

AGNIESZKA PIWOWARCZYK

(Uniwersytet Warszawski)

OPOWIEŚCI ZNAD KRAWĘDZI

SZALEŃSTWO I SZALEŃCY

W OPOWIEŚCIACH NIEPOKOJĄCYCH JOSEPHA CONRADA



Parowiec brnął powoli po krawędzi czarnego, niepojętego szału. [...] Zrozumienie tego, co nas otaczało, było dla nas niemożliwe; przesuwaliśmy się jak widma, rozciekawieni i pełni ukrytego lęku, niby ludzie normalni wobec jakiegoś entuzjastycznego wybuchu w zakładzie dla obłąkanych. Nie mogliśmy tego pojąć, ponieważ odeszliśmy za daleko i nie umieliśmy już sobie przypomnieć; ponieważ wędrowaliśmy przez mroki pierwszych wieków, tamtych wieków, które minęły, nie zostawiając prawie żadnego śladu i żadnych wspomnień.

Joseph Conrad¹

PIERWSZY TOM opowiadań Josepha Conrada ukazał się 26 marca 1898 roku i zajmuje w twórczości pisarza szczególne miejsce. *Opowieści niepokojące* powstały w okresie, gdy zarówno w życiu prywatnym, jak i w twórczości autora *Jądra ciemności* dokonywały się znaczące zmiany². Zaraz po ślubie z Jessie George pisarz wraz z żoną udał się „na czas nieokreślony”³ do Bretanii, gdzie ukończył trzy nowele⁴, opublikowane następnie w tym tomie: *Idiotów*,

- 1 J. Conrad, *Jądro ciemności*, w: tegoż, *Dzieła*, red. i wstęp Z. Najder, t. 6: *Młodość i inne opowiadania*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1972, s. 112.
- 2 Zob. *Introduction*, w: J. Conrad, *Tales of Unrest*, ed. by A.H. Simmons, J.H. Stape, New York 2012, s. XXVII: „Jak się okazuje, Conrad nie tylko rozpoczynał życie jako żonaty mężczyzna, lecz także stał na progu zmiany w swej karierze” (przekł. mój – A.P.)
- 3 Z. Najder, *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*, Lublin 2006, t. 1, s. 329.
- 4 Posługuję się zamiennie terminami „opowiadania” i „nowele”, nawiązując do określeń używanych przez Conrada w autorskiej przedmowie do niniejszego tomu (zob. J. Conrad, *Od autora*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 4: *Opowieści niepokojące*, przeł. H. Carroll-Najder, H. Gay, A. Zagórska, Warszawa 1972, s. 5–9). Zamiennie stosowanie obu terminów

Placówkę postępu oraz *Lagunę*. Pozostałe opowiadania – *Karain*. *Wspomnienie* oraz *Powrót* – pisarz stworzył już po powrocie do Anglii. W tym samym okresie powstał również *Murzyn z załogi „Narcyza”* (ukończony w Anglii, ale rozpoczęty jeszcze w czasie pobytu we Francji) – utwór planowany jako część tomu, który rozrósł się do rozmiarów powieści i został wydany osobno w roku 1897, a do którego Conrad dołączył *Przedmowę*. Stanowiła ona jego pierwszą wypowiedź programową, zawierającą, jak pisze Zdzisław Najder, „przekonania dotyczące ludzkiej solidarności i obowiązków sztuki”⁵ oraz program artystyczny, „zwykle określany mianem literackiego impresjonizmu”⁶, a „[...] w istocie bliższy symbolizmowi niż impresjonizmowi w malarstwie”⁷. Jednocześnie pisarz podejmował desperackie próby ukończenia *Wybawcy*, jednak pisanie tej powieści było dla niego istną torturą i zbiegało się z pogłębiającym się epizodem depresyjnym⁸ oraz ze stałymi problemami finansowymi (wydanie opowiadań miało im zresztą w pewnym stopniu zaradzić).

Opowiadania zebrane w tomie *Opowieści niepokojące* stały się dla Conrada swoistym laboratorium zarówno tematów i motywów, jak i technik pisarskich. Wydarzenia przedstawione w tych utworach rozgrywają się w różnorodnych przestrzeniach, mają zróżnicowaną dynamikę i różny czas trwania, ponadto opisywane są przy użyciu rozmaitych technik narracyjnych, a ich problematyka również wydaje się niezwykle rozległa. Conrad sięga po narrację pierwszoosobową, wprowadzając charakterystyczną formę opowieści szkatułkowej, a także po różne formy narracji trzecioosobowej, w jej wariacie auktorialnym i personalnym, nie stroniąc przy tym od ironii. Różnorodność narracyjnych technik wiąże się ze sformułowanymi w *Przedmowie do Murzyna z załogi „Narcyza”* deklaracjami co do celów pisarza, który stwierdzał: „[...] moim zadaniem, które usiłuję wykonać, jest sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko, byście z o b a c z y l i. To – i nic więcej; a w tym jest wszystko”⁹. Zadanie twórcy

w drugiej połowie XIX wieku wynikało z „pomieszczenia gatunkowo-terminologicznego”, które „[...] utrwalone za twórczością pisarzy przez słowniki i encyklopedie, było udziałem także wypowiedzi krytyczno-teoretycznych” (M. Marcjan, *Nowela*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2009, s. 615).

5 Z. Najder, dz. cyt., s. 358.

6 Tamże, s. 359.

7 Tamże, s. 360.

8 Świadczą o tym wypowiedzi Conrada, który np. w liście do Edwarda Garnetta z 2 czerwca 1896 roku pisał: „Miewam długie napady przygnębienia, które w szpitalu dla nerwowo chorych określono by jako obłąd. Nie wiem, co to jest” (cyt. za: jw., s. 334).

9 J. Conrad, *Przedmowa*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3: *Murzyn z załogi „Narcyza”*. *Opowieść morska*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1972, s. 12.

