenia. Ktoś dopatruje się w oczach żony kapitana Anthony koloru czerwieni, a ktoś w związku z rozmową o niej pozwala sobie nawet na sardoniczny żart na temat wściekle żółtych oczu współtowarzysza, wreszcie – czym tu Conrad kontekst Słowackiego znacząco wzbogaca i rozwija – o oczach Dianny się dyskutuje, a nawet deliberuje. O tych samych oczach oraz ich barwie często się zapomina – tak bardzo wydają się nieokreślone, nierzadko przecież funkcjonując w oderwaniu od reszty twarzy.

<sup>48</sup> Tadeusz Peiper, *Oczy czarne czy niebieskie*.

<sup>49</sup> Dla Ewy Łubieniewskiej „najwięcej faktów, jakie udało się z ewentualnym powstaniem utworu powiązać, miało miejsce w roku 1843, zwłaszcza zaś w drugiej jego połowie. Być może ostateczną redakcję dzieła podjął Słowacki w niedługi czas po zerwaniu z Kołem, może nawet powziął wówczas myśl całkowitej zmiany koncepcji [całości – K.S.]”. Ewa Łubieniewska, *Mistyczny chrzest i ofiara „z rozumu i śmiechu”*, w: eadem, *„Fantazy” Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN 1985, s. 211.

Sprawę komplikuje intuicyjny, a nie przeciwiintuicyjny intertekst Flaubertowski. William M. Evans wskazuje w swoim ważnym eseju o oczach Emmy Bovary z 1975 roku, że „postępowanie zmiany w kolorze oczu Emmy dokonuje się w następujących krokach: (1) są brązowe, gdy tylko zostają wspomniane po raz pierwszy, (2) są ciemne; (3) zwiększają swoją wielkość, (4) w cieniu są czarne, (5) a niebieskie w świetle słonecznym; (6) pozostają czarne w końcówce powieści w czasie zdrad Emmy i wreszcie (7) powracają do niebieskiej barwy, kiedy zostają wspomniane po raz ostatni”<sup>50</sup>. U Flauberta, co widoczne jest szczególnie wyraźnie w horyzoncie interpretacji Evansa, aberracja kolorystyczna symbolizuje nieustanne ponawianie i zrywanie kruchego paktu Bovary ze światem: „czarny kolor koresponduje z zawoalowaniem i osłanianiem faktów, niebieski zaś odsyła do rzeczy, które są łatwo widoczne”<sup>51</sup>.

Jestem przekonany, że słusznie można powątpiewać co do tego, czy Conrad w istocie poszedł w *Grze losu* drogą Flauberta. Jego Marlow cierpi w powieści wręcz na obsesję ekstrawaganckiego opisywania oczu, nie jest jak narrator *Pani Bovary* spostrzegawczym, skrupulatnym metafizykiem – ale (sic!) „fiksatem”, może nawet metafizycznym „fiksatem”, w tym zaś najbardziej przypomina Fantazego Słowackiego.

Fiksacja Słowackiego na punkcie oczu Dianny, „fiksacja oczna” Marlowa (fantazja przeplatana z wciąż powtarzającymi się, tautologicznymi opisami) to wprawione w ruch, niewygasające, a do tego i kładące się cieniem na całej *Grze losu perpetuum mobile*. W samym rozdziale *On the Pavement* opisującym wycieczki spotkanie Marlowa z młodą de Barral – słowa *eye* i *eyes* oraz złożenia takie, jak *eye-lashes*, *eyelids* oraz *eyebrows* zostały użyte aż 47 razy, z czego 31 (66% całego zbioru) – do opisu wyglądu Flory. Wymienione tutaj same 40 stron powieści Conrada okazują się niemal 30% frekwencji słowa *yeux* w *Pani Bovary* (Flaubert w swojej powieści użył interesującego nas określenia 173 razy). Występowanie leksemu zostało u Francuza rozłożone antyproporcjonalnie i jest zauważalnie kumulowane w trzeciej części utworu – co potwierdza hipotezę Evansa o powieści oraz tym razem przybliży Flauberta do Conrada (w pierwszej części, ekspozycyjnej, „*yeux*” występuje jedynie 14 razy, w drugiej – 25 razy, w trzeciej, najczęściej – aż 134 razy). Nigdzie jednak nie dochodzi do tak skrajnej reprezentacji, a następnie manifestacji, wręcz „eskalowania” motywu jak w Conradowskim *On the Pavement*. Flaubert – i to nawet ten, który podkreśla narastającą obsesyjność własnej narracji – daleki jest pomimo wszystko w mojej opinii od „frekwencyjnych hiperbol”. A właśnie z nich – i w tym właśnie rzecz – chętnie korzysta Conrad.

W *Fantazym* leksemu „oczy”, „oko”, „wzrok” pojawiają się w całym dramacie 35 razy. Sposób ich wykorzystania należałoby określić poetycko ostentacyjnym, ostatecznie zazwyczaj – okazuje się manieryczny lub fantazyjny. Fantazy jowialnie deklaruje dla przykładu: „gdybyś była Pani / w oczy mi łała gorącą herbatą: / Byłbym nie poczuł”<sup>52</sup>, a w egzaltacji zarzeka się, że kobietę poznawać należy tylko

<sup>50</sup> Tłumaczenie moje – K.S. William M. Evans, *The Question of Emma's Eyes*, „Romance Notes” 1975, vol. 16, nr 2, s. 275–276.

<sup>51</sup> Tłumaczenie moje – K.S. Ibidem, s. 276.

<sup>52</sup> Juliusz Słowacki, *Dziela*, t. 8: *Dramaty. Fantazy*, s. 212.

„w oczu sterze i na koralu / Ust gorączkowych”<sup>53</sup>. Rzecznicki dla odmiany nakazuje Fantazemu „sypnąć Dianie w oczy z drugiego krateru”<sup>54</sup>, a Hrabina odgraża się, że w odwecie za Idalię „zada Fantazemu fałsz w oczy”<sup>55</sup>. Sama Idalia mówi Janowi o „rzucaniu sobie złotem w oczy”<sup>56</sup>, jemu zaś – o „rzucaniu w oczy błyskawicy”<sup>57</sup>. Rzecznickiego kokietuje swoją wystudiowaną, pensjonarską dewocją Fantazy: „Bo się jak panna spłonę w jezuicki / Talerz wlepiwszy me panięskie wzroki...”<sup>58</sup>. I nawet pokojówka Idalii, Helenka, nieustannie narzeka, że „gdzie jest dom w rękach jezuickich”, przed wyjściem na mszę „trzeba oczy trzeć cebulą”<sup>59</sup>.

To dla dramatu jakość co najmniej zdumiewająca, ale w wypadku *Fantazego* całkowicie się sprawdza. Język w tekście dramatycznym Słowackiego – można chyba tak powiedzieć – zostaje „unieruchomiony” na całej „pętli” motywów związanych z okiem, wzrokiem, widzeniem: motywów przerafinowanych oraz przejaskrawionych, bywa nawet, że gargantuicznych. Zmuszony do wykonywania tego samego ruchu – jak gdyby po motywicznej „pętli” – zdradza ów język własny ofensywno-brutalny charakter oraz przemocową naturę świata, na którego usługi został wytworzony<sup>60</sup>. Charakter eksperymentów tego rodzaju jest Josephowi Conradowi w *Grze losu* nader bliski, jest to bowiem *de facto* zakres jego eksperymentów z narracją fikcjonalną. Reasumując więc, solipsyzmy języka *Fantazego* to w pewnym sensie (*avant la lettre* oraz *toutes proportions gardées*) tzw. solipsyzmy narracji punktu widzenia typu Conradowskiego.

