

WITOLD CHWALEWIK

BYRON — MICKIEWICZ — CONRAD

Najwcześniejszy przekaz poezji Mickiewicza niewątpliwie otrzymał Conrad od ojca i matki, zanim jeszcze nauczył się czytać. Początek znajomości z Byronem jest zapewne tak wczesny, jak początek lektur samodzielnych, przy czym ojciec nadawał im kierunek, podsuwając odpowiednie książki. W tej fazie dziecięcego rozwoju, wertygując Mickiewicza, natrafiał młody Conrad także na jego przekłady z Byrona. Wszystkie mogły oko — i także ucho wrażliwe — przynęcić, gdyż wszystkie brzmiały swobodnie, jak poezja rodzima i stanowiły lekturę równie łatwą i przyjemną, choć nie prędko przyjąć mogło pełniejsze jej rozumienie. Niewiele było tych przekładów: poemat *Giaur*, urywek z *Czajld Harolda* oraz 3 utwory krótsze: *Euthanasia*, *Sen* i *Ciemność*. Już wtedy jednak przez pokrewieństwo tematyczne, mógł powstać we wrażeniu czytelniczym pewien bliższy związek między utworami Mickiewicza i Byrona, zwłaszcza najoryginalniejszymi, takimi jak *Ciemność* i *Aryman i Oromaz*. Z utworów Byrona właśnie *Ciemność*, najpierw w przekładzie Mickiewicza poznana, największe zrobiła wrażenie. Mówią o nim lekturowe echa. Był to motyw, jak z perspektywy czasu widać, dla wyobraźni zarówno Byrona, jak Mickiewicza i Conrada kongenialny.

Z pewnością Conrad sięgnął niebawem także po inne przekłady polskie; trudno wyobrazić sobie, żeby nie zaprzyjaźnił się z hrabią Manfredem. I niezawodnie później, kiedy już angielszczyznę jako mężczyzna pełnoletni opanował — ogromnie swoją znajomość Byrona rozszerzył; być może były lata, kiedy był mu on szczególnie bliski. To prawdopodobny domysł: nie darmo Marlow, bohater noweli *Youth* (*Młodość*), na pierwszy swój dalekowschodni rejs zabiera komplet dzieł Byrona. Rzecz znamienna jednak, że śladu tych obszerniejszych lektur w postaci reminiscencji czy ech literackich dotychczas nie wykryto, jak gdyby to całe główne corpus Byronowego dzieła dla Conrada nie istniało. Widocznie wielka masa później przeczytanego tekstu łatwiej osuwała się w głąb niepamięci, gdy wspomnienie lektur wcześniejszych pozostawało żywe.

Zapewne też bezpośredni czytelniczy kontakt z Mickiewiczem osłabł, albo po prostu zanikł, w okresie od 1876 — data utraty kufra z polskimi książkami w Hawrze — aż do 1890 r., kiedy wuja w kraju odwiedził. Przy tej ostatniej okazji zaopatrzył się jednak w 4 tomiki wydania Gebethnerowskiego z r. 1888, które towarzyszyły mu potem w dalszych podróżach, aż do rozstania z zawodem marynarskim

(18 I 1894). Widziałem i przeglądałem te egzemplarze Mickiewicza w rezydencji pani Conrad (Torrens) pod Canterbury i od niej otrzymałem informację o ich losach.

W ten sposób przez nawroty ku poecie, wczesne doświadczenie czytelnicze mogło być następnie umacniane. O intensywności zaś krakowskich lektur, zwłaszcza w tragicznej końcowej fazie choroby ojca, zaświadczył wymownie sam Conrad:

Nie wiem, co by się ze mną stało. Przypuszczam, że po prostu po dziecinnemu bym zbzikował, gdyby nie pasja czytania [...] Ale ja pasję tę miałem [...] Czytałem! Ach czegoż nie czytałem! (I don't know what would have become of me if I had not been a reading boy [...] I suppose that in a futile childish way I would have gone crazy. But I was a reading boy [...] I read! What did I not read!). Cf. *Notes on Life and Letters*. „Poland Revisited”.