[...] polega na ukazaniu bez wahań, bez wyboru i obaw owego ocalonego fragmentu wszystkim oczom w świetle szczerości. Należy pokazać jego drganie, barwę i kształt a poprzez jego ruch, formę i kolor odsłonić treść jego prawdy – ujawnić zapładniającą tajemnicę, napięcie i pasję ukryte w jądrze każdego przekonującego momentu.¹⁰

Niezależnie jednak od wybranej formuły proza Conrada ukazuje rzeczywistość z określonej, wybranej przez autora perspektywy, zmuszając niejako czytelnika do jej przyjęcia. Twórczość ta, jak zauważył Ian Watt, „[...] budzi w czytelniku poczucie stałego nacisku ze strony narracji, zmuszającego do patrzenia na daną sytuację z określonego punktu widzenia”¹¹, co wiąże się z „eksponowaniem raczej narracji przedstawiającej niż opowiadającej, częściowo zaś dosłyszalnej w tej formule nucie ostateczności, wywołanej niezwykle przekonującymi znaczeniami słowa «see» («zobaczyć»); znaczenia te obejmują najwidoczniej percepcję nie tylko wrażeń wzrokowych, lecz również pojęć [...], a nawet prawd duchowych”¹². Narracja bowiem u Conrada zawsze ma być sposobem przedstawienia rozpoznanej prawdy o rzeczywistości.

Opowiadania zebrane w tomie *Opowieści niepokojących*, mimo formalnego zróżnicowania, są ze sobą powiązane tematycznie, łączy je bowiem wskazany w tytule¹³ motyw czy też fenomen, który – zgodnie ze słowami Conrada z listu do Thomasa Fishera Unwina – „obejmuje wszystkie nowele i większą część Życia”¹⁴. We wszystkich utworach opisane zostały budzące niepokój wydarzenia, zjawiska czy zachowania, niezgodne z obowiązującym racjonalistycznym paradygmatem czy też z przeświadczeniami lub przekonaniami na temat normalności i normy. Źródłem lęku stają się w tym świecie zjawiska wymykające się rozumowym analizom, niepoddające się prawom logiki, binarnym kategoryzacjom i jednoznacznemu wartościowaniu, a stanowiące przyczynę społecznego wykluczenia zachowania, zdarzenia i fenomeny, a wśród nich metafizyka i duchowość, uczucia i emocjonalność, wreszcie – choroba umysłowa i szaleństwo.

Choć Conrad opisywał w *Opowieściach niepokojących* losy bohaterów ze światów odległych czy zamkniętych, to przedstawienie ich historii miało służyć ukazaniu prawdy o współczesnej cywilizacji europejskiej oraz o typowych dla niej ludzkich lękach i niepokojach. Akcja opowiadań rozgrywa się w prze-

10 Tamże.

11 I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984, s. 101.

12 Tamże.

13 Rzeczownik *unrest*, użyty w oryginalnym tytule tomu, można tłumaczyć jako „niepokój”, „zamieszki”, „zamęt” czy też „ferment”.

14 Cyt. za: Z. Najder, dz. cyt., s. 366.

strzeniach odległych mniej (*Idioci*) lub bardziej (*Karain. Wspomnienie, Placówka postępu, Laguna*) albo zamkniętych (dom w *Powrocie*), jednak nie ulega wątpliwości, że ukształtowanie świata przedstawionego przez wybór określonych przestrzeni ma charakter osobliwego kostiumu. Pisząc o innych, Conrad tak naprawdę pisze o swoich współczesnych, przedstawicielach nowoczesnej cywilizacji europejskiej. Intuicję tę potwierdza motto, którym opatrzony został zbiór opowiadań¹⁵ – słowa króla z drugiej części kroniki Williama Szekspira *Henryk IV*:

płocze umysły zatrudnij
Opowieściami o zagranicznych kłótniach.

Słowa te w scenie piątej czwartego aktu kieruje umierający król Henryk IV do swojego syna. Rady starego władcy mają niewątpliwie wydźwięk cyniczny – jego sugestia, aby wywołać zainteresowanie „zagranicznymi kłótniami”, ma na celu odwrócenie uwagi potencjalnych wrogów od wewnętrznych spraw państwa. Szekspirowskie motto może sygnalizować obejmującą cały tom ironię i oznaczać, że umiejscowienie akcji w przestrzeniach odległych czy zamkniętych ma z pozoru rozpraszać uwagę, by następnie uświadomić czytelnikowi, że rozpoznania zawarte w utworach nie dotyczą odległych, zamorskich krain, lecz cywilizacji Zachodu.

Najważniejszym zagadnieniem podejmowanym przez Conrada w *Opowieściach niepokojących* jest, jak się wydaje, kwestia szaleństwa, inności, niezwykłości, anormalności czy anomalii, czyli szeroko rozumianych odstępstw od normatywnych zasad dyktowanych przez nowoczesną cywilizację Zachodu, charakteryzowaną przez pisarza za pomocą dwóch zasadniczych kategorii – cywilizacyjną pychę i upadek:

Za bardziej ogólne źródło tomu jako całości można uznać dominujące w okresie *fin de siècle*'u obawy związane z dekadencją i degeneracją. Opowiadania są głęboko zakorzenione w niepokojach swoich czasów, wyrażając ówczesne lęki dotyczące formacji politycznych, społecznych i kulturalnych. [...] Jak zanotował jeden z recenzentów, *Opowieści niepokojące* usytuowały Conrada w „szkole dekadentów”.¹⁶

Bohaterowie opowiadań – Conradowscy szaleńcy – na różne sposoby demaskują mity nowoczesności, przy czym, jak stwierdza Marta Skwara, „Conrad bardzo umiejętnie korzysta z podwójnej konotacji szaleństwa – głupoty, wa-

15 W polskim przekładzie – w wydaniu *Opowieści niepokojących* w serii *Dzieł* Josepha Conrada pod redakcją i ze wstępem Zdzisława Najdera – wspomniane motto zostało przesunięte na początek opowiadania *Karain. Wspomnienie* (przekł. A. Zagórskiej).