Chociaż więc być może wiele deklaracji Conrada należałoby zastrzec, w tym też i stanowczą deklarację jego „estetycznego dystansu” wobec Flauberta wyrażoną w liście do Hugh’a Walpole’a z Capel House z 7 czerwca 1918 roku, to bezwzględnie – nie wolno o niej zapomnieć. Dobrze ją tu przywołać, najlepiej w pełnym brzmieniu:

Mówi Pan, że twórczość moja kształtowała się pod wpływem *Madame Bovary*. W istocie przeczytałem ją dopiero po skończeniu *S[zaleństwa] A[lmayera]*, podobnie jak i inne książki Flauberta; w ogóle zaś mój Flaubert jest Flaubertem od *St. Antoine’a* i *Szkoły serc* – i to tylko z punktu widzenia odtwarzania konkretnych przedmiotów i wrażeń wzrokowych. Wydawał mi się pod tym względem nadzwyczajny. Nie sądzę, bym się czegokolwiek od niego nauczył. Jego wpływ polegał na tym, że otworzył mi oczy i pobudził do rywalizacji. Można się czegoś nauczyć od Balzaka, ale czego można się nauczyć od Flauberta? Wywołuje podziw – to chyba największe, co jeden artysta może dać drugiemu<sup>61</sup>.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 217.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 282.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 235.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 235–236.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 286.

<sup>60</sup> Ewa Graczyk nazwała *Fantazego* „teatrem wyszydzenia odmieńców”, a także „niezwykłym teatrem obmowy”. Ewa Graczyk, *Fantazy, przestrzeń pożądania*, w: *Geografia Słowackiego*, red. Dorota Siwicka, Marta Zielińska, Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna – Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2012, s. 328.

<sup>61</sup> Joseph Conrad, *Do Hugh’a Walpole’a, Capel House, Orlestone k/Ashford, 7 czerwca 1918*, w: idem, *Listy*, wybór i opracowanie Zdzisław Najder, przekłady Halina Carroll-Najder, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1968, s. 374.

Conradystyka polska oraz światowa zauważała zbieżności poszczególnych wątków pisarstwa Conrada z *Fantazym* niezwykle rzadko, jednakże – co symptomatyczne – już w twórczości przed 1900 rokiem<sup>62</sup>. Właśnie gatunek komedii kresowej, zrealizowany po raz pierwszy bodaj w *Fantazym*, uprawiał Apollo Nałęcz-Korzeniowski. Dodatkowe światło na cały problem rzucają tropy kwerend oraz archiwalnych poszukiwań Romana Taborskiego, które w kontekście *Fantazego* rekapitulował Mieczysław Inglot. Ojciec Conrada co prawda *Fantazego* czytać nie mógł, kiedy zapisywał swoją *Komedję (Fantazy – pod zmienionym tytułem Niepoprawni – opublikowany został bowiem po raz pierwszy przez Antoniego Małeckiego w popularnych Pismach pośmiertnych Juliusza Słowackiego z 1866 roku)*, mimowolnie tworzył jednak analogon projektu literackiego Słowackiego:

Jak wiemy, pojawienie się realiów w *Fantazym* w określonej postaci [związać należy] z „rodzącą się formą dramatu realistycznego”. Słusznie. Taki dramat powstanie wkrótce właśnie jako ekspresja sytuacji istniejącej na kresach. I to niezależnie od Słowackiego. Mam na myśli *Komedję. Dramat w trzech aktach* (1854) Apollona Korzeniowskiego. Paralełę tego komediotragicznego utworu z *Fantazym* zasygnalizował przed laty Roman Taborski w książce pt. *Apollo Korzeniowski, ostatni dramaturg romantyczny*<sup>63</sup>.

Lektura Słowackiego dla Conrada, najprawdopodobniej lektura głośnych jeszcze wiele lat po wydaniu *Pism pośmiertnych*, byłyby pierwszą polską lekturą romantyczną – niejako „z wyboru” – niedyktowaną patriotycznym smakiem ojca podsuwającego synowi Mickiewicza, a także Krasieńskiego, jednakże bezwzględnie – nigdy nieproponującego mu Słowackiego, którego Nałęcz-Korzeniowski ostentacyjnie ignorował. Wyjątkowo „aktywne” mogą być tutaj właśnie dzieła poety odkrywane przez Małeckiego, mające w latach 1866–1874 status odnalezionego dopiero co w rękopisach rewelacji, a co najmniej niespotykanej, literackiej „nowinki”:

Interesującym jest fakt, że poprzez kolejne lata dzieciństwa Conrada Słowacki pozostaje figurą nieomal nieznaną. Apollo Korzeniowski znał prawdopodobnie poezję Słowackiego lepiej niż przeciętny polski intelektualista, jest jednak wysoce wątpliwe, ażeby rozważał w ogóle porównywanie jego osiągnięć z osiągnięciami Mickiewicza lub Krasieńskiego. Jakkolwiek, dokładnie w czasie pobytu Conrada w Galicji – zastrzeżać rzecz Busza – pamięć o poecie wyraźnie odżywa. W 1866 roku we Lwowie wydane zostaje pośmiertne wydanie jego pism zebranych. W 1874 roku dramat *Maria Stuart* wystawiony zostaje po raz pierwszy na krakowskiej scenie<sup>64</sup>.

Domniemane echa *Fantazego* w pisarstwie Conrada są więc ze wszech miar istotne, gdyż ukazywać mogą zakamuflowany w jego technice powieściowej krajowy aspekt pisarstwa, lokalny wymiar stylu: echa tzw. komedii kresowej, wpieryw jeszcze późnoromantycznej, a następnie już modernistycznej, dla której *Fantazy*, pomimo ujawnienia rękopisu dramatu w latach 60. XIX wieku, pozostawał dziełem – niejako – fundacyjnym. O owej fundacyjności Conrad w większym już

<sup>62</sup> Zob. m.in. Susan Jones, *Conrad's Women and the Polish Romantic Tradition*, w: *Conrad and Poland*, red. i wstęp Alex. S. Kurczaba, Lublin–New York: Maria Curie-Skłodowska University Press – Columbia University Press 1996 („Conrad: Eastern and Western Perspectives”), s. 48–49.

<sup>63</sup> Mieczysław Inglot, *Ewa Lubieniewska, „Fantazy” Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona* [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2, s. 376.

<sup>64</sup> Tłumaczenie moje – K.S. Andrzej Busza, *The Cultural Environment of the young Conrad*, w: idem, *Conrad's Polish Literary Background*, s. 179.

stopniu aniżeli jego ojciec mógł przekonywać się *post factum*. Na rok 1874, tzn. rok wyjazdu młodego Conrada do Marsylii, datować należy np. wzmożenie zainteresowania *Fantazym* w Krakowie, nade wszystko w kręgu krakowskich stańczyków. To z nich bowiem wywodził się Stanisław Tarnowski, który w tym roku stworzył pierwszą rozprawę krytyczną na temat dramatu Słowackiego<sup>65</sup>. Renoma utworu wzrastała więc wraz z jego recepcją, a styl *Fantazego* nieodmiennie przypominać mógł Conradowi styl dramaturgiczny jego nieżyjącego już ojca.

