

Karol Samsel

Instytut Literatury Polskiej

Uniwersytet Warszawski

e-mail: lewks@wp.pl

ORCID: 0000-0002-2047-4508

Joseph Conrad a polska cisza romantyczna. Próba zbliżenia

Wstęp

Wbrew obiegowej opinii na temat widocznej przewagi badań pisarstwa Conrada w zakresie *Voice Studies* nad badaniami typu *Silence Studies*, liczba analiz semantyki, a także symboliki ciszy w jego twórczości narasta znacząco i regularnie, również – w ostatnich latach¹. Klasyczną już pozycją w dziedzinie *Conrad & Silence Studies* pozostaje studium z 1984 roku pt. *Language and Silence in the Novels of Joseph Conrad* autorstwa Martina Raya, w którym badacz wprowadza dwa rozumienia pojęcia ciszy. Jedno z nich – bliższe ujęciu filozoficznemu – dałoby się określić mianem ogólnoromantycznego. Właśnie to Ray wiąże ze słynną maksymą Blaise’a Pascala – *le silence éternelle de ces espaces infinis m’effraie*².

Ale nie tylko Pascal stanowić tu mógłby adekwatny intertekst filozoficzny. W 1990 roku w książce *Joseph Conrad and the Fictions of Scepticism* Mark A. Wollaeger, analizując Conradowską semantykę ciszy, a przede wszystkim

¹ Dość przypomnieć w tym wypadku wykład plenarny profesora Johna G. Petersa *Conrad and Silence*, wieńczący obrady międzynarodowej konferencji „Joseph Conrad. ‘Twixt Land and Sea” na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie (17–18 listopada 2017 roku).

² M. Ray, *Language and Silence in the Novels of Joseph Conrad*, „Conradiana” 1984, Vol. 16, No. 1, s. 19.

semantykę „działania” w ciszy – na skutek innych przesłanek i dla innych intencji interpretacyjnych – wskazywał nie na Pascala, ale na Arthura Schopenhauera. Dlaczego? Wollaeger na przykładzie „teatru narracyjnego” Marlowa, nieodmiennie celebrującego swoje opowieści, chciał ukazać Conradowski teatr ciszy, ciszy, która w tym wypadku – w rękach i na ustach Marlowa, więc bardzo celebracyjnie – stawała się manifestacją świata jako woli i przedstawienia³.

Po 1990 roku powstało wiele prac szczegółowych dotyczących aspektu *Conrad & Silence Studies*. Powiedziano wiele ważnego o ciszy w opowieściach malajskich (M. J.-M. Sönmez, 2012), *Tajnym agencie* (D. McLeod 2009), *Lordzie Jimie* (D. Hannah, 2008), zaś spośród krótkich opowieści – w *Amy Foster* (M. J. Hooper, 1996). Wyróżniały się na tym tle nade wszystko *Jądro ciemności* (S. Pinsker, 1972; M. J. Hooper, 1993; D. Trench-Bonnet, 2000; A. J. Lindskog, 2014) oraz *Zwycięstwo* (E. Hollahan, 1974; S. Dauncey 2010) – również z tego względu, że *Silence Studies* objęło te tytuły długo przed fundatorskim (poniekąd) dla tematu artykułem Raya⁴. Swoją dominującą pozycję *Jądro ciemności* oraz *Zwycięstwo* zachowały również w syntezach – tej wspomnianej Raya i innych, np. napisanej przez Briana Richardsona, w której dowartościowany zostaje również temat ciszy w *Nostramo*, jedyny bodajże

³ „Like the language of mysticism, Marlow’s discourse often finds rapture in its inadequacy and consummation in the release into silence. Words become gestures, and they gesture toward a presence that resists verbal articulation. They constitute, in short, a negative theology. The desire to overcome verbal limitations by gesturing even more emphatically derives from a conviction analogous to Schopenhauer’s motive for positing the world as a will: the belief that the world as representation [...] does not encompass the whole of reality” [M.A. Wollaeger, „Heart of Darkness”. *Visionary Scepticism*, w: tegoż, *Joseph Conrad and the Fictions of Scepticism*, Stanford, California 1990, s. 61].

⁴ M.J.-M. Sönmez, *The Speech and Silence of Orientals in Conrad’s Malay Novels*, w: *Joseph Conrad and the Orient*, ed. by A. Acheraiou and N. Içöz, Maria Curie-Skłodowska UP, Boulder CO and Lublin 2012, s. 263–301; D. McLeod, *Disturbing the Silence. Sound Imagery in Conrad’s “The Secret Agent”*, „Journal of Modern Literature” 2009, Vol. 33, No. 1, s. 117–131; D. Hannah, ‘Under a Cloud’. *Silence, Identity, and Interpretation in “Lord Jim”*, „Conradiana” 2008, Vol. 40, No. 1, s. 39–59; M. J. Hooper, ‘Oh, I Hope He Won’t Talk’. *Narrative and Silence in “Amy Foster”*, „The Conradian” 1996, Vol. 21, No. 2, s. 51–64, a także: S. Pinsker, *Language, Silence and the Existential Whisper. Once again at the “Heart of Darkness”*, „Modern Language Studies” 1972, Vol. 2, No. 2, s. 53–59; M.J. Hooper, *The Heart of Light. Silence in Conrad’s “Heart of Darkness”*, „Conradiana” 1993, Vol. 25, No. 1, s. 69–76; D. Trench-Bonnet, *Naming and Silence. A Study of Language and the Other in Conrad’s “Heart of Darkness”*, „Conradiana” 2000, Vol. 32, No. 2, s. 84–95; A.J. Lindskog, ‘It was very quiet here’. *The Contaminating Soundscapes of “Heart of Darkness”*, „The Conradian” 2014, Vol. 39, No. 2, s. 44–59; E. Hollahan, *Beguiled into Action. Silence and Sound in “Victory”*, „Texas Studies in Literature and Language” 1974, Vol. 16, No. 2, s. 349–362 oraz S. Dauncey, ‘The Islands Are Very Quiet’. *Space and Silence in Conrad’s “Victory”*, „Conradiana” 2010, Vol. 42, No. 1/2, s. 141–154.