16 *Introduction*, w: J. Conrad, *Tales of Unrest*, s. XXXV-XXXVI, przekł. mój – A.P.

riactwa z jednej strony oraz wzniosłego, wyższego, wyrastającego ponad zdawkową «normalność» obłądu¹⁷. Inność, objawiająca się w *Opowieściach niepokojących* rozmaitymi formami irracjonalności czy obłądu, stanowi lustrzane odbicie zachodniej cywilizacji, figurę szaleństwa ogarniającego nowoczesną, racjonalną i postępową Europę. W twórczości Conrada bowiem – przywołajmy znów słowa z książki Skwary – „[...] motywy szaleństwa wykorzystywane są w świecie przedstawionym do ilustracji idei upadku człowieczeństwa, ogłupiającej mechanizacji życia, którą nieuchronnie niesie cywilizacja¹⁸”. Choroba umysłu i szaleństwo ulegają tu dowartościowaniu, stają się bowiem źródłem wiedzy o współczesności, przyczynkiem do diagnozy stanu nowoczesnej cywilizacji.

W każdym z opowiadań zawartych w analizowanym tomie szaleństwo przedstawione zostało w inny sposób, jednak zawsze do głównych czynników je wywołujących należy samotność – samotność zdrajcy i zdradzonego, władcy i poddanego, porzucającego i porzuconego. Do obłądu prowadzi wyobcowanie, samotność i niezrozumienie ze strony innych ludzi, wreszcie ich niezdolność do empatii. Szaleństwo zawsze jest wypadkową relacji międzyludzkich lub ich braku, względnie tyranii lub zanikania społecznego kontekstu i jego kontrolnych, normatywnych funkcji.

W otwierającym zbiór utworze *Karain. Wspomnienie* obłąkania doświadcza tytułowy bohater, którego niepokoi duch zmarłego zdradzonego przyjaciela – albo też przekonanego, że jest przez tę zjawę prześladowany. Dramaturgia opowieści nadbudowana została na podwójnym kontraście: między pozycją społeczną i mocą Karaina a jego lękiem wobec ducha oraz między wierzeniami wodza a racjonalnością białych ludzi. Co istotne, narrator określa stan malajskiego wodza jako typowy dla jego pobratymców, stwierdzając, że „[...] dręczące myśli doprowadziły go do ostatecznego kresu ludzkiej wytrzymałości i niewiele już brakowało, aby wpadł w rodzaj szaleństwa właściwy jego rasie¹⁹”. Owo szaleństwo jest wynikiem wiary w rzeczywistość nadprzyrodzoną i życie po śmierci, wiary nieznaney już i obcej przedstawicielom Zachodu, charakteryzowanym przez samego Karaina jako lud, „[...] który żyje w niewierze; dla

17 M. Skwara, *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*, Wrocław 1999, s. 190. Autorka, pisząc o szaleństwie w twórczości Conrada, odnosi się przede wszystkim do jego powieści. Na temat *Opowieści niepokojących* wspomina kilkakrotnie, formułując lapidarne komentarze do wybranych nowel opublikowanych w zbiorze. Jakkolwiek spostrzeżenia Skwary dotyczące funkcjonowania motywu w twórczości autora *Jądra ciemności* można odnieść do omawianych opowiadań, to zagadnienie szaleństwa w *Opowieściach niepokojących* wymaga szerszego, osobnego omówienia, czego próbą jest niniejszy artykuł.

18 Tamże, s. 8.

19 J. Conrad, *Karain. Wspomnienie*, przeł. A. Zagórska, w: tegoż, *Opowieści niepokojące*, s. 53.

którego dzień jest dniem, a noc nocą i niczym więcej – ponieważ rozumiecie tylko to, co widzicie oczami, a pogardzacie wszystkim innym”²⁰. Wódz prosi tuana o zabranie go do „[...] kraju niewiary, gdzie umarli nie przemawiają, gdzie każdy człowiek jest mądry i samotny – i spokojny”²¹, albo o przekazanie mu siły Europejczyków – czyli niewiary.

Udzielenie pomocy wodzowi wymaga od załogi statku kłamstwa w dobrej wierze. Hollis, szukając talizmanu dla Karaina, sięga do szkatułki z kolekcją różnego rodzaju drobiazgów o wartości czysto symbolicznej czy też sentymentalnej. Są to „amulety białych ludzi”:

Czary, które krzepią ducha, które miazdzą go bez litości; czary, których moc wyrzywa westchnienie z piersi młodzieńca, a na twarz starca sprowadza uśmiech. Potężne przedmioty, co przyciągają radosne marzenia i myśli pełne żalu; co kruszą twarde serca, a miękkie hartują na niezłomną stal. Dary niebios – rzeczy ziemskie...²²

Na tę osobliwą kolekcję składają się:

Wszystkie duchy wygnane z niewiernego Zachodu przez ludzi, którzy twierdzą, że posiadli mądrość i swobodę, i spokój [...]; wszystkie wygnane i czarowne duchy kochanych kobiet; wszystkie piękne i tkliwe duchy ideałów – pamiętanych, zapomnianych, umiłowanych, znieawidzonych; wszystkie odepchnięte i pełne wyrzutu duchy przyjaciół – podziwianych, uwielbianych, darzonych ufnością, spotwarzonych, zdradzonych, zabranych przez śmierć [...].²³

Spośród tych wszystkich amuletów Hollis wybiera sześciopensową monetę „z roku jubileuszowego”, którą następnie ofiarowuje Karainowi jako talizman mający chronić wodza przed duchem Matary. Gest ten wydaje się niezwykle znaczący – ale też wieloznaczny, ponieważ oprócz tego, że sygnalizuje troskę, może również być wyrazem osobliwego cynizmu i poczucia cywilizacyjnej wyższości, co w przywoływanej scenie uwidacznia się chociażby w ironicznym tonie oraz w używaniu przez białych niezrozumiałego dla Karaina języka angielskiego. Współczucie jest tutaj funkcją pogardy i paternalizmu, przejawiających się jako „opieka nad «niecywilizowanymi» bliźnimi w imię wspólnego człowieczeństwa” – pisze Marek Pacukiewicz, jako „ignorancja wobec animizmu, specyficznej struktury władzy, całego kontekstu kulturowego”²⁴. Co istotne, gest Hollisa jest nie tylko wyrazem litości, lecz także pozwala na sportretowanie