Podobny przypadek nieoczekiwanej, polskiej przeciwintertekstualności osadzonej w multiintertekstualnej ramie tekstu Conradowskiego zachował pisany w 1896 oraz 1897 roku *Murzyn z zalogi „Narcyza”*. W przekonaniu komentatora utworu, Cedrica Watta, scena z oczami Jamesa Waita – dwoma lampami jaśniejącymi w chwili jego śmierci – miała pochodzić ze sceny agonii Forestiera obserwowanej przez Duroya w *Bel-Ami* Guy de Maupassanta<sup>66</sup>. Wypadnie mi się z tą intuicją może nie tyle zupełnie nie zgodzić, co – podobnie jak stało się to z oczami Flory de Barral odsyłającymi do Flauberta – wymownie ją osłabić... Ażeby dowieść tutaj pewnego intertekstualnego nieporozumienia, przyjrzyjmy się analogicznym scenom agonii Jamesa Waita oraz Konrada Wallenroda:

Joseph Conrad, <i>Murzyn z zalogi „Narcyza”</i>	Adam Mickiewicz, <i>Konrad Wallenrod</i>
[Donkin – K.S.] określił się w miejscu, jak gdyby ktoś klepnął go po ramieniu. Zdażył akurat dojrzeć, jak oczy Waita zapłonęły i zgasły natychmiast niby dwie lampy <b>przewrócone razem jednym zamiatającym ciosem</b> . Coś, co przypominało szkarlatną nitkę, zwiisało mu na brodzie z kącika ust – po czym przestał oddychać <sup>67</sup> .	Rzekł, spojrział w okno i bez czucia pada. / <b>Ale nim upadł, lampę z okna ciska. / Ta, trzykróć kolem obiegając błyska, / Na koniec legła przed czołem Konrada;</b> / W rozlanym płynie tleje rdzeń ogniska, / Lecz coraz głębiej topi się i mroczy, / Wreszcie, jak gdyby dając skonu hasło, / Ostatni, wielki krąg światła roztoczy / <b>I przy tym blasku widać Alfa oczy: / Już pobielaly – i światło zagasło</b> <sup>68</sup> .

Trzeba przyznać, że Conrad zdaje się dobierać tutaj nad wyraz umiejętnie jeden chyba z najkunsztowniejszych fragmentów Mickiewiczowskiej powieści poetyckiej. Jego narrator każe w jednej obrotowej scenie śledzić czytelnikowi:

<sup>65</sup> Stanisław Tarnowski, „Gazeta Lwowska” 1874, nr 9, a następnie idem, *O „Niepoprawnych” J. Słowackiego*, „Przegląd Polityczny” 1875, t. 3, z. 7, s. 38–87 (w *Pismach pośmiertnych Juliusza Słowackiego Fantazy* wydrukowany został pod tytułem *Niepoprawni*).

<sup>66</sup> Watts zapisuje (podaję w języku angielskim razem z cytatem z *Bel-Ami*): „His eyes were terrified... ‘Overboard!... I!... My God!’: Compare Maupassant’s *Bel-Ami* (B-A, p. 175) [He gazed before him at something invisible to the others and so hideous that his staring eyes reflected the terror... Suddenly an abrupt shudder convulsed his body from end to end, and he stammered: ‘The cemetery!...!...My God!’]”. Cedric Watts, *Commentary*, w: Joseph Conrad, *The Nigger of the ‘Narcissus’*, red., wstęp i przyp. Cedric Watts, London: Penguin Books 1989, s. 141. Warto nadmienić, że skojarzenie z *Bel-Ami* dalece bardziej uzasadnione mogłoby być w kontekście agonii Kurtza z *Jądra ciemności* aniżeli Waita z *Murzyna z zalogi „Narcyza”*, być może zatem doszło do nieświadomej ekstrapolacji kontekstów?

<sup>67</sup> Pokreślenie moje – K.S. Joseph Conrad, *Murzyn z zalogi „Narcyza”*. *Opowieść morska*, przeł. Bronisław Zieliński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972, s. 178.

<sup>68</sup> Pokreślenie moje – K.S. Adam Mickiewicz, *Dziela*, red. Julian Krzyżanowski, t. 2: *Poematy. Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, Warszawa: Czytelnik 1955, s. 138.

1. wyrzucenie lampy w powietrze, 2. trzykrotny, wyzwalający po trzykroć paralelne ruchy świetlne obrót naczynia w ruchu, 3. lądowanie naczynia w ruchu i jego doskonale usytuowane miejsce spoczynku ustanawiające ostatni punkt świetlny, konającą twarz Litwina, 4. spektakl w spektaklu, a więc teatr agonii Wallenroda rozgrywający się w czasie, retardowany, trwający, póki trwa „rdzeń ogniska”, a zatem co najmniej kilka, może kilkanaście minut, 5. zbliżenie oczu, a następnie gra za ich pomocą tzw. antagonizmem świetlno-kolorystycznym: w miarę ustępowania światłocienia obserwujemy narastanie bielienia gałek ocznych trupa.

Tutaj porównanie oczu Jamesa Waita do dwóch wywracających się lamp zdaje się stosunkowo dobitnym wskazaniem na *Konrada Wallenroda*. Dodatkowym walorem tak skonstruowanej aluzji staje się również niejednoznaczność, głębia zakładanego tu odniesienia lub odwołania. W *Konradzie Wallenrodzie* – zauważmy: lampa „perfekcyjnie” wykonuje trzy obroty w powietrzu, a do tego „perfekcyjnie” po swojej świetlnej akrobacji (niczym istota żywa, odpowiednio trenowana lub obdarzona niezawodzącym ją, artystycznym wyczuciem) odnajduje swoje miejsce nieopodal twarzy trupa. Ow „perfekcjonizm” materii (boskie cechy *natura naturans* wpisane w cechy ograniczonej, zdawałoby się, *natura naturata*, a więc swego rodzaju *natura naturata naturans*, mówiąc językiem już nie Arystotelesa i jego *Metafizyki*, lecz Schellinga<sup>69</sup>) przejmuje przecież do własnych utworów Conrad, także na skutek oddziaływania prekursorstwa powieści poetyckiej Mickiewicza. To w jej ścisłym obrębie narodziła się koncepcja romantycznej metateatralności, a „perfekcyjne” zachowanie przedmiotów nieożywionych tworzących doskonale zespoły widoków, w szczególności krajobrazów, kryje w sobie także predylekcję do interpretacji w duchu teorii ironii romantycznej Fryderyka Schlegla.

W *Grze losu* reminiscencji z *Fantazego* wydaje się oczywiście znacznie więcej – zakres tego studium nie pozwala mi jednak na ich pełne odnotowanie i omówienie. Podobnie także w *Murzynie z załogi „Narcyza”* – sposób obrazowania Waita przez Conrada, a także sposób obrazowania Wallenroda przez Mickiewicza mogą być ze sobą powiązane na wielu polach nieanalizowanych tu z racji braku miejsca. Dla przykładu, w przedśmiertnej kłótni z Donkinem („Ty jesteś szmata. W ogóle szmata!”<sup>70</sup>) roztrzęsiony czarnoskóry porównany zostaje do „puszczonej struny”<sup>71</sup>. W *Konradzie Wallenrodzie* z kolei znakiem prześladowającym tytułowego bohatera, a jednocześnie sygnałem złowróżbnym jest pękająca od zbyt brutalnej gry struna lutni. W finale powieści poetyckiej zerwanie strun instrumentu jest metaforą śmierci Aldony: „precz mi z tą lutnią!... zerwała się struna, / Nie będzie pieśni!... ale się spodziewam, / Że kiedyś będą”; „Taka pieśń moja o Aldony losach” i „Tak struny lutni od tęgiego ciosu / Zabrzmią i pękną”<sup>72</sup>.