Cały ten okres polski, szczególnie zaś krakowski (1869–1874), ma niezwykle znaczenie formatywne. Powstała wówczas żądza wylotu na świat, lecz utworzyła się zarazem ta cywilizowana osobowość, która stanowi główną atrakcję pism Conrada. Sam przekaz tradycji literackiej, przez szkołę i dom udzielony, w dużej mierze już sylwetkę przyszłego pisarza określił.

Z dystansu jaki upływ czasu stworzył, łatwiej nam dziś widzieć Conrada jako „mieszkańca Europy” w tym sensie, w jakim jest „mieszkańcem Europy” także Byron i oczywiście też autor tej formuły — Mickiewicz. Jest to m. in. idea wątku pewnej tradycji filologicznej i retorycznej, szerszej niżli ojczysta, wywodzącej się z klasycznego źródła i zdolnej, pod piórem mistrzów, dziś także doskonale potrzebom nowoczesności służyć. Najznakomitszym wzorem takiego aryzmu jest w nowszej literaturze angielskiej Aleksander Pope, poeta, którego Byron czcił szczególnie. Nie tyle jako „romantyk”, ile jako kontynuator tradycji rzymskiej poezji obywatelskiej i satyry, z właściwą tej poezji nieustraszoną tonu, jest dzisiaj dla nas Byron, w dacie swojej rocznicy, ciekawy. Na linii tej kontynuacji ustawić można by bardzo luźną angielsko-polską filiację: Horacy — Pope — Byron — Mickiewicz — Kipling — Chesterton — Auden; na peryferii zaś tych analogii znaleźć by się też mógł, jako mistrz szyderstwa, z racji publicystyki swojej Józef Conrad, a na dalszym jeszcze widnokręgu: krakowianin Adolf Nowaczyński.

W ten wątek tradycji wtajemniczyła Conrada formalnie szkoła, lecz głębiej jeszcze dom rodzinny i zaplecze murów krakowskich. Ono samo uczyniło sierotę na całe życie bogatym. O dobrodziejstwie, jakim było filologiczne gimnazjum, wspomni Conrad po latach z wdzięcznością:

Za lat szkolnych w znakomitym gimnazjum głęboko piliśmy z klasycznego źródła, a choć wykład historii z konieczności skażony był tendencją filogermanską, wiem, że wszyscy, jak nas było sześciuset, opieraliśmy się całą mocą temu wpływowi (While I was a boy in a great public school we were steeped in classicism to the lips, and, though our historical studies were naturally tinted with Germanism, I know that all we boys, the six hundred of us, resisted that influence with all our might).¹

¹ Cf. list do G. T. Keatinga z 14 II 1922 r.

Nie musiał zresztą być duch tego Gimnazjum Św. Anny bardzo mierny, skoro np. tematem wypracowania maturalnego mogła być rola dziejowa Joanny d'Arc, jak tego ówczesne akta dowodzą.

Szkole — i późniejszym angielskim lekturom autorów z okresu baroku — zawdzięcza Conrad swoje upodobanie do wyważonych, rozbudowanych zdań i do la-ty-nizmów, które są tak znamioną cechą jego literackości. Ten efekt w tłumaczeniu ginie. Jak przetłumaczyć takie np. zdanie z *Falka*:

He dropped on a stool, bowed his powerful neck whose nape was red, and with his hands stitched the air, ludicrous, sublimely imbecile and comprehensible.

Współcześnie ze studiami rozwijała się nostalgia podróżnicza, czemu właśnie to środowisko i ten obręb murów sprzyjały. Powstawał kształtujący się na miarę swoich marzeń młody artysta. Ta pseudo-izolacja oraz lektury i studium map lepszą były dla wyobraźni szkołą niż otrząskanie z przygodą. A skrzydła urastać mogły wyobraźni tym powabniej, że widoki były tak realne. Świat stał przecież otworem. Trudności ani paszportowe, ani walutowe nie istniały, zabezpieczenie finansowe też było. Nadchodziła jesienna, październikowa data rozstania z ojczyzną (14 X 1874). Może w tych ostatnich dniach miłośnikowi Byrona przychodziły na myśl słowa pożegnania z *Czajld Harolda*: „Dalej za słońcem, gdzie jasną głowę w zachodnie pogrążają piany! — Tymczasem słońce bywaj mi zdrowe, Bądź zdrowa, luba ojczyzno! [...]”. W sumie, dla ukształtowania osobowości był to bardzo pomyślny okres i nic nie mogło zatrzeć już tego koloru. Lecz ten „portrait of the artist as a young man” nie został jeszcze nakreślony.