20 Tamże, s. 52.

21 Tamże.

22 Tamże, s. 56.

23 Tamże, s. 57.

24 M. Pacukiewicz, *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*, Kraków 2008, s. 73.

kultury, z której on sam się wywodzi: przesiąkniętej cynizmem, zmaterializowanej i antymetafizycznej, pozbawionej jakichkolwiek wartości duchowych i moralnych („tożsamość kulturowa sprowadzona zostaje do władzy Imperium i pieniądza, ironicznie podniesionych do rangi «talizmanu»”²⁵ wyzwajającego z samotności) oraz szaleństwa wiary i wierności. Ostatnie zdania *Karaina* wskazują jednak na to, że paradoksalnie doświadczenie „szalonego” malajskiego władcy wydawać się może równie prawdziwe, jak cywilizacyjny postęp i pośpiech – jak stwierdza Jackson, obserwując ruch uliczny: „[...] niech mnie powiesz, jeśli to dla mnie jest równie realne jak... jak tamto drugie... to znaczy, historia Karaina”²⁶. Można więc uznać, że dzieje Malaja są równie realne czy realistyczne jak szaleństwo nowoczesności.

„Obok samotności we wszelkich jej wymiarach, utraty wartości ludzkich i zewierzzenia są jeszcze dwie siły doprowadzające Conradowskich bohaterów na skraj szaleństwa: morze i kobiety”²⁷ – zauważa Skwara. Motyw szaleństwa miłości powraca w zbiorze *Opowieści niepokojących* kilkakrotnie. Karain zdradza przyjaciela, dochowując tym samym wierności duchowi jego siostry obdarzanej (czy też: obdarzanemu) – jak można domniemywać – szczególnym uczuciem, czy też przywiązaniem. To kobieta, „[...] która porywa serca mężczyzn i pozbawia ich rozumu”²⁸, prowadzi go do szaleństwa. Na skutek jej tajemnej mocy, przynoszącej mu w chwilach szczególnie trudnych spokój i ukojenie, bohater decyduje się na odrzucenie lojalności wobec przyjaciela, co stanie się przyczyną obłądzenia.

Miłosny obłąd jest również udziałem Arsata, bohatera *Laguny* – sprzeniewierza się on zasadom obowiązującym w społeczności oraz poświęca życie brata, by ratować ukochaną kobietę. Arsat opisuje miłość jako obłąkanie objawiające się poprzez odrzucenie wszystkich wartości etycznych, które – pisze Andrzej Zgorzelski – „[...] zostały zagubione przez rasę białych na drodze rozwoju cywilizacyjnego: honor, lojalność i wierność”²⁹. Ów gest odrzucenia wydaje się początkowo oczywisty i usprawiedliwiony, ponieważ, jak twierdzi narrator *Laguny*: „Bywa niekiedy, że wojownik musi zapomnieć o wierności i szacunku”³⁰. Arsat nie jest już „całym” mężem, zgodnie bowiem ze słowami brata: „Teraz już w tobie pół męża; druga połowa jest w tej kobiecie”³¹, która „[...] nie

25 Tamże.

26 J. Conrad, *Karain. Wspomnienie*, s. 64.

27 M. Skwara, dz. cyt., s. 179.

28 J. Conrad, *Karain. Wspomnienie*, s. 45.

29 A. Zgorzelski, *Kształt rodzajowy „Laguny”*, w: tegoż, *O nowelach Conrada. Interpretacje*, Gdańsk 1984, s. 24.

30 J. Conrad, *Laguna*, przeł. A. Zagórska, w: tegoż, *Opowieści niepokojące*, s. 214.

31 Tamże, s. 216.

umie ani biec, ani walczyć, a jednak trzyma w słabych dłoniach twoje serce”³². To osobliwe rozdwojenie prowadzi do radykalnej przemiany bohatera. Komentując wydarzenia z przeszłości, formułuje on cokolwiek szokujące wyznanie: „Czyż mogłem dbać o to, kto ginie? Pragnąłem spokoju dla swego serca”³³. Okazuje się więc, że miłość jest szczególnym rodzajem szaleństwa, a ta sama osoba jest jego źródłem i remedium nań.

Dokonywany wybór – początkowo oczywisty – jest w istocie naznaczony tragizmem i ostatecznie prowadzi do utraty sensu życia. Gdy ukochana umiera, świat okazuje się pustką i śmiercią, wraz z nią utracił bohater ostatnią (i jedyną) wartość, której dochował wierności. Jak stwierdza Arsat:

[...] muszę najpierw zobaczyć swoją drogę. Teraz nie widzę nic, nic! Nie ma na świecie jasności ani spokoju, ale jest śmierć – śmierć dla wielu. Byliśmy synami jednej matki, a ja odbiegłem go otoczonego przez wrogów. Ale teraz powrócę.

[...]

– Za chwilę będę widział dość jasno, aby móc uderzyć – uderzyć... Ale ona nie żyje i... teraz... tylko ciemność...³⁴

Powrót do przeszłości, dawnych miejsc i ludzi oraz zapoznanych zasad moralnych okazuje się niemożliwy, co z jednej strony wynika z oczywistej nieodwracalności pewnych działań i decyzji, z drugiej zaś jest konsekwencją przemiany bohatera, który nigdy już nie będzie taki jak przedtem.