Zrywanie strun instrumentów z całą siłą wróci w *Horsztyńskim* Słowackiego (także drukowanym w *Pismach pośmiertnych* Małeckiego). Cały dramat inicjują pseudonimujące sytuację teatralną słowa Szczęsnego o „piosenkach świata”.

<sup>69</sup> Zob. Krystyna Krzemieniowa, *Wstęp*, w: Friedrich W. J. von Schelling, *System idealizmu transcendentnego. O historii nowszej filozofii (z wykładów monachijskich)*, przełożyła, wstępem, przypisami i skorowidzem opatrzyła Krystyna Krzemieniowa, tekst opracował Marek Siemek, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1979, s. IX–LIX.

<sup>70</sup> Joseph Conrad, *Murzyn z załogi „Narcyza”*, s. 174.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Adam Mickiewicz, *Dziela*, t. 2: *Poematy. Konrad Wallenrod*, s. 138.

Te „zaczynają się od fałszywych akordów – a kończą gwałtownym zerwaniem strun – stłuczeniem harfy...”<sup>73</sup>. W akcie czwartym tekstu w trakcie swojej przerażającej tyrady Szczęsny dwuznacznie wezwie do siebie publiczność, a Słowacki... nawiąże parafrazystyczny mikrodialog z Mickiewiczowskim „teatrem w teatrze” uobecnionym w *Konradzie Wallenrodzie*: „Duma jest to harfa, która ma tysiąc strun – tysiąc wielkich i cienkich tonów, tysiąc wzniosłych i błahych triumfów. – Stańcie wy na szachownicy świata”<sup>74</sup>.

\*

Analizę polskich „widm” *Gry losu* oraz *Murzyna z załogi*, „*Narcyza*” mogliśmy zacząć od przywołania, a także wprowadzenia metodologii badań interfiguralnych. Interfiguralność jest specyficzną odmianą intertekstualności. Autorstwo terminu, co więcej – stworzenie kompletnej teorii interfiguralności przypisać należy Wolfgangowi G. Müllerowi. W jego studium (fundamentalnym dla tematu) zatytułowanym *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures* Müller stara się objaśnić naturę tzw. figur do ponownego wykorzystania, czyli – jak to określa – *re-used figures*. Jednocześnie zastrzega, że mówiąc o „figurach do ponownego wykorzystania”, świadomie rezygnuje z innego, silniejszego i pod wieloma względami funkcjonalniejszego słownika pojęć: „to powód, dla którego termin «figury do ponownego wykorzystania» przedkładam ostatecznie ponad terminy «figury zapożyczonej» [*figure on loan*] oraz «wypożyczonej» [*borrowed figure*]”<sup>75</sup>. „Pełna, interfiguralna identyczność nie jest osiągalna” – tłumaczy bowiem Müller:

Mówimy o figurach do ponownego wykorzystania po to, by wskazać, że jeśli autor przejmując figurę z pracy innego autora do pracy własnej, wchłania ją w obręb formalnej i ideowej struktury własnego utworu, wykorzystując na własny użytek, który może obejmować zakreśy od parodii i satyry aż po fundamentalne przewartościowania, a ostatecznie i ponowne odkrycie rozpatrywanej figury<sup>76</sup>.

Ponownie – nie sposób przywołać w tym miejscu wszystkich najbardziej interesujących przypadków polskoromantycznej interfiguralności tekstu Conradowskiego. Warto zestawić ze sobą dla przykładu fiasko tzw. kolonialnej akulturacji Makoli vel. Henry’ego Price’a z *Placówki postępu* oraz Semenki vel. Tymenki ze *Snu srebrnego Salomei* Słowackiego<sup>77</sup>. Swego czasu – o czym przypomniał m.in. Wit Tarnawski – Conrad określony został „Słowackim wysp tropikalnych”<sup>78</sup>. Sens

<sup>73</sup> Juliusz Słowacki, *Dziela*, red. Julian Krzyżanowski, t. 6: *Dramaty. Horsztyński*, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1959, s. 287.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 388.

<sup>75</sup> Wolfgang G. Müller, *Interfigurality. A Study*, s. 107.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> „Ukraiński bohater Słowackiego nauczył się kulturowego kodu polskości, by następnie ten kod radykalnie zakwestionować, wydobywając na jaw jego najmroczniejsze implikacje i rzucając w ten sposób oskarżenie swoim mentorom w ich własnym języku i za pośrednictwem czynów będących zintensyfikowanym i zarazem karykaturalnym powtórzeniem ich działań. Nieprzypadkowo to właśnie Semence przypada w udziale rola demaskowania kolonizatorskich poczynań polskich «zdobywców», czerpiących korzyści z eksploatacji ukraińskiego interioru i jego mieszkańców”. Dariusz Skórczewski, „*Sen srebrny Salomei*”, czyli *parada hybryd*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 1, s. 69.

<sup>78</sup> Jak pisze Tarnawski, „«Słowackim wysp południowych» nazwano Conrada w Polsce po ukazaniu się jego pierwszych malajskich powieści”. Wit Tarnawski, *Conrad a polski pozytywizm*, w: *idem, Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, s. 217.

tej metafory bynajmniej nie musi pozostawać enigmą na gruncie badań interfiguralnych, która ma do dyspozycji zarówno konkretyzację, jak i egzegezę tego rodzaju symboliki. W tym wypadku konkretyzacja przebiega niemal na naszych oczach, chociaż nie ma niestety miejsca, by mówić o stylistycznym podobieństwie pomiędzy utworami Conrada a Słowackiego: *Placówka postępu* ma wszelkie podstawy do tego, by zostać uznana – w pewnej ważnej, a nieredukowalnej tutaj perspektywie – „*Snem srebrnym Salomei* wysp tropikalnych”.

Powróćmy jednak do lepiej nam znanej *Gry losu* oraz wstępnie już poznaczanej – wpisanej w powieść – interfiguralności *Fantazego*. W podobny sposób manifestują się tu angielski śmiech Marlowa oraz kresowy śmiech Fantazego. W obydwu wypadkach to wyraz tak charakterystycznego dla *Gry losu* *Schadenfreude* opowiadającego. W drugim rozdziale *Panny* Marlow wybucha niekontrolowanym śmiechem, kiedy Fyne łąduje na dnie pieca do wypalania wapna. Fantazy z kolei wręcz dusi się własnym śmiechem, usłyszawszy o porwaniu Omfalii Rzecznickiej. Zestawmy fragmenty:

