

U KRESU SIŁ

(ZE STUDIÓW NAD TECHNIKĄ ARTYSTYCZNĄ CONRADA)

Wśród utworów Conrada jednym z ciekawszych pod względem techniki pisarskiej jest nowela *U kresu sił* (*The End of the Tether*). Nie należy ona do najbardziej znanych ani najczęściej tłumaczonych, a jednak zasługuje niewątpliwie na bliższą uwagę.

Od razu na wstępie nasuwa się pytanie, czy utwór ten rzeczywiście należy określić jako nowelę, czy może raczej krótką powieść, czy coś pośredniego: „opowieść”, stojącą na pograniczu między rodzajem nowelowym i powieściowym. Zobaczymy jakie są pod tym względem typologiczne wskazówki i jak wypadnie ich konfrontacja z utworem. Pierwszym popularnym sprawdzianem jest zwykle sprawa objętości. Ale tu od razu napotykamy na trudność klasyfikacyjną, gdy uświadomimy sobie choćby, że utwór *U kresu sił* (który np. w angielskim wydaniu *Pism Conrada*¹ liczy ni mniej ni więcej tylko 176 stron) objętościowo jest zaledwie o kilkanaście stron krótszy niż *Almayer's Folly* określane powszechnie jako powieść. Jasne jest, że mechaniczna formuła długości czy krótkości utworu mierzonej ilością stron, czy nawet, jak to próbował ongiś określić Edgar Allan Poe, możliwością „odczytania go za jednym posiedzeniem trwającym od pół godziny do dwu godzin”² nie może tu być decydująca. Oczywiście w ogromnej większości wypadków nawet ta mechaniczna zasada wystarcza; jednakże okazuje się nieraz, że są inne, ważniejsze,

¹ *The Works of Joseph Conrad in Twenty Volumes*. J. Grant, Edinburgh and London, Vol. VI, 1925.

² Cf. Edgar Allan Poe, *Hawthorne's Twice Told Tales*. The Complete Poems and Stories. Vol. II, New York 1946, s. 949.

„strukturalne” przesłanki, które każą nam w utworze o pozornie wszystkich cechach powieściowych widzieć nowelę — i odwrotnie. Poe i jego poprzednicy mówili o „jedności wrażenia”³; nowsi badacze, sięgając raczej do elementów wewnętrznych budowy, przenieśli punkt ciężkości na kompozycyjną zasadę „jedności akcji”, „jedności motywu” itd., podkreślając zgodnie (Hart, Walzel i in.) nieistotność zewnętrznych, mechanicznych przesłanek⁴.

Otóż tu od razu należy zaznaczyć, że z punktu widzenia „jedności motywu” *U kresu sił* jest typowym utworem nowelowym; podstawowym elementem strukturalnym jest tu tragedia ślepoty kapitana Whalley’a. Jednakże brak tu innej typowej cechy noweli, jaką jest tzw. „ciążenie ku zakończeniu”, to co Borys Eichenbaum porównał w swojej *Teorii literatury* z padaniem pocisku wyrzuconego z aeroplanu. U Conrada w ogóle niezmiernie rzadko, nawet w najkrótszych jego utworach, można znaleźć tę właściwość. Przeciwnie, w jego głęboko refleksyjnej twórczości bieg pocisku-akcji (pod tym względem *U kresu sił* nie należy do wyjątków) jest raczej nieśpieszny, nieraz nawet do przesady zawily. Nie bez powodu Conrad sam określił proces budowania swych utworów literackich jako „odtworzenie wspomnień tak jak się one wyłaniają z pamięci”⁵. Niezależnie od faktu niewątpliwiej „literackości” niejednego z wypowiedzeń autorskich Conrada w jego przedmowach nie można tego zwierzenia pominąć i nie można odmówić pewnej trafności spostrzeżeniom tak bliskiego współpracownika Conrada jakim był przez dłuższy czas, (n. b. właśnie w okresie pisania *U kresu sił*, czy ściślej biorąc jego ostatecznej redakcji po spłonięciu pierwszego rękopisu) Ford Madox Ford, gdy tłumaczy on tą wspomnieniowo-refleksyjną właściwością twórczości Conrada swój sąd, że pisarz ten „nie stworzył ani jednej prawdziwej noweli, tj. krótkiego zwartego utworu... oszczędnego w słowa, zakończonego uderzeniem, tym co Francuzi nazywają *coup de canon*”. Dlatego to nawet zakrojone na nowele jego utwory zawsze są raczej tym, co „w braku

³ Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*. Ed. cit., s. 979.

⁴ Cf. Oskar Walzel, *Die Kunstform der Novelle*. Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926, s. 256.