Szczególnego znaczenia nabiera w tym kontekście lakoniczny dialog Arsata z tuanem, ograniczający się do dwóch krótkich, ale niezwykle ważnych zdań. Gdy bohater wpatrując się w słońce, stwierdza: „Nic nie widzę”. Białoskóry rozmówca odpowiada tylko: „Nic nie ma”³⁵. Odzwierciedla to różnicę w postawach interlokutorów oraz w światopoglądach czy kulturach przez nich reprezentowanych. O ile bowiem słowa Arsata odnoszą się do niego samego, ponieważ to właśnie w sobie bohater upatruje przyczyn przeżywanego atrofii sensu i wartości, o tyle zdanie wypowiedziane przez tuana wskazuje na nieobecność wymiaru aksjologicznego w zastanej rzeczywistości. Intuicja ta jest w pewien sposób potwierdzana przez narratora utożsamiającego się z punktem widzenia białego człowieka, w ostatnim zdaniu opowieści określającego wątpliwości i rozterki bohatera jako „mroczną krainę złudzeń”³⁶. Stanowi to przyczynek do charakterystyki świata widzianego oczyma białych ludzi i przez nich przeżywanego

32 Tamże, s. 218.

33 Tamże, s. 220.

34 Tamże, s. 221.

35 Tamże.

36 Tamże, s. 222.

jako przestrzeni, w której wszelkie wartości uległy, jeśli nie destrukcji, to z pewnością odrzuceniu czy zanegowaniu.

Dwuznacznie rozumiane szaleństwo, którego źródłem jest kobieta, wyłania się jako temat *Powrotu* oraz przedmiot refleksji głównego bohatera opowiadania, Alvana Herveya, dla którego dogmatami są konwenanse i społeczne normy, a „[...] wszelki postępki niezwykły jest w swej istocie zasadniczo nieprzyzwoity [...]”³⁷. Opuszczenie przez żonę po pięciu latach – jak mu się wydaje – udanego pożycia uznaje za życiową klęskę, znaczącą biografię „piętnem niepowodzenia”.

Jego udziałem było życie – zdrowe i przyjemne, nie zamącone ani zbytkiem miłości, ani nadmiarem zgryzoty. Zamąciła je, zepsuła. I nagle zdało mu się, że musiał chyba stracić zmysły, gdy się żenił. Taki to jest rezultat oddania się bez zastrzeżeń – choćby na jedną chwilę, jednego niebacznego odsłonięcia serca. Lecz wszyscy się żenią. Czyżby cały świat zwariował?!³⁸

Szaleństwo miłości zgodnej z zasadami i wzorami tradycyjnego społeczeństwa wybucha ze zdwojoną siłą w sytuacji opuszczenia i zdrady, tak bardzo nieprzystających do uporządkowanego świata. Staje się przyczyną jego rozpadu, podważeniem doskonałości życiorysu bohatera. Namiętność jest przy tym uznawana za niewybaczalne odstępstwo od normy – w odróżnieniu od innych szaleństw, czyli wszelkich niepragmatycznych, nieegoistycznych i bezinteresownych działań. Oto bowiem:

Zbrodnię można przebaczyć; bezinteresowne poświęcenia, ślepą ufność, wiarę gorącą i inne szaleństwa zapisać na czyjeś dobro; krzywym uśmiechem lub zmarszczeniem brwi odsunąć cierpienie, a nawet śmierć samą, lecz namiętność jest niedająca się usprawiedliwić ukrytą sromotą naszych serc, czymś przeklętym, skrywanym i zaprzeczanym; jest bezwstydna, nędzna, depta nasze promienne przysięgi, zrywa pogodne maski, obnaża ciało życia.³⁹

Namiętność będąca, zgodnie z domniemaniami Herveya, doświadczeniem niewiernej żony staje się skazą, która może zaważyć na życiowym powodzeniu i sukcesie bohatera, bowiem: „Po prostu trzeba być bez skazy i zarzutu, aby utrzymać się w życiu na przodującym stanowisku”⁴⁰.

Miłość (bez cudzysłowu) i namiętność w pewien sposób kałają czy też podważają rozsądek, opanowanie i pragmatyzm, uznawane przez Herveya za najcenniejsze cechy czy wartości, ponieważ jak sam stwierdza: „Panowanie nad sobą

37 J. Conrad, *Powrót*, przeł. H. Gay, w: tegoż, *Opowieści niepokojące*, s. 143.

38 Tamże, s. 146.

39 Tamże, s. 147–148.

40 Tamże, s. 148.

jest wszystkim w życiu [...]. Zapewnia szczęście, godność... wszystko⁴¹. Bohater zniknięciem żony wytracony z ram zdrowego rozsądku, równowagi i wierności konwenansom zachowuje się jak szaleniec, obwiniając za swój stan kobietę, która – jak sądzi – okazała się wiarołomna: „Ona była potworem, jemu przychodziły do głowy potworne myśli... [...]”⁴². Upewniwszy się po niespodziewanym powrocie żony do domu, że nie doszło do zdrady, Hervey postanawia początkowo przejść nad całą sytuacją do porządku dziennego. Ponieważ nikt poza nimi nic nie wie o tym niefortunnym incydencie, istnieje możliwość podtrzymania *status quo ante*. Bohater stara się poddać całą sytuację logicznej analizie, zaplanować dalsze kroki i posunięcia, nietypowe zachowania żony uznając za chwilowe przejawy hysterii, charakterystyczne dla kobiet. Mimo- wolnie jednak w jego racjonalnych rozpoznaniach pojawiają się pewne pęknięcia i wątpliwości:

A jednak nic się nie zmieniło, bo nikt się nie dowie, wszystko iść będzie jak dawniej, przyjmowanie, używanie, radość głodu nasyconego codziennie; szlachetne bodźce niezaspokojonej ambicji. Wszelkie, wszelkie radości życia. Wszelkie prócz pewnika bezcielesnego a drogocennego, pewnika miłości i wiary.⁴³

Wówczas ze szczególną siłą dochodzi do głosu podstawowy konflikt między racjonalizmem a uczuciowością, który w ostatecznym rozrachunku okazuje się największą wartością – ważniejszą od powodzenia i życiowego sukcesu.

Posłuszna myśl kreśliła mu obraz nieprzerwanego pasma życia, dostojeństw i korzyści płynących ze stałego powodzenia; zaś buntownicze serce biło w piersi, jakby oszalałe pragnieniem pewnika bezcielesnego a drogocennego, pewnika miłości i wiary. [...]