z tych najbardziej frapujących u Conrada, który nie zyskał po dziś dzień oddzielnego studium⁵.

Przyznam szczerze, że poza pracą Zdzisława Najdera *Cisza i milczenie w utworach Conrada*⁶ nie znam niemal żadnych polskich opracowań z zakresu *Conrad & Silence Studies*. Wyjątek może stanowić w tym względzie rozdział monografii Marka Pacukiewicza o dyskursie antropologicznym w pisarstwie Conrada *Głosy we mgle. Doświadczenie kulturowej niewiedzy w pisarstwie Josepha Conrada*⁷. Żadni badacze tzw. polskiego zaplecza Conrada-Korzeniowskiego nie analizowali ze swojej (szczegółnej) perspektywy ani spektrum Conradowskiego imaginarium ciszy, ani jej hiponimów: bezdźwięczności, niemoty czy głuchoty. Pytanie o ciszę polskich romantyków oraz jej echo / pogłos / widmo w Conradowskich prozach pozostaje w tym układzie pytaniem nie tylko zatem nieprzyporządkowanym, ale i niezaszeregowanym w obrębie żadnego pola specjalistycznych rozpoznań. Warto ten stan rzeczy próbować zmienić.

Cisza w *Marii*. Cisza w *Nostramo*

Halina Krukowska argumentuje, że „cisza stanowi w *Marii* nie tylko znak pozazmysłowego aktu poznawczego, ale i konieczny jego warunek, a także i jego najgłębszą treść”⁸. Ten „najniższy i najciemniejszy akord nocy kosmicznej”⁹ „powraca w utworze w najważniejszych jego momentach kompozycyjnych i stylistycznych, prawie we wszystkich obrazach, których intencją semantyczną jest »zamykanie zmysłów«”¹⁰. Nie wiemy, czy Conrad

⁵ B. Richardson, *Silence, Progression, and Narrative Collapse in Conrad*, „Conradiana” 2014, Vol. 46, No. 1/2, s. 109–121.

⁶ Z. Najder, *Cisza i milczenie w utworach Conrada*, w: *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 177–191.

⁷ M. Pacukiewicz, *Głosy we mgle. Doświadczenie kulturowej niewiedzy w pisarstwie Conrada*, w: tegoż, *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*, Kraków 2008, s. 184–210. Zob. także niedawno opublikowane studium tegoż, *Milczenie morza*, w: *Obecność, tak bardzo prawdziwa. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Annie Grzegorzczak*, red. A. Kaczmarek, R. Koschany i J. Sójka, Poznań 2019, s. 217–226.

⁸ H. Krukowska, „I głucho – tylko jakaś w powietrzu rozterka” (Antoni Malczewski „Maria”), w: tejże, *Noc romantyczna. Mickiewicz – Malczewski – Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011, s. 17.

⁹ Tamże, s. 43.

¹⁰ Tamże, s. 17. Należy podkreślić, że takie widzenie ciszy i nocy – chociaż oryginalne – nie jest charakterystyczne jedynie dla Malczewskiego. W obrębie angielskiej intertekstualności, której znajomością może legitymować się Conrad, Krukowska wskazuje na podobne konceptuali-

Marię czytał. Prawdą jest, że żaden dokument tekstowy do faktu lektury nie odsyła. Pomimo wszystko – trudno by sobie wyobrazić w tym względzie jakikolwiek akt zaniechania przez pisarza. Mówiąc bowiem wielkim, poetyckim skrótem, *Maria* to filar – nie tylko przecież samej szkoły ukraińskiej w polskim romantyzmie, której reprezentantów przyjmował w swoim domu ojciec pisarza, Apollo Nałęcz-Korzeniowski¹¹. I znowu zastrzeżenie, najtrudniejsze, bo zmuszające do spekulacji: ani ojciec Conrada (faworyzujący w romantycznym wychowaniu syna teksty Mickiewicza i Krasińskiego), ani jego wuj, Tadeusz Bobrowski w obfitych pamiętnikarstwie i korespondencji (niemal¹²) nie napomknęli o Malczewskim, nie wydali o *Marii* przez lata jakiegokolwiek opinii¹³.