Dwadzieścia lat później, w zaraniu nowej pisarskiej kariery, zaczął Conrad szkicować coś w rodzaju autobiografii, dzieje młodzieńca, Ukrainca ze wsi podolskiej, który czuje swoje powołanie artystyczne, szuka kontaktu z cywilizacją zachodnią i przenosi się w ten świat zupełnie dla siebie nowy. Refleksje, jakie snuje w głównych ogniskach tej cywilizacji, mogą być podobne do przeżyć młodego Konrada Korzeniowskiego, lecz mimo to paralela zawodzi: formacja umysłowa Conrada była zupełnie inna i może dlatego przestał się swoim rzekomym sobowtorem interesować. *The Sisters* pozostały fragmentem.

Rozpoznanie sfery aluzyjnej w utworze literackim jest dla zrozumienia utworu bardzo ważne, ale nie potrafimy zrobić tego metodycznie. Wszystko tu zależy od wrażliwości i pamięci, wartość zaś pierwszego odkrywczego wrażenia jest wyjątkowo duża. W dalszym toku weryfikacji pomocne mogą być konkordancje specjalne, obejmujące materiał wszystkich wyrazów i wszystkich zdań, w których te wyrazy się znajdują, dla każdego utworu z osobna, ale w zakresie conradologii takich nie ma. Wielu niewyraźnych ech nie uchwycimy, choć wydają się tworzyć znajomą aurę; albo nawet wyraźne aluzje wymkną się uwadze dlatego, że pojawią się tam, gdzie ich nie oczekujemy. Niedosłyszane np. pozostało wyraźne szekspirowskie echo w „Poland Revisited”: oto Conrad, podczas przechadzki nocnej z synem po Krakowie, widzi siebie w roli Hamletowego widma. Jak gdyby słyszał zwrócone do zjawy pytanie: „Co to znaczy, że ty, trup, [...] Nawiedzasz znów tę strefę blasków księżycowych?”

(„What may this mean, That thou, dead corse, again [...] Revisit'st thus the glimpses of the moon [...]”. *Hamlet* a. I sc. 4). Niedwuznacznie tworzy tę aluzję Conrad przez echa werbalne wywoławcze: „my own personality returning from another world, as it were, to revisit the glimpses of old moons”, „stepped out into an empty street, bright with moonlight. I was, indeed, revisiting the glimpses of the moon”.

Jeżeli korespondują ze sobą 2 teksty różnojęzyczne, aluzja ściśle werbalna w grę nie wchodzi, istnieć za to mogą w utworach o skomplikowanym artyzmie, wiele znaczące analogie jakiejś charakterystycznej struktury idei albo obrazu. Dotyczy to wielkiego motywu ciemności.

Spośród mniejszych rozmiarem utworów Byrona, Mickiewicz znakomicie wybrał do przekładu 3 pozycje, których problematyka i wyraz nie przedawniły się i wszystkie wywołać mogą rezonans poważny. Aktualna nadal na Zachodzie jest kwestia eutanazji, zawsze aktualna dla poety jest „zmiana scen widzenia”, i ciemność też fascynuje po staremu. Szczególnie poważnie potraktował Conrad właśnie *Ciemność*. W okresie wzmózonego czarnowidztwa, które rychło wypowiedzieć się miało w *Jądrze ciemności*, uznał twór wyobraźni Byrona za wiarygodny zupełnie obraz końca, niejako podręczną swoją wizję końca świata. To zaufanie do poezji świadczyć może poniekąd o jego krytycyzmie, bo czemużby gorsza miała być ta imponująca konkretem wizja od rozmaitych pseudonaukowych wieszczbiarstw równie płonnych? W tym wypadku zaś współdziałać mogły i przekład i oryginał harmonijnie. W liście do Cunninghame Graham'a pisał, wtórując zarówno myśli, jak i wysłowieniu Byrona:

the eternal decree [...] will extinguish the sun, the stars one by one, and in another instant shall spread a frozen darkness over the whole universe.²

U Byrona:

The bright sun was extinguished, and the stars
Did wander darkling in the eternal space [...] and
the icy earth Swung blind [...] Darkness was the universe.