⁵ Cf. Ford Madox Ford, *Joseph Conrad. A Personal Remembrance*, London 1924, s. 180.

lepszego sformułowania należy nazwać długimi nowelami" (*long short stories*)⁶.

*

Przyjrzyjmy się teraz bliżej procesowi twórczemu w utworze *U kresu sił*. Teoretyczna dewiza i praktyka pisarska Conrada idą tu na ogół w parze (a wiemy, że nie zawsze tak bywa w pracowniach pisarzy). Autor ukazuje nam na wstępie wyłonioną ze wspomnień postać bohatera utworu kapitana Whalley'a w pewnym dramatycznym momencie jego życia, ale ukazawszy ten moment w nowelowym skrócie, zapomina jak gdyby o rozpędzonej już z góry akcji i najspokojniej zanurza się w przeszłość, poświęcając około jedną czwartą całości na typowo powieściową *vorgeschichte*. Tak więc powstaje od razu charakterystyczny dla Conrada konflikt między nowelową zasadą eliminowania a przynajmniej ograniczania do minimum elementu historycznej narracji oraz powieściowym zamiłowaniem do rozwinięcia tematyki na szerokim tle psychologicznym i realistycznym z całym bogactwem motywów i epizodów hamujących przebieg akcji, wyjaśniających i wywodzących *ab ovo*, jak doszło do takiej czy innej sytuacji. Równie trudno jest w twórczości Conrada przeprowadzić podział na „utwory akcji” (typowym przykładem tego rodzaju jest *Wyspa skarbów* Stevensona) i „utwory charakteru” (jak *Jarmark próżności* Thackeraya)⁷. Każdy niemal utwór Conrada jest i jednym i drugim zarazem: żaden z jego utworów nie cierpi na ubóstwo akcji, każdy pulsuje dramatycznymi konfliktami charakterów. Jeśli idzie o nowelę *U kresu sił*, myślę, że bodaj sprawa psychologiczna, dramat charakteru, jest tu najważniejsza. Nie takie czy inne warunki, nie taki, czy inny rozwój wypadków formują charakter kapitana Whalley'a; idzie o reakcje i decyzje takiego właśnie a nie innego charakteru w obliczu pewnego splotu wydarzeń.

⁶ Op. cit., s. 204. Inna rzecz, że trudno się tu powstrzymać od uwagi, iż F. M. F. celowo jak gdyby pominął tu fakt istnienia owego pośredniego gatunku prozy określanego po prostu angielskim terminem *a story* (opowieść), świadomie używanym przez samego Conrada.

⁷ Cf. Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, London 1929, s. 27.

Podkreślano niejednokrotnie, że nowela stoi bliżej dramatu niż powieści. Niewątpliwie pod tym względem, pod względem kondensacji elementu dramatycznego, utwór *U kresu sił* mógłby niemal służyć za przykład; ale znów tę klasyfikację utrudnia swoboda bezpośredniej i pośredniej narracji. Trochę podobnie zresztą jest w utworach Conrada i z klasyfikacją motywów tematycznych. Conrad sam np., jak wiadomo, energicznie bronił się przed klasyfikowaniem go jako „pisarza morza”, a jego utworów jako „opowiadań morskich” (*sea stories*). Podkreślał on wciąż, że jedynym przedmiotem jego zainteresowania jest żywioł ludzki. Jednakże w samej nawet polemice Conrada z próbami zamknięcia go w kategorii pisarzy morskich zdradza się on bezwiednie stylem i językiem, jako pisarz, którego twórczość niewątpliwie pod wpływem żywiołu morskiego się kształtowała. Nawet tam, gdzie mówi o owym „żywiolu ludzkim” jako jedynym przedmiocie zainteresowania, w swych określeniach i porównaniach ucieka się do... żywiołu morskiego („Jak morze nieposkromiony, jak morze niebezpieczny, jak morze zmienny”). Poza tym Conrad zdaje się nie zauważać faktu, który właśnie w omawianym tu utworze ze szczególną występuje jaskrawością, a mianowicie, że ten jego żywioł ludzki, większość jego bohaterów, to jednak ludzie, których uczucia, reakcje, decyzje, kształtują się pod wpływem morza. Jedynie człowiek morza, człowiek, którego życie, kariera, charakter, związane były organicznie z morzem, ze specyficzną etyką ludzi morza, jedynie taki człowiek mógł znaleźć się w sytuacji, w jakiej znalazł się kapitan Whalley; jedynie człowiek morza mógł czuć i działać w tej sytuacji tak jak on. Krótko mówiąc, żywioł morza nie jest jedynie tłem utworów Conrada, żywioł ten jest elementem organicznym, twórczym, wpływającym na sytuację i decyzje „żywiołu ludzkiego”. Można tu dodać, że organiczny związek żywiołu ludzkiego i żywiołu morskiego na każdym kroku znajduje swój wyraz w stylu Conrada, stylu, w którym między innymi bardzo charakterystyczna jest tendencja do „personifikacji” żywiołu morskiego, a równocześnie, że tak powiem, „marynizacji” żywiołu ludzkiego. Ekspansja żywiołu morskiego, wkraczanie języka i nawet żargonu marynarskiego w partie opisowe stanów duchowych bohaterów, jest uderzająca. Oto kilka przykładów:

1. Opis stanu duchowego kapitana Whalley'a po otrzymaniu listu od córki:

„Całą tę noc kapitan Whalley chodził po górnym pokładzie swego zakotwiczonego statku, jak gdyby na wzburzonym morzu miał się zderzyć z łodem, niepewny pozycji, po przebyciu wielu szarych dni, bez widoku słońca, księżycy i gwiazd”.

2. Charakterystyka zięcia kapitana, który n. b. nie miał nic wspólnego z morzem:

„Był on tak wiecznie spychany na brzeg, że przypisywać to jedynie jego nieumiejętności żeglowania byłoby oczywistą niesprawiedliwością”⁸.

*

Spróbujmy teraz nakreślić schemat kompozycyjny *U kresu sił*. Najogólniej biorąc jest on następujący:

1. Rozdział I. Dramatyczna ekspozycja, raczej nowelowa (taki a nie inny charakter bohatera w zetknięciu z pewną sytuacją życiową) zapowiada szybkie, typowe dla noweli, rozwiązanie.

2. Rozdziały II—VI. Cofnięcie się w czasie w formie typowo powieściowego wprowadzenia (*vorgeschichte*).

3. Rozdziały VII—XI. Przeplatanie się techniki powieściowej i nowelowej. Przez konfrontację zdarzeń, relacji i opinii poszczególnych postaci stopniowo odsłania się istotne podłoże tragedii bohatera.

Rozdziały XII—XIV. Punkt kulminacyjny i zarazem rozwiązanie — raczej typowe dla noweli.

W sumie widzimy jak z typową dla Conrada swobodą refleksyjnej narracji w ramy nowelowe (Rozdział I — Rozdziały XII—XIV) szerokim strumieniem wlewa się materiał powieściowy. Nie wynika oczywiście z tego, aby była to artystyczna nieudolność, aby Conrad rzeczywiście nie potrafił ująć w ryzy owego potoku wspomnień i refleksyj. Powołuje się on wprawdzie sam na rze-

⁸ W związku ze spłonieniem pierwotnego rękopisu utworu i specyficzną techniką jego rekonstrukcji (cf. Ford Madox Ford, op. cit., s. 242—243) trudno byłoby analizować wszystkie szczegóły stylu jako charakterystyczne dla Conrada. Niewątpliwie są tu zmiany i interpolacje współpra-

komą bezplanowość w jego pracy pisarskiej, ale z pewnym niedowierzaniem musimy czytać zwierzenia Conrada na ten temat w liście do Edwarda Garnetta z 14 sierpnia 1896⁹. Conrad skarży się, że jego *Placówka postępu* jest utworem chybionym, ponieważ od początku do końca próbował ją pisać podług planu. Również Ford Madox Ford wspomina o jego i Conrada niechęci, z okresu ich spółki autorskiej, do pisania według z góry nakreślonego planu¹⁰. W istocie rzeczy jednak ta pozorna bezplanowość w niejednym wypadku wydaje się być właśnie przeciwieństwem bezplanowości. Po prostu wydaje się, że autor ucieka się niejako aż do mistyfikacji literackiej, próbując wywołać wrażenie bezplanowości przy pomocy bardzo kunsztownie przemyślanych i rozplanowanych środków kompozycyjnych. Weźmy na przykład chwyt otaczania bohatera aurą tajemniczości i stopniowego odsłaniania, szczególnie po szczególnie jego pilnie strzeżonego sekretu (*Lord Jim, Falk, U kresu sił*). Czyż nie jest to właśnie metoda oparta na planowości? Wszystko co wiemy o refleksyjnej i zdyscyplinowanej naturze pisarskiej Conrada wskazuje na to, że rzekome spontaniczne odtwarzania wrażeń i wspomnień w miarę ich przypadkowego nawracania w pamięci nie jest podstawą jego artystycznej kompozycji. Przeciwnie, autor sam potwierdza gdzie indziej, jak ważną rzeczą było w jego pracy powolne filtrowanie owych wspomnień i wrażeń i świadome, planowe przetapianie ich na nową artystyczną realność. „Treść i kierunek akcji rysowały się już jasno w mym umyśle — pisze Conrad w przedmowie do *Ocalenia* — ale co do sposobu przedstawienia faktów i może w pewnej mierze co do natury samych faktów wciąż jeszcze miałem pewne wątpliwości”¹¹.