Czemu więc – jeśli rzeczywiście zapoznał się z nią lub zapoznawał – nie wskazywał sam Conrad na odczytaną przez siebie *Marię* w słynnej rozmowie z Marianem Dąbrowskim z 1914 roku?¹⁴ Powodów mogło być wiele. Pierwszy: autocenzura, być może mimowolna. Nie znamy jej szczegółowych przyczyn, chociaż znamy prawdopodobny kierunek biegnący od ojca i wuja, którzy ani o *Marii*, ani o Malczewskim nie wspominają. Drugi powód mógł z kolei wynikać z bliżej nieokreślonych dla pisarza przesłanek polityczno-ideologicznych. Conrad nie znał sytuacji związanej z pograniczem polsko-

zacje w *Upadku Hyperiona* Johna Keatsa i *Mysłach nocnych* Edwarda Younga [tamże, s. 16, 44]. Jednocześnie trzeba by zastrzec, że w dotychczasowych praktykach interpretacyjnych – kiedy przedmiotem badań stawała się „inspiracja ukrajinistyczna” Conrada – wybór między polską a angielską konceptualizacją zawsze przechylał się na korzyść tej pierwszej. Zob. dla przykładu kwestię byronowskiego wizerunku stepu w *Mazepie*: „poeta angielski nigdy nie widział Ukrainy. Przytoczone [...] fragmenty tekstów Malczewskiego, Słowackiego i Byrona zdają się wskazywać, że to właśnie Malczewski i Słowacki byli mistrzami Conrada” [S. Zabierowski, *Conrad a romantyzm angielski*, w: tegoż, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk 1971, s. 159–160].

¹¹ Chodzi o Adama Pługa i Aleksandra Grozę, którzy odwiedzili Żytomierz. A. Busza, *The Cultural Environment of the Young Conrad*, w: tegoż, *Conrad's Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on his Work (ex "Antemurale X")*, Romae Londini 1966, s. 162–163.

¹² Wyjątek stanowi tu Bobrowski, który Malczewskiego co prawda pamięta, jednak – wyłącznie z historii jego fatalnego romansu z Zofią Rucińską [T. Bobrowski, *Pamiętnik mojego życia*, t. 2: *Wspomnienia wieku dojrzałego*, oprac. S. Kieniewicz, Warszawa 1979, s. 381]. Odniesień do Malczewskiego nie ma również w dwutomowej antologii pod redakcją Zdzisława Najdera i Joanny Skolik, *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, Lublin 2006.

¹³ Zob. więcej na ten temat: D. Zawadzka, *Jak czytano „Marię” Malczewskiego? Oczarowania, pasje i neurozy*, w: tejże, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000, s. 20 i następane.

¹⁴ M. Dąbrowski, *Rozmowa z J. Conradem*, w: M. Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, red. E. Korzeniewska, Warszawa 1974, s. 42–46.

-ukraińskim, i nawet nie wiedząc na jej temat nic, wolałyby dobierać inspiracje według klucza kresowego sentymentalizmu reprezentowanego przez Mickiewicza, a wraz z nim *Pana Tadeusza*, *Grażynę* oraz *Konrada Wallenroda*. Odłóżmy jednak akcydensy, bo nie postępował wbrew sobie, Mickiewicz był mu rzeczywiście bliski. „Jeden z nas”, „angielski pisarz z polską duszą” – brzmiałoby wszelako dużo wiarygodniej, jeśliby mówił podobne słowa (postępujący na dodatek za naukami ojca) akolita Mickiewicza, nie – Malczewskiego¹⁵.

A jednak Wit Tarnawski uznaje bez cienia wahania: „*Maria* to jakby odpowiednik manieri Conrada w poezji”¹⁶. I gdyby prześledzić dokładniej rzadziej uczęszczane ścieżki Conradowskiej twórczości, okazałyby się, że rzeczywiście, ku tego rodzaju tezie skłaniają poszczególne cytaty, czasami natrętnie wręcz nasuwające myśl o wiernym parafrazowaniu Malczewskiego. Oto fragment eseju *Życie pozagrobowe*: „Od stworzenia świata dwie postacie z zasłoniętymi twarzami, Zwątpienie i Melancholia, przemierzały tę ziemię bez końca w słonecznym blasku”¹⁷. A oto fragmenty *Marii*, jedno z wielu, w których Malczewski wprowadza figury postaciowanych uczuć-dajmonionów: „już w jego próżnym miejscu zadumana, blada, / Ciszę budząc westchnieniem, Samotność usiada; / A na odłogu szczęścia Zgryzota korzeni / Swe kolczyste łodygi robaczliwej zdrzeni [podkr. – K.S.]”¹⁸.

Nie jest oczywiście prawdą, że wszystko to, co liryczne w prozie Conrada, ten zawdzięczać miałby Malczewskiemu, jednakże Tarnawski wydaje się zdradzać z podobną predylekcją (oznaczałoby to natomiast, że chciałby zobaczyć w *Marii*, jeśli to tylko możliwe, wzorzec stylometryczny dla całego

¹⁵ Na temat Conradowskiego samookreślenia, a także etykietowania zob. np. C. Kaplan, *Conrad – Polak: z pewnością nie „jeden z nas”*, przeł. K. Sokołowska, w: *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011, s. 271–288. Por. z tym również opinię Mariana Dąbrowskiego: „Zrozumiałem, że w duszy tego expatrié Polaka tajemne moce pracują, że duszą on nasz, nasz, nasz. Impatrié” [M. Dąbrowski, *Rozmowa z J. Conradem*, s. 44].