Lecz sugestywna wizja zasiliła także i epicką wyobraźnię Conrada niektórymi swoimi motywami. Byron przedstawił zagładę okrętów, które butwieją na morzu unieruchomione przez brak wiatru, i zdziczenie ludzkości, która praktykuje ludożerstwo, aż wreszcie tylko dwaj zostają i także zginą, gdy ujrzą swoje twarze w rozblasku dopalającego się ołtarza:

Okręty bez żeglarzów pośród morza tkwiły,
Maszty ich kawałami padaly i gnily — — —
Chudy karmił się, jedząc chudsze od siebie — — —
I nareszcie
Wszyscy ludzie wymarli — — —
Zostali dwaj ostatni — dwaj nieprzyjaciele — — —

² *Letters*. Ed. C. T. Watts. Cambridge 1969 s. 53.

Ships sailorless lay rotting by the sea
 And their masts fell down piecemeal — — —
 The meagre by the meagre were devour'd — — —
 The crowd was famished by degrees: but two,
 And they were enemies — — —

Conrad podjął te motywy w *Falku*, noweli sporych rozmiarów, również należącej do tego okresu (1901), lecz w zakończeniu stworzył antytezę, jak gdyby prymitywną gloryfikację życia. „Najlepszy” ocaleje: ten, który przedostatniego pożre. Zdarzenia przeniósł na kadłub statku obezwładnionego na morzu po utracie masztów i steru oraz uszkodzeniu maszyn. Conrad, jak to wykazał Norman Sherry, bardzo szczegółowo wyzyskał autentyzm własnych wspomnień dla konstrukcji epizodów w porcie i na łądzie (w Bankoku); ale nikt nie wskazał źródła centralnego epizodu na morzu. Wydaje się, że jest ono liteackie i że Conrad motyw z Byrona w intencji aluzyjnej wyzyskał dla uwydatnienia kontrastu.

Faktura poetycka *Heart of Darkness* wyziera już z tytułu, który jest metaforą. Jeżeli jednak istnieje jakiś poetycki prototyp, to tym źródłem nie może być Byrona *Ciemność*, gdyż ciemność absolutna jest bez serca. Z istoty swej jest wszędzie jednakowa i nigdzie się nie rozjaśnia i nie zagęszcza. Opisać jej nie może poezja, może co najwyżej oznajmić jej nastanie — lub odejście. Najznakomitszy w nowszej poezji angielskiej i najczęściej cytowany wzór stworzył Pope w sławnym zakończeniu poematu *The Dunciad*, zwiastując erę, gdy wygaśnie iskra Boża w ludziach:

Ni iskry w ludziach, ni bóstwa odblasku!
 Chaosie! władza twoja przywrócona;
 Rzekłeś — i światłość ginie od — stworzona;
 Jużes, Anarchu wielki, podniósł dłonie —
 I ciemność wszechobecna wszystko chłonie.

Nor human spark is left, nor glimpse divine!
 Lo! thy dread empire, Chaos! is restored;
 Light dies before thy uncreating word;
 Thy hand, great Anarch! lets the curtain fall,
 And universal darkness buries all.

W swej powieści rozwinął Conrad koncepcję biegunowo różną. Jest to ciemność ustopniowana, która w pewnym miejscu się zagęszcza, ma swój ośrodek, swoje „jądro” (jak to uściślił w polskiej wersji tytułu Conrad); ciemność, nad którą może także jaśnieć słońce. Jeszcze przed opuszczeniem Europy przeczuwa Marlow, że będzie to doświadczenie głębi, nie zaś bieg na przelaj:

The best way I can explain it to you is by saying that, for a second or two, I felt as though instead of going to the centre of a continent. I were about to set off for the centre of the earth (*Heart*. Ed. Dent, 60). Najlepiej mogę to wyrazić, jeśli powiem, że przez parę sekund zdawało mi się, że czeka mnie podróż nie do środka kontynentu, ale do środka ziemi.