W bólu [...] zrodziło się jego sumienie. Nie ten strach przed wyrzutami [...], lecz Boska mądrość w pełni rozwoju, uzbrojona i sroga, z głębi doświadczanego serca wydostająca się na świat, gotowa do walki z tajoną niskością pobudek. [...] Zrozumiał nagle, że wszystko, o czym wiedział, było bez znaczenia.⁴⁴

Niespodziewana sytuacja odsłania pozory i miałość dotychczasowego życia Herveya. Bohater odchodzi na zawsze, uświadomiwszy sobie płonność dotychczas wyznawanych zasad i wartości oraz znaczenie miłości, zaufania i wierności, których w małżeństwie nigdy już nie zazna. Szaleństwo będące wynikiem odczucia różnicy między miłością pozorną a prawdziwą oraz doznania odrzucenia prowadzi do odkrycia dotychczas nierozpoznanych „pokładów

41 Tamże, s. 172.

42 Tamże, s. 152.

43 Tamże, s. 196.

44 Tamże, s. 198–199.

ludzkiej duszy⁴⁵ i do przewartościowania życia (reorientacji polegającej na usytuowaniu się w opozycji wobec wyznawanych przez społeczeństwo zasad i norm życiowego sukcesu) oraz do moralnej odnowy, które choć nie zapewniają powodzenia, pozwalają ocalić człowieczeństwo. Szaleństwo staje się przyczynkiem do zdemaskowania pozorów wartości wyznawanych przez nowoczesne, syte społeczeństwa Zachodu, a postawione przez bohatera pytanie – „Czyżby cały świat zwariował?!” – nabiera w tym kontekście charakteru retorycznego oraz ironicznego, szalony bowiem okazuje się świat pragmatyzmu, póż i pozorów, nie zaś uczuć i namiętności.

O ile w przypadku Karaina, Arsata i Herveya szaleństwo jest stanem przejściowym, o tyle w przypadku tytułowych bohaterów noweli *Idioci* oraz pracowników *Placówki postępu* obłąd i prozaiczna głupota są nieodłącznymi cechami czy też właściwościami postaci. Dzieci państwa Bacadou są upośledzone umysłowo, określanie zaś ich mianem „idiotów” sytuuje całą czwórkę gdzieś na marginesie społeczeństwa. Zarówno chłopcy, jak ich siostra ulegają swoistemu uprzedmiotowieniu, animalizacji – nie mają imion, bezproduktywni i bezużyteczni błakają się po okolicznych drogach i łąkach, „[...] zaleźnie od niewytłumaczalnych impulsów ich potwornego omroczenia”⁴⁶. „Stworzenia” te opisywane są nie jako osoby czy jednostki, lecz jako zestawy cech i właściwości, stanowiące o ich anormalności, co uwidacznia się w charakterystycznym sposobie przedstawienia ich fizyczności:

Wśród wysoko rosnącej trawy [...] przesunęła się jakaś twarz. Kulista głowa z krótko przystrzyżonymi włosami i głupkowatą czerwoną twarzą zdawała się leżeć osobno brodą w pyłe. Tułów krył się w krzakach gęsto porastających dno głębokiego rowu.⁴⁷

Ta osobliwa fragmentacja ciała opisywanego bohatera prowadzi do jego dehumanizacji – nie jest on bowiem osobą, lecz raczej rzeczą czy też obiektem obserwacji. O tej reifikacji postaci świadczy również opinia narratora, że jest to istota pozbawiona ludzkich właściwości – myślenia i świadomości, czego wyrazem jest puste, bezrefleksyjne „[...] spojrzenie oczu niewidzących, a wytrzeszczonych, jakby urzeczonych. [...] Zapewne obraz przesunął się przed oczyma tej istoty, nie zostawiając nawet śladu na zniekształconym mózgu”⁴⁸. Tytułowi idioci nie potrafią również wyrażać uczuć ani komunikować się

45 E. Łann, *Joseph Conrad*, przeł. B. Kocówna, w: *Conrad w oczach krytyki światowej*, wyb. Z. Najder, wstęp H. Krzeczkowski, kalendarium oprac. Z. Najder, indeksy F. Śniatecka-Wowerowa, Warszawa 1974, s. 179.

46 J. Conrad, *Idioci*, przeł. H. Carroll-Najder, w: tegoż, *Opowieści niepokojące*, s. 69.

47 Tamże, s. 67.

48 Tamże, s. 68.

z innymi, ani też wchodzić w jakiegokolwiek relacje⁴⁹, a ich życie sprowadza się w zasadzie do wegetacji.

Jałowość i bezsensowność egzystencji jest szczególnie bolesna dla ich rodziców. Podczas gdy Susan ubolewa nad niemożnością nawiązania z nimi kontaktu oraz nad niespełnieniem stawianych jej oczekiwań (mąż wyrzeka „[...] na przekłętą babę, która nie potrafi rodzić takich dzieci, jakie mieli inni ludzie”⁵⁰), Jean-Pierre zwraca uwagę raczej na ich bezproduktywność i bezużyteczność, powiązane z bolesną koniecznością opiekowania się nimi, czy też podtrzymywania przy życiu. Dla pana Bacadou paląca jest również kwestia dziedzictwa, chce on bowiem pozostawić po sobie potomka i spadkobiercę, stanowiącego ponadto osobliwe świadectwo jego męskości. Za pragnienie udowodnienia własnej produktywności ojciec „idiotów” zapłaci najwyższą cenę, ginąc z rąk własnej żony niemogącej znieść perspektywy urodzenia kolejnych istot „gorszych od zwierząt”, które: „Nic nie będą znały; ni ludzi, ni Boga”⁵¹.