¹⁶ W. Tarnawski, *Conrad a Malczewski*, w: tegoż, *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, Londyn 1972, s. 211–212. W perspektywie *Silence Studies* dałby się odczytać także analogiczny do sądu Tarnawskiego pogląd Stefana Zabierowskiego: „specyficzną cechą techniki pisarskiej Conrada, którą zawdzięczał przede wszystkim szkole ukraińskiej, jest zatarcie różnicy pomiędzy językiem prozy a językiem wypowiedzi poetyckiej. Pozwoliło to autorowi *Murzyna z załogi „Narcyza”* na osiągnięcie efektów dźwiękowych w tradycji piśmiennictwa angielskiego niespotykanych, a zarazem zdradzało ich polską proveniencję” [S. Zabierowski, *Conrad a Malczewski*, w: tegoż, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk 1971, s. 149, podkr. – K.S.].

¹⁷ J. Conrad, *Życie pozagrobowe*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, w: tegoż, *O życiu i literaturze*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa i J. Miłobędzki, Warszawa 1974, s. 82.

¹⁸ Podkreślam w tym nieoczywistym składniowo zdaniu orzeczenie. A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Warszawa 1976, s. 71.

pisarstwa Conrada, przynajmniej – drugi co do ważności po *Panu Tadeuszu*¹⁹). Bardzo poetycko na temat ontycznych oraz ontologicznych wartości ciszy w *Marii* wypowiada się także Krukowska. To dzięki jej odczytaniu możliwa staje się wizja palimpsestowej poniekąd transcendencji stepu²⁰ – „ciszy ontologicznej” wypełniającej „noc kosmiczną” w *Marii*:

Cisza stanowi samo ciemne jądro nocy kosmicznej, a zarazem sam rdzeń „chwili poetyckiej” utworu. W momentach absolutnego wyciszenia Malczewski przekracza granicę słowa, spełniając tym samym najgorętsze pragnienie poezji romantycznej. [...] Cisza tym samym staje się środkiem wyrazu, ujawniającym stopień porażenia świadomości w akcie zrozumienia przez nią iż Dzień [...] to tylko momentalne wyrwanie się z niebytu, chwilowe świecenie złudnym blaskiem. To naruszenie ciszy, która jest tu ciszą ontologiczną²¹.

To Ray twierdził, że cisza w powieściach Conrada jest ciszą filozoficznej, Pascalowskiej proveniencji. Wskazywał również na to, że niewiele ma ona wspólnego z ciszą Mallarmégo bądź Rimbauda²². Niemożliwa u autora *Szaleństwa Almayera* była również autotematyczna (taka na przykład, jak u Paula Valéry i Samuela Becketta) *une comédie de silence*²³. Ostatecznie bowiem, „w Conradowskich powieściach doświadczanie pustej i cichej nicości, które wyostrza egzystencję jako taką, nie jest przywilejem człowieka literackiego (*the literary man*), a nawet – nie człowieka wrażliwego, zamiast tego stanowi zaś los pisany i narzucony nam wszystkim (*a fate common to all*)”²⁴. Przykładem takiego Conradowskiego *the literary/the sensitive man*, którego (dosyć podobnie jak wrażliwego Nebabę w *Zamku kaniowskim* Seweryna

¹⁹ „Conrad wkłada w słowa ruch i chwyta działanie natury w bezpośrednim akcie jej przechodzenia z jednego stanu w drugi. Gdy w jego obecności wyraziłem tę opinię o jego pisarstwie i zauważyłem do tego, że to typowo polski sposób mówienia, ten przez chwilę niczego nie mówił, następnie podał mi do ręki ze swojej biblioteczki pewien wyblakły tom i odparł: «Oto przyczyna». Tą książką był *Pan Tadeusz*” [Cyt. za wydaniem anglojęzycznym, tłumaczenie Wita Tarnawskiego z książki *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak (Echa mickiewiczowskie u Conrada, na s. 209)*: J. H. Retinger, *Conrad and His Contemporaries. Souvenirs*, New York 1943, s. 112–113].

²⁰ Transcendencji poziomej, która jest tu jedyną możliwą formą transcendencji ze względu na „nicościujący”, „nieepifaniczny” charakter stepu [M. Masłowski, *Transcendencja pozioma. Zachowania, obrazy, koncepty*, w: tegoż, *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*, Warszawa 2011, s. 23]. Zob. także rozwinięcie i wyszczególnienie tych wątków: M. Bieńczyk, „*Wszystko w świecie tracić*” (O „*Marii*” Antoniego Malczewskiego), w: tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 37–56.

²¹ H. Krukowska, „*I głucho – tylko jakaś w powietrzu rozterka*” (Antoni Malczewski „*Maria*”), s. 45.

²² M. Ray, *Language and Silence in the Novels of Joseph Conrad*, s. 21–22.

²³ Tamże, s. 23.

²⁴ Tamże, s. 24 [tłumaczenie moje – K.S.].

Goszczyńskiego²⁵) dopada *fate common to all* – jest oczywiście Martin Decoud, który „zmiażdżony” przez ciszę zatoki Golfo Placido, popełnia w *Nostromo* samobójstwo:

Dziesiątego dnia, po nocy spędzonej bez chwili drzemki, samotność wydała mu się jakąś ogromną próżnią, a cisza zatoki cienką, naprężoną liną, na której wisiał uczepiony oburącz, bez uczucia strachu, bez zdziwienia, bez przeżywania jakichkolwiek wzruszeń. Dopiero pod wieczór, gdy ochłodzenie przyniosło mu względną ulgę, począł pragnąć, by ta lina się przerwała. Wyobrażał sobie, że przy pęknięciu wyda ona ostry, krótki odgłos jak strzał z pistoletu. I to byłby jego koniec. [...] Podczas dnia widział to milczenie na kształt napiętej do ostatnich granic struny, na której wisiał ciężarek jego życia, czczonego życia. – Ciekawym, czy usłyszę trzask tej struny, zanim spadnę – zapytywał siebie²⁶.