W utworze *U kresu sił* podobnie, wbrew tej rzekomej spontaniczności wspomnień, elementy pierwszo- i drugo-planowe ułożone są w przemyślną, precyzyjną i celową konstrukcję. Centralnym punktem jest przez cały czas sprawa charakteru i de-

cownika. Oto jego relacja z tej rekonstrukcji: „Było to sprawą dni, potem godzin. Conrad pisał. Autor (tzn. F. M. F.) poprawiał rękopis za jego plecami, wstawiając tu i ówdzie zdanie”. (L. cit.).

⁹ Cf. Joseph Conrad, *Letters to Edward Garnett*, London 1928.

¹⁰ Cf. Ford Madox Ford, op. cit., s. 180 nn.

¹¹ Cf. Joseph Conrad, *The Works*, Vol. XVIII, s. VIII.

czyj kapitana Whalley'a, odsłaniana stopniowo w różnych jej aspektach — moralnych, etycznych, zawodowych — ze stanowiska poszczególnych postaci, których wszystkie czyny, myśli i spostrzeżenia mają pod tym względem wyraźną funkcję.

Bardzo charakterystyczną cechą techniki Conrada jest wspomniana wyżej metoda budowania całej akcji utworu na jakimś szczególe życia czy charakteru bohatera — stanowiącym tajemnicę. Metoda tajemniczości, czy nawet mistyfikacji, tak często używana w powieści kryminalnej, ma swoje miejsce i w literaturze klasycznej. Conrad zdaje się lubować w otaczaniu swego bohatera aurą jakiegoś sekretu, którego czytelnik niemal od początku jest świadomy, ale którego pełne rozszyfrowanie musi się jednak odbywać stopniowo, tak że dopiero w zakończeniu cała prawda się odsłania i zarazem wtedy dopiero w pełnym świetle występują poszczególne elementy: aluzje, wypowiedzi i czyny wcześniejsze bohatera i innych uczestników akcji, które w swoim czasie intrygowały brakiem dostatecznej motywacji a nawet zgoła zagadkowością. W omawianym tu utworze metoda ta zastosowana jest z całą konsekwencją i z podwójną niejako intensywnością. Nie tylko mamy tu „sekrety” pilnie strzeżonej ślepoty kapitana Whalley'a, ale równocześnie niejasne, niepewne niemal aż do końca utworu, pozostaje „odkrycie” tego sekretu przez Sterne'a i jego istotne znaczenie w rozwoju tragedii. Lawirowanie między faktami i domysłami, utrzymywanie czytelnika w napięciu i niepewności w trójkącie sprzecznych interesów i motywów: Whalley Sterne — Massy, przeprowadzone jest przez autora nadzwyczaj precyzyjnie. Czytelnikowi powoli, krok za krokiem odsłaniają się nowe powikłania i motywy, których istotne znaczenie początkowo raczej tylko przeczuwa, odgaduje, zmuszony dotrzymać kroku autorowi na jego zawilich ścieżkach wspomnieniowych. Tak np. czytelnik w pewnej chwili dowiaduje się o strategii właściciela statku, który ma nadzieję dla ratowania się przed bankructwem znaleźć pretekst do zerwania kontraktu ze swym partnerem i dowódcą statku, kapitanem Whalley'em. W świetle odsłaniającej się tajemnicy kapitana — tragedii jego oślepienia — sens tej informacji zarysowuje się dość wyraźnie już we wczesnym stadium rozwoju akcji. Ale sprawa okazuje się bardziej złożona. Wysiłki kapitana, by nie zdradzić się przedwcześnie ze