Juliusz Słowacki, <i>Fantazy</i>	Joseph Conrad, <i>Gra losu</i>
<p>Ha! ha! ha! – Pani Rzecznicka popsuta! / Ha! ha! ha!... gdyby sam Rzecznicki stał tu / I o truciznę prosił... to nie dałbym / Łezki opiatu! – ha! ha! Żyj, Brutusie!... / Ha! ha! ha!... jeszcze raz z Rzecznickim chciałbym / Zejść się na ziemi... i w tym famulusie / Mego faustyzmu... niewydrwioną stronę / Wydrwić... ażeby drwin posągiem stanął / Na moim grobie... Ha! ha! ha! Utonę / we łzach serdecznych! – Ha! Kałmuk archanioł / Porywający z ręki jezuitom / Panią Rzecznicką... i w galop... i w galop!... / Ha! ha! ha! <b>śmiech mój gwiazdom i błękitom.</b> / Wiwat typ wszystkich dewotek i salop... / Pani Rzecznicka... która była duchem, / W pielgrzymce! – Diabli! diabli – Ha! ha! ha! Ha!<sup>79</sup></p>	<p>Pelzając i przewracając się (macaliśmy rękami po ziemi), przemokliśmy i podrapaliśmy się, a dolne części naszych ubrań oblepione były błotem. Fyne wpadł do dziwnego dołu – był to prawdopodobnie nieużywany piec do wypalania wapna. Głos jego wznoszący się z głębokości miał ton jeszcze bogatszy, uroczywszy i głębszy niż zwykle. Było to komiczne rozładowanie absurdalnie dramatycznej sytuacji. Wyciągnąwszy go, pozwoliłem sobie nareszcie na wybuch śmiechu. Fyne naturalnie nie poszedł za moim przykładem<sup>80</sup>.</p>

Jak twierdzi Katherine Isobel Baxter, śmiech tego rodzaju, co w *Grze losu*, „stabilizuje pozycję sprawowania władzy nad innymi; jest śmiechem z czegoś, obśmiewaniem jakiejś osoby albo sytuacji raczej niż śmiechem do wtóru, z kimkolwiek”<sup>81</sup>. Tak jak w *Fantazym* pozującym na kresowego dandysa, poniżającym kobiety i kobiecość przez sprowadzanie ich do roli pozbawionej życia, teatralnej maszyny, tak w *Marlowie* „śmiech sygnalizuje moment rozrywki, rozrywka zaś determinuje luz i lekkość, pozostawanie w pozycji, która domaga się rozba- wiania”<sup>82</sup>. Zarazem – to może najistotniejsze, Marlow pozostaje kimś w rodzaju

<sup>79</sup> Podkreślenie moje – K.S. Juliusz Słowacki, *Dziela*, t. 8: *Dramaty. Fantazy*, s. 293.

<sup>80</sup> Joseph Conrad, *Gra losu*, s. 66.

<sup>81</sup> Tłumaczenie moje – K.S. Katherine I. Baxter, *Power, Gender and Laughter in “Chance”*, w: eadem, *Joseph Conrad and the Swan Song of Romance*, Farnham–Burlington: Ashgate Publishing 2010, s. 95.

<sup>82</sup> Tłumaczenie moje – K.S. Ibidem.

nowoczesnego Sokratesa, a śmiech staje się częścią jego sokratejskiej dialektyki, co sugeruje m.in. Debra Romanick Baldwin<sup>83</sup>. Fantazy – rzecz to raczej chyba bezdyskusyjna – Sokratesem nie jest. Nie zmienia to wszakże faktu, że narratorowi *Chance* wyraźnie udziela się równie mizoginistyczna, jak w wypadku bohatera Słowackiego – swada „kresowego dandysa”. Fantazy, właściwie jego antropologia „kresowego byronisty” zdaje się „warunkiem minimalnym” dla rekonstrukcji trudnej w odczytywaniu, sokratejskiej osobowości Marlowa w *Grze losu*. Jednego i drugiego buduje przypuszczalnie to samo *Schadenfreude* i to samo *Schadenfreude* staje się dla obu doświadczeniem werbalizacji własnego przekazu, strumienia narracji, sposobu wyrażania poprzez mowę.

Z pewnością bez większych trudności można by uznać, że Conrad powraca w *Grze losu* do antropologicznych diagnoz Williama Shakespeare’a zawartych w *Poskromieniu złoŃnicy*, zwłaszcza do przekonującego wizerunku Shakespeare’owskiego pesymizmu antropologicznego. Rzecz w tym, że jest to intertekst jednoznaczny wyłącznie na gruncie metodologii, która – choć przyjęła interfiguralną i mikrofilologiczną aparaturę badania – sponstrowała fundamentalną w moim przekonaniu dla conradystyki aparaturę *hauntology & intertextuality*. Jak tłumaczy Edyta Lorek-Jezińska:

To, co zostaje uwypuklone w tzw. spektralnej intertekstualności [czyli „widmowej”, autorka nawiązuje do tytułu podstawowej dla tematu publikacji Derridy z 1993 roku, *Widma Marksa*, tj. *Spectres of Marx* – K.S.], to droga, którą pokonując, tekst problematyzuje własną więź z tekstami go poprzedzającymi i okazuje podstawową trudność w integracji z nimi – integracji rzetelnej oraz koniecznej do tego, ażeby całość została odniesiona do jakiegokolwiek źródła<sup>84</sup>.

Metodologia Lorek-Jezińskiej znów wskazywać będzie na *Fantazego*, a „problematyzować” Shakespeare’a, tak jak wcześniej, wskazując na *Fantazego*, „problematyzowała” (ale nie podważała) Flauberta – Turgieniewa. W swojej analizie śmiechu jako drogi seksualnej stygmatyzacji w *Fantazym* Ewa Graczyk sygnalizuje, że komedia kresowa Słowackiego podąża wiernie tropem Shakespeare’owskich rozstrzygnięć stylistycznych z... *Poskromienia złoŃnicy*. *Fantazy*, a wraz z nim Słowacki są zatem w pewnym sensie „kartą przetargową” spektralnej intertekstualności Conrada. Więcej: są racją dla dalszego komplikowania metodologii intertekstualnej w conradystyce w imię poszukiwania swoistego, wieloaspektowego „źródłosłowu” tekstu Conradowskiego.

„W *Fantazym* ciągle widzimy postacie, które, jak widzowie komedii, śmieją się i wyśmiewają z innych bohaterów”<sup>85</sup> – słusznie zauważa Graczyk. W *Grze losu* ciężar i wymiary tych wszystkich głosów polifonicznie zawiera w sobie Marlow. „Nawiedzony tekst – orzeka Lorek-Jezińska – bierze na siebie realizację takich modeli opisu, które okazują się analogiczne względem tego, co Michael Riffaterre nazywał intertekstualnością obligatoryjną – konfrontowaną z intertekstualnością aleatoryjną”<sup>86</sup>:

<sup>83</sup> Debra R. Baldwin, *Marlow, Socrates, and an Ancient Quarrel in “Chance”*, w: *Centennial Essays on Joseph Conrad’s “Chance”*, s. 53–65.

<sup>84</sup> Tłumaczenie moje – K.S. Edyta Lorek-Jezińska, *Hauntology, Intertextuality, Revision*, s. 41.

<sup>85</sup> Ewa Graczyk, *Fantazy, przestrzeń pożądania*, s. 320.

<sup>86</sup> Tłumaczenie moje – K.S. Edyta Lorek-Jezińska, *Hauntology, Intertextuality, Revision*, s. 49.

Dzięki funkcjonowaniu w *Fantazym* tego rodzaju teatru w teatrze śmieszność sceniczna z ośmieszeniem społecznym nie łączą się automatycznie, rozszczepiają się w tekście i na scenie, więc my, czytelnicy i widzowie, wcale nie musimy z Rzeczniczkim śmiać się z Idalii, czy nawet z Fantazym z Omfalli. Nie musimy, czy może wręcz nie powinniśmy śmiać się z ośmieszanych i napiętnowanych (M. Sugiera i jej interpretacja *Poskromienia złoŃnicy* w: tejże, *Inny Szekspir*, Kraków 2008)<sup>87</sup>.