Obrazek „ciężarka” obciążającego naprężony do granic wytrzymałości sznur niewiele ma wspólnego z metaforyką powietrzną, wypełniającą figury stepu jako pola nieskończoności w *Marii* – poza ogólnym, tak bliskim Malczewskiemu, fatalizującym wydzźwiękiem fragmentu. Kojarzy się jednak z *Panem Tadeuszem*, przede wszystkim ze względu na zastosowane przez Conrada obrazowanie animizacyjno-antropomorfizacyjne: Decoud jako ciężarek, cisza zatoki jako waga (?), wisząca konstrukcja (?), sznur / lina / struna. W podobny sposób Mickiewicz obrazował krajobraz soplicowsko-dobrzyński, nigdy jednak nie wykorzystując techniki do eksponowania fatalistycznej wizji świata: „Widać tęczę, źrenicę – już promień wytrysnął, / Po okrągłych niebiosach wygięty przebłysnął, / I w białej chmurce jako złoty grot zawisnął”²⁷. U Conrada cisza na prawach *quodlibet* zmienia się w sznur, a młody mężczyzna-wisielec w odważnik. U Mickiewicza – na prawach *quodlibet* promień

²⁵ Oczywiście – należy tu respektować całą gamę podstawowych różnic: Nebaba jest zapiętkim, ale prostolinijnym Kozakiem, Decoud zaś – redaktorem „Porvenir”, salonowcem, dandysem, ironistą. Obaj giną w podobny sposób, zdehumanizowani w szalejącym żywiole historii/rewolucji. Bohater Goszczyńskiego ginie (co prawda) w sposób makabryczny, bohater Conrada zaś – nie, nie zmienia to jednak faktu istnienia paralelizmu. Należy zresztą nadmienić, że są w *Nostromo* również śmierci krwawe, nasuwające na myśl frenetyczne zakończenie *Zamku kaniowskiego*. Prototypem Nebaby mógłby być w tym wypadku nie tylko zabijający się Decoud, lecz także – umierający podczas tortur Hirsch. Szczegółowy obraz postępującej u Goszczyńskiego dehumanizacji indywidualności zawarł w swoim studium Ryszard Przybylski [R. Przybylski, *Świat jako maszyna piekielna* (O „Zamku kaniowskim” Seweryna Goszczyńskiego), w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 129–149].

²⁶ Tłumaczka myląc używa zamiennie określeń „struna” oraz „lina”. W oryginale jednoznacznie – *a cord* [J. Conrad, *Nostromo. Opowieść z wybrzeża*, przeł. J. Kornilowiczowa, Warszawa 1972, s. 531–532].

²⁷ A. Mickiewicz, *Dziela*, red. Z.J. Nowak i in., t. IV: *Pan Tadeusz*, oprac. Z.J. Nowak, Warszawa 1993, s. 312.

zestala się w grot. To podobny kierunek i skala transformacji, choć inna tej transformacji sceneria. Czy zatem obrazowanie przez Conrada ciszy nie jest tu stopem dwóch poetyckich projekcji: ramowej Malczewskiego i szczegółowej Mickiewicza?

Przecież trudno nie przyznać, że z Conradowską semantyką ciszy Ray ma pewien „intertekstualny kłopot”. Zmuszony jest, jak już wskazywałem, lokować pisarza poza symbolizmem Mallarmé/Rimbaud oraz najważniejszymi literackimi ontologiami ciszy (m.in. tą Beckettowską). Czy tak przedstawiona cisza jak ta z dziesiątego rozdziału trzeciej części *Nostromo* byłaby więc dla niego reprezentacją nieparadygmatyczną? Cóż, nie tak o ciszy pisze James Joyce, idący zupełnie inną ścieżką niż autor *Nostromo*. To droga – jak stwierdzają badacze Joyce’a – osobna, uruchamiająca instancję tak zwanych *active silences*, a wręcz jak w przypadku *Finnegans Wake – eloquent silences* („elokwencja ciszy” ma zdaniem Laurenta Silesi polegać na tym, że „Joyce’s silences are quite eloquent in what they omit”²⁸).

Cisza Marlowa

U Conrada nie ma ani Beckettowskiej „komedii ciszy” ani Joyce’owskiej „elokwencji ciszy”. Najbardziej zbliżoną do nich, Schopenhauerowską wizję ciszy jako manifestacji woli oraz przedstawienia przywołaną przez Wollagegera można z kolei powiązać z Mickiewiczowskim teatrem *Dziadów* cz. III, tym bardziej, że uprawiany przez Marlowa teatr ciszy nie tyle wydaje się antyromantyczny, co kontrromantyczny. Podobnie bowiem jak w Mickiewiczowskim Konradzie (na bardzo szeroką skalę), tak też i w Marlowie (w perspektywie symbolicznej i unowocześnionej, nieanachronicznej) tkwi pierwiastek subtelny, empatyczny prometeizmu. Manifestuje się on odmiennie w każdej opowieści, którą Marlow podejmuje. Cisza, jaka jest składnikiem obrazowania Marlowa w historiach wpisanych w *Młodość*, *Lorda Jima*, *Jądro ciemności* oraz *Grę losu* – to (wiele na to wskazywałoby) cisza innego rodzaju niż ta z narracji podobnych do *Nostromo*. Marlow gra tutaj zarówno ciszą jako motywem i lejtymotywnem samej opowieści (najczęściej w *Lordzie Jimie*), jak i ciszą jako cechą sposobu opowiadania (najczęściej w *Grze losu*).