Odczuwamy tu ciśnienie aluzji poetyckiej. Oczywiście bowiem nie chodzi o przy-

godę taką, jaką opisał Juliusz Verne w znakomitej powieści *Voyage au centre de la terre*.

Zmieniając w wydaniu polskim tytuł, nie zmienił Conrad nic w tekście głównym, ale udzielił ważnej wskazówki interpretacyjnej: geograficzny klucz zastąpił poetyckim. Tytuł angielski *Heart of Darkness* brzmi jak aluzja do najgłośniejszej książki Stanleya: *In darkest Africa* (1890), każe myśleć o sercu kontynentu, o Afryce Środkowej. Ale *Jądro* nie leży na powierzchni — to inny kierunek spojrzenia:

W samym przepaści niezgłębionej środka,
W samym ciemności najgrubszym zarodku
Osiadł Aryman

Wiąże się to z zespołem aluzji, które bez takiego kontekstu nie byłyby zrozumiałe, jak np. ta, osoby Kurtza dotycząca: „His was an impenetrable darkness” („Jego żywiołem była nieprzenikniona ciemność”).

Jest także w tej kompozycji drugi, uzupełniający układ ech infernalnych, równoległy do biegu rzeki Kongo: przywodzą one na myśl Hades Wergiliański, tę słabo oświetloną podziemną krainę cieni, płaską jak lustro wód Acherontu albo Flegetonu. Tę dziedzinę aluzji Wergiliańskiej rozpoznała dobrze Lilian Feder w szkicu: *Marlow's Descent into Hell*³, nie zwracano jednak uwagi na głębiej strukturalną dziedzinę ech Mickiewiczowych.

Nad tą przepaścią może jednak jaśnieć słońce... „Znienacka uczułem się przeniesiony w jakąś wyzutą ze światła strefę okropności niepochwytnych: ulgą byłoby stanąć wobec dzikości szczerej, niezłożonej; taką ma prawo mieć byt wyraźny w słońcu...”

Uderza jednak u Conrada uczuciowy chłód w stosunku do słońca, w opisach zochodu zwłaszcza. To sprawa szersza niż zagadnienie kompozycji jednego tylko utworu. Znał podobną oziębłość Manfred:

A ty, wszechświata tego jasne oko,
Ty, które patrzysz na wszystkich i wszystko
Radujesz — nie zna ciebie moje serce.
And thou, the bright eye of the universe,
That openest over all, and unto all
Art a delight — thou shin'st not on my heart.

(Manfred 1 2 w. 10-12)

Lecz Conrad nie potrzebował pożyczać tego sentymentu od Byrona: do dyspozycji miał własny, bardziej filozoficzny odcień:

Kiedy [...] ostatnie źdźbło trawy uschnie na struchlałej ziemi, człowiek hartowny dzięki zaprawie zdobytej w walce z niedolą i bólem, obróci nie umniejszoną światłość oczu swoich na słońce słabnące (When [...] the last blade of grass shall have died upon a dying earth, man, indomitable by his

³ „Nineteenth Century Fiction” 9:1955 s. 280-292.

training in resistance to misery and pain, shall set this undiminished light of his eyes against the feeble glow of the sun).⁴

Człowiek, większy od Arymana, potrafi patrzeć w słońce, lecz nie potrafi, jak tamten „pomyśleć o szczęściu bez końca”; wobec groźby szczęścia zastosuje unik. Wyobraźnia Conrada nie sięga tej sfery, którą Mickiewicz w *Widzeniu* przedstawił jako realną. Autor *Heart of Darknes* stworzył jednak sferę aluzji infernalnych, która bliżej spokrewnia ten utwór z koncepcjami Mickiewicza niż z wizją ciemności u Byrona.

⁴ Cf. *Notes on Life and Letters*. Ed. Dent. s. 13 (note on Henry James).