Być może jest to najważniejsza ze wskazówek postępowania metodologicznego, jaką znajdziemy w studium Lorek-Jezińskiej. Zaczyna się od słów:

W pewnym sensie jest możliwe, aby potraktować intertekstualność w zgodzie z rozwojowymi definicjami tego pojęcia jako odesłanie do tekstu nawiedzanego przez inne teksty, w którym każde wyrażenie odnosi się do niezliczonych źródeł i nigdy nie może zostać określone ani ostatecznie dopełnione w swoim znaczeniu. Nawiedzenie odpowiada w tym przypadku obecności innych tekstów w tekście właściwym, „widzialnym” lub tylko odczuwanym jako obecny. W ten właśnie sposób desygnuje nawiedzenie otwartość (*openness*) każdego tekstu, a także niezdolność do uchwycenia choćby, zdefiniowania, uczynienia bezpośrednio zrozumiałym (a zatem ucieleśnionym) znaczeń oraz asocjacji uobecnionych w utworze. Gdy mówimy jednak o tekstach odsyłających do innych tekstów literackich, tak ogólna interpretacja terminu *haunting* z pewnością okaże się za szeroka, jak na kategorię. Dlatego też tzw. spektralna intertekstualność jest równocześnie metaintertekstualnością, która problematyzuje swoje własne „systemy połączeń” (*interconnectedness*) z innymi tekstami, a zarazem pozostaje doskonale świadoma swojej nieuchronności (*inevitability*)<sup>88</sup>.

Staralem się, aby niniejszy tekst zmierzał w całości do wyznaczenia takich właśnie granic zrozumienia tzw. intertekstualności spektralnej (za tym terminem raz po raz opowiada się Lorek-Jezińska). W ten typ intertekstualności wpisana jest bowiem nieustająca refleksja metaintertekstualna tak potrzebna w rewizjach skomplikowanych intertekstualności różnych rodzajów dla tekstu Conradowskiego. Chciałem przekonać, że właśnie metaintertekstualność, a więc intertekstualność drugiego stopnia nieodzowna jest w pracy badawczej współczesnej conradystyki obciążonej i przeciążonej węzłami niedoszacowanych bądź przeszacowanych intertekstów. Tylko wieloaspektowa, samoweryfikująca się intertekstualność może przezwyciężyć impas przytłaczającego Pawła Hostowca – Jerzego Stempowskiego „smutku komparatysty-conradysty”.

Na koniec przywołajmy frapujące zdarzenie twórcze. *Lord Jim* wedle najlepszej wiedzy Iana Watta jeszcze w fazie pierwotnej, tzn. jako tzw. *Tuan Jim*, zapisany został na niewykorzystanej, romantycznej papeterii babki pisarza. Miało to miejsce latem 1898 roku z dość symbolicznej perspektywy gabinetu Conrada w Pent Farm. Watt przybliży całą kwestię, a zarazem tłumaczy artefaktowość pierwszego rękopisu *Jima*:

W posiadaniu Biblioteki Houghtona w Harvardzie znajduje się wytworny album, w którym babka Conrada ze strony matki, Teofila z Bilberstein-Pilchowskich, Bobrowska, przepisała na dwudziestu pustych stronach poezje polskiej z lat dwudziestych dziewiętnastego wieku. Wiele stron pozostało pustych i na dwudziestu ośmiu z nich Conrad napisał niedokończony, mocno pokreślony brulion utworu *Tuan Jim: Szkic*<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> Ewa Graczyk, *Fantazy, przestrzeń pożądania*, s. 320.

<sup>88</sup> Tłumaczenie moje – K.S. Edyta Lorek-Jezińska, *Hauntology, Intertextuality, Revision*, s. 43–44.

<sup>89</sup> Ian Watt, „*Lord Jim*”. *Powstawanie tekstu i źródła*, w: idem, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1984, s. 297.

Możemy bardzo ostrożnie założyć, że *Lord Jim* – jeszcze jako *Tuan Jim* – w sposób względnie wyraźny odsyłał do cech stylu czarnoromantycznego związanego z polską szkołą ukraińską i koliszczyzną. Wszelako – jak przekonuje nas o tym Ernest W. Sullivan zestawiający ze sobą publikowane przez pisarza w 1900 roku trzy warianty utworu: brytyjski, amerykański oraz kanadyjski – kierunek zmian stosowanych wówczas przez Conrada zmierzał do wycieniowania naleciałości polskoromantycznego, frenetycznego stylu obrazowania rodem z *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego. Conrad odstępował tutaj nade wszystko od mrocznej, groteskowej charakterystyki postaci Browna – sugerującej właśnie między innymi polskie związki z makabrą Juliusza Słowackiego i pesymizmem polskiej szkoły ukraińskiej (nie tylko Goszczyński, lecz także wspominany już wcześniej Malczewski). To interteksty polskie szczególnie rodzaju, bo wyłącznie te polsko-ukraińskie, zdawały się w *Lordzie Jimie*, zwłaszcza w edycji brytyjskiej, co poświadcza Sullivan, zacierać, wyciszać, tłumić. Dowiadujemy się o tym z ostatnich stron świetnego Sullivanowskiego studium *The Several Endings of Joseph Conrad's „Lord Jim”*:

We wcześniejszych wersjach fizyczność Browna pozostaje groteskowa: jego wygląd fizyczny sugeruje, że jest sługą Ciemnych Mocy, nie zaś zaledwie ich nieświadomym naczyniem. W pierwszej brytyjskiej edycji [*Lorda Jima*] Conrad usuwa wszystkie groteskowe elementy jego wyglądu. Dla przykładu, eliminuje „You could see his coarse lips turn blue behind the drooping, wiry hairs”, opuszcza słowo „writhing” ze sformułowania „his blue writhing lips” i – tym samym – porzuca satanistyczny wydźwięk „writhing” – jednocześnie rezygnuje z „bony” w sformułowaniu „livid bony hand”, usuwając w ten sposób wizerunek Browna jako ręki śmierci. Wycofane, wcześniejsze opisy zbliżającego się momentu opuszczenia przez Browna jego śmiertelnego pancerza czyniły go wręcz osobistym sługą mocy Śmierci oraz Zniszczenia: „I was only afraid that death, hovering over him, would swoop down suddenly and baffle my desire to know”<sup>90</sup>.

„Writhing” to skręcający się (w odniesieniu do warg), „drooping” – zwisający, „wiry” zaś – sztywny (w odniesieniu do włosów). Nie jest to bynajmniej wizerunek Browna mający sugerować obrazowanie Meduzy, to bowiem frenetyczne obrazowanie, związane jednak nie tyle z anglosaskimi wzorcami gotyckimi spod znaku Anne Radcliffe czy Horatio Walpole’a, co z wzorcami czarnego romantyzmu i wizją romantycznej nocy kosmicznej Seweryna Goszczyńskiego. Brown odgrywa w obrębie Patusanu tę samą rolę, która w okolicach obleganego przez diabły Kaniowa przypadała w *Zamku kaniowskim* Kseni, topielicy. Brown jako tropikalna Ksenia jest w *Lordzie Jimie* zwiastunem, pierwszą przyczyną tzw. romantycznej nocy kosmicznej. Formułując hipotezy tego rodzaju, nie sięgam do klasycznych w conradystyce opracowań porównawczych dotyczących *Lorda Jima*. Było ich oczywiście niemało: Adam Gillon zestawiał powieść Conrada z *Kordianem* Juliusza Słowackiego, Manfred Kridl w drugiej części utworu w trajektorii losów Jima dopatrywał się upostaciowania losów Beniowskiego na Madagaskarze, a tym samym – sugerował odesłanie do *Beniowskiego*<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Tłumaczenie moje – K.S. Ernest W. Sullivan, *The Several Endings of Joseph Conrad's "Lord Jim"*, w: *"Lord Jim". Centennial Essays*, red. Allan Simmons, John Stape, Amsterdam: Rodopi 2000, s. 1–13 (wkładka do tomu, b.m.w., b.r.w., Joseph Conrad Society [UK]).