Biorąc to wszystko pod uwagę, można chyba (nieco ryzykownie) powiedzieć, że droga, którą w aspekcie istotnym dla *Silence Studies* przebył Conrad, pisząc narrację z Marlowem od *Lorda Jima* aż do *Gry losu*, wio-

²⁸ L. Silesi, *In the Beginning was the Nil. The “eloquence of silence” in “Finnegans Wake”*, w: *James Joyce’s Silences*, ed. by J. Wawrzycka, S. Zanotti, London 2018, s. 61–80.

dła od polskoromantycznego ujęcia aż do takiego sposobu wykorzystywania wskazywanych środków wyrazu, które może nasuwać pewne skojarzenia z Joyce'owską „elokwencją ciszy”. Trzeba także dodać, że kwestie takie, jak perspektywa Marlowa i jej wpływ na kształtującą się w utworze ontologię ciszy nie były przez badaczy uwzględniane wystarczająco często, co odczuwa się zapewne najsilniej przy najczęściej komentowanym w horyzoncie *Silence Studies* – *Jądrze ciemności*²⁹.

Uwzględnwszy podobną trudność, pozostaje przystać na istnienie całej serii pytań bez odpowiedzi. Po pierwsze – narracja Marlowa w *Jądrze ciemności* sugeruje, że rozumie on, czym jest doświadczenie „ciszy ontologicznej / nocy kosmicznej” mające swój pierwowzór w polsko-ukraińskiej *Marii*. Nie wiadomo wszelako, skąd owo doświadczenie Marlow mógłby nabyć – i jest to ważny argument za projekcyjnym charakterem Conradowskiego narratora, który w podobnym ujęciu nasuwa bardziej na myśl nieokreśloność jakiejś kreacji transkulturowej, niż określoność jednostki z krwi i kości żyjącej w kulturze lub na jej styku z innymi. Po drugie – „małym *Jądrem ciemności*” bywa nazywana poprzedzająca *Heart of Darkness* *Placówka postępu*. Jak wyjaśnić, kto mówi w niej, jeżeli wiemy, że chociaż nie jest to Marlow, podobnie jak Marlow z *Jądra ciemności* rozumie doświadczenie „ciszy ontologicznej / nocy kosmicznej”?³⁰

Z problemami jakiego rodzaju mamy tu w istocie do czynienia? Z poważnym, brzemieniem w złe konsekwencje splątaniem Conradowskich instancji nadawczych, czy może – po prostu – z transferem i implementacją Conradowskiego doświadczenia literackiego na płaszczyźnie narracji tekstu? Nie stanowi więc kontrowersji na poziomie fabuły, że Marlow obrazuje „noc kosmiczną” i wyklada jej sens swoim angielskim słuchaczom – czy stanowi? Mówi przez niego Conrad (w sposób zupełnie utworu nieobciążający czy obciążający?) – jako depozytariusz motywów, „gospodarz powieści”, „wystawca” jej heterogenicznych środków wyrazu, w tym także tych, które dałoby się nazwać środkami polskoromantycznego warsztatu literackiego.

²⁹ Najbliżej wyróżnieniu dwóch perspektyw ciszy Marlowa i ciszy w jego relacjach oraz opowieściach jest Zdzisław Najder w studium pt. *Cisza i milczenie w utworach Conrada*. Niestety – nie wskazuje istotnych dla mnie uwikłań wyróżnionego przez siebie rozróżnienia. „W przypadku narracji głosowej występują dwie różne postaci milczenia: 1) milczenia narratora, o którym informuje bezosobowy narrator-prezenter całości; opowieść ulega wówczas przerwaniu; 2) milczenia postaci, o których narrator opowiada (łącznie więc z nim samym jako współbohaterem)” [Z. Najder, *Cisza i milczenie*, s. 177].

³⁰ Polskoromantycznej intertekstualności w *Placówce postępu* poświęciłem oddzielny artykuł: K. Samsel, *Posępne ciągi dalsze. Jak Conrad śni Słowackim?*, „eleWator” 2019, nr 1 (27), s. 87–96 (o echach *Marii* w opowiadaniu piszę na s. 93–94).