Szaleństwo dotyka oboje rodziców tytułowych idiotów. Jean-Pierre w pijackim szale odgraża się żonie, innym ludziom i milczącemu Bogu, opętany ideą pozostawienia po sobie normalnego potomka, Susan zaś ogarnięta rozpaczą i lękiem przed kolejnym nieszczęściem, zabija męża i sama popada w obłąd. Bohaterka dostrzega w mroku widmo zamordowanego, próbuje przed nim uciec, by nie dopuścić do splodzenia kolejnych potomków i w rezultacie ginie, wzywając na pomoc „wysokie i obojętne niebo”⁵². Państwo Bacadou stają się ofiarami nie tyle złego losu czy też tragicznych zbiegów okoliczności, co własnych przekonań – zgodnych ze społecznie akceptowaną wykładnią powinności i norm – na temat życiowych zadań i celów. Oboje mają poczucie niemożności realizacji kulturowo sankcjonowanych, konwencjonalnych planów i pragnień oraz wypełnienia zobowiązań, a przecież powodzenie w tym zakresie stanowiłoby o społecznej wartości i użyteczności ich małżeństwa. Nie mogą sprostać oczekiwaniom, zmagają się z poczuciem niespełnienia i ułomności, próbując je przełamać czy też wyjaśnić, co ostatecznie okazuje się niemożliwe. Historia rodziny Bacadou pokazuje tragiczne uwikłanie w typowe dla nowoczesnej cywilizacji głoszącej kult rozwoju i postępu szaleństwo produktywności i użyteczności. Jak pisze Skwara, „[...] postaci idiotów odsłaniają pozorność żywotnej mocy ludzkiej, opartej na kulcie przydatności i do niej sprowadzającej wartość człowieka”⁵³.

49 Zob. tamże, s. 74: „To dziecko, jak pozostałych dwoje, nigdy się nie uśmiechało, nie wyciągało do niej rączek, nie odzywało się; nigdy nie pojawiła się choćby iskierka rozpoznania w ogromnych, czarnych oczach [...]”.

50 Tamże, s. 78.

51 Tamże, s. 85–86.

52 Tamże, s. 94.

53 M. Skwara, dz. cyt., s. 186.

Rzeczony szaleństwo użyteczności oraz pozorność postępu stanowią problematykę *Placówki postępu*. W opowiadaniu tym domniemana wielkość przedstawicieli rasy zdobywców demaskowana jest przez ich zatrważającą małość⁵⁴. Bohaterowie zostają umieszczeni na stacji handlowej, a ich istnienie jest właściwie bezzasadne, podobnie jak i egzystencja Kayertsa i Carliera, będących „[...] okazami ludzi idealnie bezbarwnych i niedołączonych, których istnienie umożliwiał tylko wysoki poziom organizacji właściwy tłumom cywilizowanym”. Tłum natomiast „[...] wierzy ślepo w niewzruszoną siłę swych instytucji i swej moralności, w potęgę swej policji i swej opinii”⁵⁵. Istnienie tych „osobników” jest skutkiem „osobliwych potrzeb” społeczeństwa, które „[...] zakazało im wszelkiej niezależnej myśli, wszelkiej inicjatywy, wszelkiego odchylenia się od rutyny i to zakazało pod karą śmierci. Mogli żyć tylko pod warunkiem, że staną się automatami”⁵⁶. Bohaterowie, „złączeni wspólną głupotą i lenistwem”⁵⁷, oddają się nieróbstwu i bezproduktywności aż do momentu, gdy zostają nieświadomie uwikłani w handel niewolnikami sprzedawanymi za drogocenną kość słoniową. Wtedy to Kayerts i Carlier, dotychczas pogrążeni w „otaczającej ich samotności, zupełnej i głuchej”, zaczynają uświadamiać sobie, „[...] że znikło z nich samych coś nieuchwytnego – coś, co pracowało dla ich bezpieczeństwa i wstrzymywało dzicz od wtargnięcia w ich serca”⁵⁸. Bohaterowie stają się współwinowajcami, wrogimi wobec siebie nawzajem i walczącymi o przetrwanie. Obaj przegrywają tę walkę – Carlier został zabity przez Kayertsa, ten drugi zaś popełnił samobójstwo pod wpływem obłąkańczych obaw przed tym, że zostanie osądzony i potępiony przez „postęp i cywilizację”, wbrew wyrażonemu wcześniej przekonaniu o racjonalności dokonanego zabójstwa oraz zgłębieniu „najwyższej mądrości”⁵⁹. Historia opisana w *Placówce postępu* odsłania nikczemność i cynizm postępowego Zachodu, dla którego życie ludzkie – o ile nie przynosi realnych zysków i nie przyczynia się do tak zwanego rozwoju – nie ma w zasadzie żadnej wartości. Tytułowy „postęp” ma więc znaczenie zgoła ironiczne, a tępotą bohaterów jest jedynie figurą ignorancji i pychy nowoczesnej cywilizacji. Opowiadanie to ilustruje, jak pisał Edward Garnett, „okropności kolonizacji, niosącej zagładę nie tylko tuziemcom, ale i zdziczałym kolonizatorom”⁶⁰, będąc w istocie symbolicznym

54 Zob. J. Conrad, *Placówka postępu*, przeł. A. Zagórska, w: tegoż, *Opowieści niepokojące*, s. 102.

55 Tamże, s. 102.

56 Tamże, s. 104.

57 Tamże, s. 105.

58 Tamże, s. 121.

59 Tamże, s. 129.

60 I. Kaszkin, *Joseph Conrad*, przeł. S. Pollak, w: *Conrad w oczach krytyki światowej*, s. 179.

rzuceniem wyzwania, „modnej imperialistycznej propagandzie oraz Kiplingowskiej ewangelii «posłannictwa Białego Człowieka»”⁶¹.