<sup>91</sup> Zob. w całości: Adam Gillon, *The Destructive Element. The Eternal Constancy: "Lord Jim"*, w: idem, *Joseph Conrad*, Boston: Twayne Publishers 1982, s. 84–98, a także Manfred Kridl, *"Lord Jim" Conrada*, w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, s. 323.

Ja, wskazując na własne polskie interteksty *Lorda Jima*, pozwoliłem sobie wykorzystać inną metodę poszukiwania *tertium comparationis*. Nie ukrywam, że stale zachowuję w pamięci słowa Witolda Gombrowicza o Polakach, którzy „dopatrują się polskości Conrada w każdym jego kichnięciu”<sup>92</sup>. To przestroga działająca na wyobraźnię. Uważam, że w tym wypadku można nie popaść w błędne mniemanie o własnym przedmiocie badań wyłącznie w jeden sposób – dbając o warsztat mikrointerpretatora-komparatysty. Mówiąc Etiemble’em, nie wyjaśnię ostatecznie, czemu „baranek zmienia się w lwa, tygrysa, panterę czy dwukolorowego skalnego pytona”. Ale zrobię wszystko, żeby zostawić przestrzeń rozumieniu, że w jakiś głęboko spójny sposób – baranek – może być tym wszystkim. Jednym po drugim. Lub – jednocześnie.

## References

- Baldwin Debra R., *Marlow, Socrates, and an Ancient Quarrel in “Chance”*, w: *Centennial Essays on Joseph Conrad’s “Chance”*, red. Allan H. Simmons, Susan Jones, Leiden–Boston: Brill Rodopi 2016.
- Baxter Katherine I., *Power, Gender and Laughter in “Chance”*, w: eadem, *Joseph Conrad and the Swan Song of Romance*, Farnham–Burlington: Ashgate Publishing 2010.
- Bobkowski Andrzej, *Wielki Kosmopolak*, „Przegląd Polityczny” 2005, nr 71.
- Borowy Waclaw, *Fredro i Conrad*, w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wybrała i opracowała Barbara Kocówna, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963.
- Brodsky G. W. Stephen, *Joseph Conrad’s Polish Soul. Realms of Memory and Self*, red. i wstęp George Z. Gasyña, Lublin–New York: Maria Curie-Skłodowska University Press – Columbia University Press 2016.
- Bubnova Tatiana, *“The Shot” by Pushkin and “The Duel” by Conrad: A Cross-Cutting Dialogue in a Post-modern Field*, „Bakhtiniana” 2016 (São Paulo), nr 11 (3).
- Busza Andrzej, *Conrad’s Polish literary background and some illustrations of the influence of Polish literature on his work (ex “Antemurale X”)*, Romae: Institutum Historicum Polonicum 1966.
- Busza Andrzej, *The Cultural Environment of the young Conrad*, w: idem, *Conrad’s Polish literary background and some illustrations of the influence of Polish literature on his work (ex “Antemurale X”)*, Romae: Institutum Historicum Polonicum 1966.
- Conrad Joseph, *Amy Foster*, przeł. Aniela Zagórska, w: idem, *Tajfun i inne opowiadania*, przeł. Halina Carroll-Najder, Aniela Zagórska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.

<sup>92</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1997, s. 281. Tak samo, jak słowa Andrzeja Bobkowskiego wypowiedziane w kontekście *Nostroma*: „oczywiście, że pewne analogie nie są pozbawione podstaw, ale trzeba tu być bardzo ostrożnym właśnie dlatego, że niemal na każdej stronie *Nostroma* łatwo znaleźć coś, po czym się ma ochotę krzyknąć: «Tu Conrad na pewno myślał o Polsce». W stosunku do Kosmopolaków mamy chorobliwą skłonność upatrywania we wszystkich ich dokonaniach polskiej czkawki. W każdym polonezie Chopina jest szarża jakiegoś komputu husarii i znam takich, co Polski doszukiwali się nawet w pierwszym miligramie radu”. Z drugiej strony i dla przeciwwagi, Conrad Bobkowskiego „nie był oczywiście Anglikiem, bo człowiek urodzony w Polsce, żeby nie wiem co wyprawiał, żeby nawet sypiał z parasolem, może być co najwyżej przysłowiowym Anglikiem z Kołomyi i *notre émigration funambulesque* roi się od takich Anglików”. Andrzej Bobkowski, *Wielki Kosmopolak*, „Przegląd Polityczny” 2005, nr 71, s. VII, VIII.