Sytuacja w *Lordzie Jimie* jest już nieco inna. Marlow usiłuje zrozumieć dylematy Jima, co oznacza, że (częściowo przynajmniej, nie całkowicie) stara się również pojąć jego „ciszę”. Akceptuje przede wszystkim to, że „cisza” podobnego rodzaju, „cisza” rozumiana jako własność Jima, jako „osocze” jego osobistego teatru, może być pojmowana „ontologicznie”, że jest w ten sposób naturalnie, tzn. zgodnie z własną naturą – substancjalizowana, nie fetyszyzowana. Zmuszanie siebie do rozumienia stanu Jima ma w sobie (tak czy inaczej) coś z aktu heroicznego, dlatego też, jak wskazywałem kilka akapitów wyżej, Marlow pozostaje w swoim zachowaniu prometejski. Jest to prometeizm empatii, ale nie bez znaczenia wydaje się fakt, że wspólną przestrzeń pojmowania wyznacza tu również metateatralność całej relacji. Marlow w *Grze losu* zbuduje własny teatr ciszy, bliski, jak już wskazywałem, Joyce’owskim *eloquent silences*. Z tym większym (jak mi się wydaje) zrozumieniem przygląda się zatem osobliwemu dlań teatrowi ciszy Jima, poniekąd dostrzegając partykularne mechanizmy, które nim sterują, takie jak groza „ciszy ontologicznej / nocy kosmicznej”:

Jak uchem sięgnąć wszystko milczało naokół. Mgła uczuć Jima kłębiła się między nami, jakby wzburzona jego wewnętrzzną walką – a w rozchyleniach tej niematerialnej zasłony ukazywał się wyraźnie moim wpatrzonym oczom i pociągał mnie w niejasny sposób, niby symboliczna postać na jakimś obrazie. Chłodne powietrze nocy zdawało się ciężać na moich członkach jak płyta marmuru³¹.

To zresztą ważna różnica między *Lordem Jimem* a *Jądrem ciemności*. W tym pierwszym ontologię ciszy, *sui generis* polsko-ukraińsko-romantyczną, Marlow rozumie zgodnie z duchem logiki realistycznej, a więc częściowo, może połowicznie, w każdym razie intuicyjnie. W tym drugim tę samą ontologię ciszy Marlow rozumie zgodnie z duchem logiki symbolistycznej, a zatem całościowo i na prawach bliżej nieokreślonego pośrednictwa, nietypowej unii władz poznawczych. „Ten sam” Marlow zatem i zmagają się z niepojętą dla niego tajemnicą „cienia Jima”, i rozumie bezgranicznie nieomalże magnetyzującą go „ciemność Kurtza”. Na czym ostatecznie polega różnica pomiędzy stopniami dostępu poznawczego do „ciszy” Jima oraz „ciszy” Kurtza, a jeżeli ma ów stopień od Marlowa zależeć, dlaczego w jednym wypadku tamten pozwala oporowi poznawczemu się utrzymywać, w drugim natomiast przełamuje go stosunkowo niewielkim kosztem – powiedzieć u Conrada niezwykle trudno bez uciekania się do spekulacji.

Jedno jest pewne, kiedy mówimy o Marlowie jako figurze pisarstwa Conrada z lat 1896–1900 – rozumienie przez niego ciszy jego antagonistów po-

³¹ J. Conrad, *Lord Jim*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1972, s. 143.

winniśmy postrzegać jako wielopoziomowy problem epistemologiczny. Najistotniejsze z pytań, jak usiłowałem wskazać, wiążą się w tym przypadku z epistemologią samego Marlowa, tzn. m.in. z tym, czy zarządza on swoją własną *episteme* czy raczej korzysta z niej bez świadomych uprzedzeń oraz preferencji. Zanim w *Grze losu* stanie się częścią osobistego teatru, cisza, stosunek Marlowa do ciszy (nonszalancki albo prometejski, realistyczny albo symbolistyczny, nigdy jednak – dyletancki) stanowią zatem w *Jądrze ciemności* i *Lordzie Jimie* legitymację orientacji poznawczej, którą obiera bohater. To legitymacja zatarta, może nawet rozmyta, lecz jedyna, która w przypadku tej osoby oraz jej zawikłanej, impresyjnej epistemologii zdaje się dostępna.

W *Grze losu* cisza Marlowa staje się już bodaj czymś więcej. Stanowi jego narzędzie reżyserskie, coś w rodzaju „reżyserskiej ręki” Marlowa, jeśli wolno mi posłużyć się tu przemawiającą do wyobraźni metaforą naukową Richarda Flattera („*Shakespeare’s Producing Hand*”³²) i Ireny Sławińskiej („reżyserska ręka Norwida”³³). Spowalnianie opowieści, opóźnianie jej biegu lub zwlekanie z nim – może wynikać w *Grze losu* z roztargnienia, zamyślenia albo rozproszenia, zmęczenia, starzenia się Marlowa, potrzeby przerwy, zapalenia przezeń cygara, ale równie dobrze może przy tym wszystkim stanowić pierwiastek Marlowowskiego teatru ciszy, a przy tym być (jako takie właśnie) dodatkowym elementem intensyfikującym obecny w narracjach Marlowa efekt tzw. opóźnionego rozszyfrowywania (*delayed decoding*). Nieraz jest to *delayed decoding* spotęgowane do tego stopnia, że wprawia czytelnika w rozdrażnienie i irytację. To podstawowy rezultat czegoś, co moglibyśmy za badaczami Joyce’a nazwać w *Grze losu* „elokwencją ciszy”:

Chciałem właśnie przerwać Marlowowi, gdy on sam zamilkł utkwivszy wzrok w próżnię lub może (nie chciałbym być względem niego złośliwy) – w jakąś wizję. Miał zwyczaj albo powiedzieć defekt, jaki miewają czasem zepsute zegary [podkr. – K.S.], które tykając niby to normalnie, nagle się zatrzymują. Jeśli ktoś miał kiedyś do czynienia z takim przewrotnym zegarem, wie jak to zatrzymywanie się jest drażniące. Marlow rozdrażnił mnie. Uśmiechał się blade, a ja czekałem. Zaśmiał się nawet lekko³⁴.