swym kalectwem nabierają głębszego sensu na tle szeregu szczegółów z przeszłości uświadamiających czytelnikowi głęboko ludzkie podłoże wewnętrznego konfliktu bohatera — chęć ratowania jedynych środków przyjscia z pomocą finansową ukochanej córce. Potęguje napięcie wprowadzenie postaci Sterne'a, z jego „odkryciem”, które zdaje się mieć kluczowe znaczenie, a które w dalszym rozwoju wypadków okazuje się bezwartościowe. W chwili kiedy Sterne decyduje się na odsłonięcie tajemnicy właścicielowi statku, Massy'emu, chcąc objąć komendę po kapitanie Whalley'u, ten zbywa go grubiaństwem i okazuje się, że i on tę tajemnicę zna. Sytuacja jest paradoksalna; dopiero później autor podaje motywy postępowania Massy'ego, który wytropiwszy sekret kapitana snuje plany wyciągnięcia z tego większej korzyści niż dałoby mu zerwanie umowy. Jak bardzo misterna jest cała ta budowa, uświadamiamy sobie w całej pełni dopiero po przeczytaniu całości. Uświadamia nam to jeden z elementów talentu wielkiego pisarza, którego utwory z chwilą ich przeczytania nie kończą się, a przeciwnie w pewnej mierze dopiero się zaczynają.

Najważniejszym momentem w noweli jest z reguły zakończenie. Jest ono w typowej noweli zarazem punktem kulminacyjnym — wszystko to, co w powieści stanowi stopniowe rozwiązanie: *anti-climax*, epilog, wszystko to w noweli jest z reguły wyeliminowane. Pod tym względem można uznać *U kresu sił* za utwór typowo nowelowy. Zakończeniem jest katastrofa statku i katastrofa człowieka. Istotą tragedii jest tu walka człowieka w obliczu pewnego splotu wydarzeń, splotu takiego, że każda decyzja bohatera w ostateczności musi się okazać tragiczna. W tragedii wewnętrznej kapitana Whalley'a mamy zmaganie się dwu miłości i dwu obowiązków: miłości i obowiązku ojca w stosunku do ukochanej córki i miłości i obowiązku kapitana w stosunku do jego statku. Decyzja powzięta pod kątem widzenia człowieka morza musi uniemożliwić pomoc córce; decyzja pod wpływem miłości ojcowskiej musi zniszczyć dobre imię marynarza. Bohater sam musi dokonać wyboru z góry beznadziejnego, wyboru między życiem i śmiercią, między zachowaniem i utratą dobrego imienia, między próbą przyjscia z pomocą dziecku i ruiną finansową. Czytelnik nie może mieć wątpliwości, że wybierając dobrowolną śmierć kapitan Whalley nie kieruje się jedynie chę-

cią ratowania pozorów i przyjścia z pomocą córce. Jasne jest, że życie dla niego po sprzeniewierzeniu się etyce morskiej byłoby nie do zniesienia. Z drugiej strony, ujawnienie bezpośredniej przyczyny zatonięcia statku (zbrodniczy plan Massy'ego) nie byłoby również rozwiązaniem, gdyż w przekonaniu kapitana ostateczną, istotną przyczyną i tak pozostawała jego zatajona nieudolność jako dowódcy. Nie jest także decyzja śmierci próbą pogrzebienia tajemnicy dla ratowania honoru, gdyż kapitan nie ma wątpliwości, że Massy ją zna i w całej pełni zdemaskuje przy staraniach o wypłatę sum asekuracyjnych. Czytelnik musi pamiętać jeszcze i to, że w swoim czasie do odsłonięcia tajemnicy Van Vykowi skłoniła kapitana Whalley'a niemożność zniesienia okazywanego mu przez Van Vyka szacunku, którego nie czuł się godny¹².

Dopiero po przeczytaniu całości i zastanowieniu się nad szczegółami czytelnik w całej pełni może zdać sobie sprawę z głębi tego utworu. Oto fabuła oparta na zwykłej, codziennej podróży statku kursującego z roku na rok i z miesiąca na miesiąc między tymi samymi portami, bez żadnych zmian i niespodzianek, z regularnością i monotonią „autobusu morskiego”. Nie żadne burze, nie żadne niezwykle przeszkody powodują katastrofę. I zresztą nie katastrofa statku jest istotą tragedii. Jest nią wewnętrzny dramat człowieka będącego *U kresu sił* i czyniącego rozpaczliwe wysiłki, by jeszcze parę kroków poza ten kres zrobić — nie dla egoistycznych celów czy ambicji, ale dla ratowania ukochanego dziecka. Trudno sobie wyobrazić większą prostotę literackiej koncepcji, która równocześnie na warsztacie artystycznym Conrada urasta do rozmiarów klasycznej tragedii.

University of Wisconsin

¹² N. b. rola epizodu z Van Vykiem zasługiwałaby na specjalne omówienie. Wystarczy tu zaznaczyć, że epizod ten sugerujący możliwość odciążenia, skierowania akcji ku zgoła innemu zakończeniu (przez interwencję Van Vyka) w rezultacie jeszcze bardziej podkreśla nieuniknioną katastrofę.