- Conrad Joseph, *Do Hugh'a Walpole'a, Capel House, Orlestone k/Ashford, 7 czerwca 1918*, w: idem, *Listy*, wybór i opracowanie Zdzisław Najder, przekłady Halina Carroll-Najder, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1968.
- Conrad Joseph, *Gra losu. Opowieść w dwóch częściach*, przeł. Teresa Tatarkiewiczowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1973.
- Conrad Joseph, *Idioci*, przeł. Halina Carroll-Najder, w: idem, *Opowieści niepokojące*, przeł. Halina Carroll-Najder, Helena Gay, Aniela Zagórska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.
- Conrad Joseph, *Murzyn z załogi „Narcyza”*. *Opowieść morską*, przeł. Bronisław Zieliński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.
- Conrad Joseph, *Powrót*, przeł. Helena Gay, w: idem, *Opowieści niepokojące*, przeł. Halina Carroll-Najder, Helena Gay, Aniela Zagórska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.
- Conrad Joseph, *Życie pozagrobowe*, przeł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, w: idem, *O życiu i literaturze*, przeł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Józef Miłobędzki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1974.
- Czajkowski Michał, *Wernyhora. Wieszcz ukraiński*, Lipsk: F. A. Brockhaus 1868.
- Etiemble René, *Porównanie to jeszcze nie dowód. Przedmiot, metody, programy*, przeł. Wanda Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 3.
- Evans William M., *The Question of Emma's Eyes*, „Romance Notes” 1975, vol. 16, nr 2.
- Fabianowski Andrzej, *Rola Kozaczyzny w koncepcjach politycznych Michała Czajkowskiego*, w: „Szkoła ukraińska” w romantyzmie polskim. *Szkice polsko-ukraińskie*, red. Stanisław Makowski, Urszula Makowska, Małgorzata Nesteruk, Warszawa: nakł. Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- French Jennifer L., „*Nostromo*” i *Polska obu Ameryk*, przeł. Halina Carroll-Najder, „Przegląd Polityczny” 2005, nr 71.
- Gillon Adam, *The Destructive Element. The Eternal Constancy: “Lord Jim”*, w: idem, *Joseph Conrad*, Boston: Twayne Publishers 1982.
- Gombrowicz Witold, *Dzienniki 1957–1961*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1997.
- Graczyk Ewa, *Fantazy, przestrzeń pożądania*, w: *Geografia Słowackiego*, red. Dorota Siwicka, Marta Zielińska, Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna – Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2012.
- Hervouet Yves, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press 1990.
- Hostowiec Paweł [Jerzy Stempowski], *Bagaż z Kalinówki*, w: *Conrad żywy*, red. Wit Tarnawski, Londyn: B. Świdorski 1957.
- Inglot Mieczysław, *Ewa Lubieniewska, „Fantazy” Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona* [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2.
- Inglot Mieczysław, *Zabawa w oczy*, „Kuznica” 1946, nr 9.
- Iwaskiewicz Jarosław, „*Nostromo*”, „Życie Warszawy” 1964, nr 308–309.
- Krajka Wiesław, *Przedmowa*, w: *Styl Josepha Conrada a język polski i wielojęzyczność*, red. Wiesław Krajka, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2018.
- Kridl Manfred, „*Lord Jim*” *Conrada*, „Przegląd Współczesny” 1929, nr 81 i 82.
- Kridl Manfred, „*Lord Jim*” *Conrada*, w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wybrała i opracowała Barbara Kocówna, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963.
- Krzemieniowa Krystyna, *Wstęp*, w: Friedrich W. J. von Schelling, *System idealizmu transcendentnego. O historii nowszej filozofii (z wykładów monachijskich)*, przełożyła, wstępem, przypisami i skorowidzem opatrzyła Krystyna Krzemieniowa, tekst opracował Marek Siemek, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1979.
- Krzyżanowski Julian, *O tragedii na Samburanie*, w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wybrała i opracowała Barbara Kocówna, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963.
- Kujawska-Lis Ewa, „*Chance*” and *Its Intertextualities*, w: *Centennial Essays on Joseph Conrad's “Chance”*, red. Allan H. Simmons, Susan Jones, Leiden–Boston: Brill Rodopi 2016.
- Lorek-Jezińska Edyta, *Hauntology, Intertextuality, Revision*, w: eadem, *Hauntology & Intertextuality in Contemporary British Drama*, Toruń: Nicolaus Copernicus University Press 2013.
- Lubieniewska Ewa, *Mistyczny chrzest i ofiara „z rozumu i śmiechu”*, w: eadem, „*Fantazy*” *Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN 1985.

- Malczewski Antoni, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. Ryszard Przybylski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1976.
- Marzec Andrzej, *Anachroniczność*, w: idem, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, t. 2: *Poematy. Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, Warszawa: Czytelnik 1955.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, t. 3: *Utwory dramatyczne. Dziady*, Warszawa: Czytelnik 1955.
- Morzinski Mary, *Linguistic Influences of Polish on Joseph Conrad's Style*, Boulder–Lublin: East European Monographs – Maria Curie-Skłodowska University 1994.
- Morzinski Mary, *Ratując „Wybawcę”: ostatni szlif stylu Conrada*, przeł. M. Majewska, w: *Styl Josepha Conrada a język polski i wielojęzyczność*, red. Wiesław Krajka, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2018.
- Müller Wolfgang G., *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, w: *Intertextuality*, red. Heinrich F. Plett, Berlin–New York: W. de Gruyter 1991.
- Najder Zdzisław, *Dla kogo pisał Joseph Conrad* [tekst wykładu wygłoszonego w Tuluzie w czasie „Semaine Polonaise” 24 kwietnia 2007 roku], „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/artykul/dla-kogo-pisal-joseph-conrad> [dostęp: 26.07.2018].
- Najder Zdzisław, *Stulecie „Nostroma” Josepha Conrada*, „Przegląd Polityczny” 2005, nr 71.
- Peiper Tadeusz, *Oczy czarne czy niebieskie ma Dianna?*, „Odrodzenie” 1946, nr 37.
- Pudełko Brygida, *Intertextual and Text-Internal Phenomena in Conrad's “Under Western Eyes” and Turgenev's Political Novels (“Rudin”, “On the Eve”, “Smoke” and “Virgin Soil”)*. *Turgenev and Conrad's Reference to Eyes*, w: eadem, *Ivan Turgenev and Joseph Conrad. A Study in Philosophical, Literary and Socio-Political Relationships*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 2012.
- Rozmowa z J. Conradem*, w: Maria Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, wstęp, redakcja i przypisy Ewa Korzeniewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1974.
- Skórczewski Dariusz, „*Sen srebrny Salomei*”, czyli *parada hybryd*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 1.
- Słowacki Juliusz, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, t. 2: *Poematy. Lambro*, oprac. Eugeniusz Sawrymowicz, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1959.
- Słowacki Juliusz, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, t. 3: *Poematy. Beniowski*, oprac. Jerzy Pelc, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1959.
- Słowacki Juliusz, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, t. 6: *Dramaty. Horsztyński*, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1959.
- Słowacki Juliusz, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, t. 8: *Dramaty. Fantazy*, oprac. Wiktor Hahn, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1959.
- Sokołowska Katarzyna, *Artistic aspects of character creation in “Lord Jim” by Conrad and “Rudin” by Turgenev*, w: *Joseph Conrad. East European, Polish and worldwide*, red. i wstęp Wiesław Krajka, Boulder–Lublin: East European Monographs – Maria Curie-Skłodowska University 1999.
- Sokołowska Katarzyna, *Conrad a Turgieniew*, „Przegląd Ruscystyczny” 1999, z. 1/2.
- Styl Josepha Conrada a język polski i wielojęzyczność*, red. Wiesław Krajka, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2018.
- Sullivan Ernest W., *The Several Endings of Joseph Conrad's “Lord Jim”*, w: “*Lord Jim*”. *Centennial Essays*, red. Allan Simmons, John Stape, Amsterdam: Rodopi 2000.
- Szczypien Jean M., “*Sailing Towards Poland*” with *Joseph Conrad*, New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers 2017.
- Tarnawski Wit, *Conrad a Malczewski*, w: idem, *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna 1972.
- Tarnawski Wit, *Conrad a polski pozytywizm*, w: idem, *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna 1972.
- Tarnawski Stanisław, „Gazeta Lwowska” 1874, nr 9.
- Tarnawski Stanisław, *O „Niepoprawnych” J. Słowackiego*, „Przegląd Polityczny” 1875, t. 3, z. 7.

- Ujejski Józef, *Conrad i Polska*, w: idem, *O Konradzie Korzeniowskim*, Warszawa: Dom Książki Polskiej 1936.
- Watt Ian, „*Lord Jim*”. *Powstawanie tekstu i źródła*, w: idem, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1984.
- Watts Cedric, *Commentary*, w: Joseph Conrad, *The Nigger of the 'Narcissus'*, red., wstęp i przyp. Cedric Watts, London: Penguin Books 1989.
- Wellek René, *Kryzys literatury porównawczej*, przeł. Zdzisław Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 3.
- Wyka Kazimierz, *Wyspa na polskiej zatoce*, „*Twórczość*” 1964, nr 10.
- Zabierowski Stefan, *Conrad a Malczewski*, w: idem, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1971.
- Zabierowski Stefan, *Conrad a romantycy polscy*, w: idem, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1971.
- Zabierowski Stefan, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1971.
- Zabierowski Stefan, *O „Rozmowie z J. Conradem” Mariana Dąbrowskiego z roku 1914*, w: idem, *W kręgu Conrada*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2008.