Szaleństwo, obłąkanie i wszelkie stany anormalne w *Opowieściach niepokojących* stanowią pretekst do rozpoznania i analizy tego, co uznaje się za normę i punkt odniesienia. Będąc swoistym kontrapunktem normalności czy obowiązującego kanonu zasad, wartości i konwenansów, stają się przyczynkiem do ukazania prawdy o nowoczesnej zachodniej cywilizacji, z całym jej zakłamaniem i pozornością. Jak zauważa Skwara: „Szaleni bohaterowie Conrada w pełni potwierdzają diagnozę szaleństwa świata i «moralnego obłąkania ludzkości»”⁶², natomiast autor *Jądra ciemności* „[...] traktuje szaleństwo jako zbiór gotowych motywów, które wykorzystuje zgodnie ze swoją intencją – ukazania głupoty cywilizacji postępu i nieuchronnego szaleństwa ludzi zaludniających «opętane kłębowisko usmalonych murów»”⁶³. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że odnosząc się do różnych schematów konceptualizowania motywu szaleńca, Conrad w swoisty sposób przekształca je, modyfikując ich znaczenia i funkcje. Jakkolwiek bowiem w *Opowieściach niepokojących* dostrzec można liczne odniesienia zarówno do wzorców romantycznych, jak i modernistycznych, to celem tych nawiązań nie jest reprodukcja czy powielanie sensów i matryc z nimi powiązanych. Conradowscy szaleńcy nie odsyłają ku innym wymiarom rzeczywistości, obłąd nie jest znamieniem geniuszu, właściwością „umysłów wrażliwych i kontemplacyjnych”, czy „znakiem bogactwa wewnętrznego”⁶⁴, nie jest też skutkiem „bezradności, wynikłej z «bankructwa wszelkich idei»”⁶⁵ (by przywołać określenia z prac badaczek opisujących fenomen dziewiętnastowiecznego szaleństwa). Conrad bowiem nie skupia się na jednostce – to nie szalone indywiduum jest właściwym przedmiotem jego refleksji. Unaocznienie szaleństwa jako czyjś doświadczenia (czy też obserwowanego jako czyjeś doświadczenie) stanowi pretekst do krytyki nowoczesności. Przedmiotem zainteresowania jest nie samo szaleństwo, lecz jego przyczyny, które leżą u podstaw nowoczesnej cywilizacji. Przypomnijmy za Aliną Kowalczykową, że „[...] od czasów romantyzmu szaleństwo pełni szczególną rolę dramatycznego zmuszania świata do samoanalizy”⁶⁶. Michel Foucault zauważa

61 E. Garnett, *Miejsce Conrada w literaturze angielskiej*, przeł. H. Cieplińska-Bojarska, w: jw., s. 336.

62 M. Skwara, dz. cyt., s. 187.

63 Tamże, s. 189.

64 A. Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978, s. 14.

65 D. Sajewska, *Choroba jako metafora epoki*, w: tejże, „Chore sztuki”. *Choroba, tożsamość, dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2005, s. 43.

66 A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 15.

natomiast, że „[...] prawdę o człowieku można wypowiedzieć w chwili jej zaniku; uwidacznia się wtedy, kiedy już się stała czymś innym”⁶⁷. Trzeba więc stwierdzić, że w *Opowieściach niepokojących* Conrad odnosi się do wspólnego mianownika romantycznych i modernistycznych ujęć szaleństwa.

Uwidocznieniu czy też unaocznieniu prawdy służy również wybór krótkich form prozatorskich jako sposobu opowiadania o szaleństwie i o ogarniętej nim rzeczywistości⁶⁸. Rozpisanie obłędu na kilka różnych opowieści i historii umożliwia przedstawienie odmiennych jego wariantów, jednak dzięki ich nagromadzeniu pozwala również na ukazanie wspólnych znaczeń wpisanych w tę wariantywność motywu. Multiplikacja pozwala bowiem dostrzec, wyraźniej z o b a c z y ć i rozpoznać źródła szaleństwa, których należy szukać nie w przestrzeni „zagranicznych kłótni”, lecz w najbliższym otoczeniu i w samym sobie, szaleństwo jest bowiem językiem krytyki nowoczesności – nowoczesnej cywilizacji i nowoczesnego człowieka.

Kluczowa wydaje się jednak nie tylko ta negatywna funkcja motywu, polegająca na wskazaniu niepokojących aspektów nowoczesności, lecz także (a może przede wszystkim) jego funkcja pozytywna – oto bowiem Conradowscy szaleńcy reprezentują wartości podstawowe, zapomniane i odrzucone przez cywilizację głoszącą kult racjonalności i postępu. Losy naznaczonych obłędem bohaterów *Opowieści niepokojących* mają skłonić do rozpoznania czy też odpoznania wartości takich, jak godność, wierność, lojalność i honor, bo to właśnie one (podtrzymywane za wszelką cenę lub z różnych przyczyn odrzucone) stają się przyczyną obłędu Conradowskich postaci. To właśnie w przestrzeni granicznej między zdrowiem a chorobą, normą a szaleństwem autor *Jądra ciemności* sytuuje swoich bohaterów, bo właśnie na krawędzi tworzą się fundamenty człowieczeństwa.

67 M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 472.

68 Ukazując szaleństwo w *Opowieściach niepokojących*, Conrad skupia się przede wszystkim na wizualnych aspektach opisywanych miejsc i postaci, na ich wyglądzie i znaczeniu, jak również na procesach widzenia i patrzenia jako narzędzi rozpoznawania prawdy o rzeczywistości i własnym życiu. Przykładowo, w opowiadaniu *Karain. Wspomnienie* jedno spojrzenie wystarczy załodze statku, by zrozumieć, że wodza ogarnął obłęd, którego oznaką jest jego wygląd i „błędne oczy” (J. Conrad, *Karain. Wspomnienie*, s. 31). Z kolei Alvan Hervey w *Powrocie*, poddając refleksji minione wypadki, „[...] miał chwilę wizji, krótkiej a wyraźnej jak sen. Ujrzał wszystko, co uważał za niezniszczalne i pewne na tym świecie, rozsypujące się w gruzy dokoła, jak masywne mury pod wściekłym podmuchem huraganu. Patrzył, drżąc na całym ciele, i czuł, jak niszczące tajemnicze tchnienie, tchnienie namiętności, poczyna mącić głęboki spokój jego domu” (J. Conrad, *Powrót*, s. 147).



ABSTRACT

TALES FROM THE EDGE.

MADNESS AND MADMEN IN JOSEPH CONRAD'S *TALES OF UNREST*

In this article, the author focuses on the analysis of various functions of the theme of madness in Joseph Conrad's *Tales of Unrest*. She recognizes different variants of insanity in the stories collected in the volume as a model describing modern civilization – the image of the madmen in the texts of the author of *Heart of Darkness* both represents the negative aspects of contemporary reality, and invokes the fundamental values (such as dignity, fidelity, loyalty and honour).

KEYWORDS

Joseph Conrad, *Tales of Unrest*, tales, evenings,
communication, dialogue, tradition