³² R. Flatter, *Shakespeare’s Producing Hand. A Study of His Marks of Expression to be Found*, London 1948.

³³ I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.

³⁴ W oryginale – *defective mantelpiece clocks*. J. Conrad, *Gra losu. Opowieść w dwóch częściach*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, Warszawa 1973, s. 303 (odpalanie cygara oraz zabawę nim [komplikującą rytm opowiadania] zob. w rozdziale pierwszym części pierwszej *Młody Powell i uśmiech losu*, s. 13–45). Zob. także w związku z tym: J.G. Peters, „*Let that Marlow talk*”. „*Chance*” and the Narrative Problem of Marlow, w: *Centennial Essays on Joseph Conrad’s “Chance”*, edited by A. H. Simmons and S. Jones, Brill / Rodopi, Leiden / Boston 2016, s. 130–146.

Należy z całą stanowczością podkreślić, że kierunek, w którym zmierza tu Marlow, może być ważnym wnioskiem wyciągniętym ze spotkania z Kurtzem jako głosem. Jak pisze bowiem Marek Pacukiewicz, „głos Kurtza reprezentuje pustą retorykę wiedzy, jest jej [derridiańskim – dop. K. S.] »samopobudzeniem«”³⁵. Dotkliwie nauczony tą lekcją, Marlow nigdy później nie zmierza w stronę tego, co Ian Watt nazywał w *Jądrze ciemności* „werbalną mimikrą”³⁶ doprowadzoną przez Kurtza do diabolicznej perfekcji. Idzie w przeciwną stronę i budując tyleż elokwentny, co irytujący teatr ciszy, immunizuje się na dawne „samopobudzenia”, których stawał się przymusowym świadkiem – w Kongu.

Cisza w *Marii*. Cisza w *Szaleństwie Almayera* i w *Smudze cienia*

Jeżeli cisza u Conrada stanowi poniekąd „negatyw synestezji” (to określenie Pacukiewicza) i „dokonuje się tu [jak Pacukiewicz tłumaczy – dop. K.S.] przeniesienie niewiedzy z jednego zmysłu na drugi, ze zmysłów na dyskurs wiedzy”³⁷, źródeł owej anestezyjnej agnozji można dopatrywać się w powieści ukraińskiej Malczewskiego. *Maria* może stać innymi słowy u samych podstaw nie tylko zaburzonej epistemologii Conradowskich bohaterów, lecz także – całkowitego rozkładu ich poznawczych zdolności. To podstawowy paradoks świata poematu Malczewskiego: ontologizacji ciszy towarzyszy deontologizacja „cichości”, cichego świata ludzi oraz rzeczy, który poddawany anamorfozie (Malczewski postrzega anamorfozę jako pustoszące działanie stepu), staje się widmowym, „synestezyjnym negatywem”. Marek Bieńczyk tłumaczy:

Rzeczywistość opisana w utworze znajduje się w ciągłej anamorfozie (która jest figurą łączącą iluzję przestrzeni z kreacją pustki), tak mało rzeczywistość ta jest esencjonalna, a tak płynna, labilna. [...] I wreszcie najdoskonalsza anamorfoza dźwięku – echo; echo, które na stepie z jednego dźwięku czyni tysiące odgłosów, które ironicznie podwaja pukanie Wacława do drzwi *Marii* i odwodzi słowa od ich pierwotnego znaczenia: z „widzieli” czyniąc „dzieli”, z „niemiej” – „nie ma”³⁸.

³⁵ M. Pacukiewicz, *Głosy we mgle*, s. 191.

³⁶ I. Watt, *„Jądro ciemności”*. *Perspektywy krytyczno-porównawcze*, w: tegoż, *Conrad w wieku dziełtnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984, s. 277.

³⁷ M. Pacukiewicz, *Głosy we mgle*, s. 202.

³⁸ M. Bieńczyk, *„Wszystko w świecie tracić”* (O „*Marii*” Antoniego Malczewskiego), s. 46–47. Badacz pisze również w kontekście *Marii* o „klęsce przedstawionych [przez Malczewskiego – dop. K.S.] wydarzeń dążących od pierwszej chwili do zaniku w ciszy stepu”. Tamże, s. 51.

Anamorfotyczna praca ciszy polegająca na „łączeniu iluzji przestrzeni z kreacją pustki” obecna jest u Conrada tak w wariantach marynistycznych (cisza-działanie morza pojęte jako anamorfoza rzeczywistości, m.in. w *Smudze cienia*), jak i orientalnych (cisza-działanie nocy podzwrotnikowej rozumiane jako anamorfoza rzeczywistości w *Szaleństwie Almayera*). Wypełniające *Szaleństwo...* schadzki Niny Almayer z Dainem przepełniane są nieraz melancholijno-fatalistycznym kolorytem („Zapadła głucha cisza. Ziemia i niebo uciszyły się nagle w ponurej zadumie nad ludzką miłością i ludzkim zaślepieniem”³⁹), co upodabnia je do spotkań Marii z Waclawem z poematu Malczewskiego. Z perspektywy fabuły zresztą, *Szaleństwo Almayera* najsilniej Marię przypomina, przede wszystkim ze względu na wątek mezaliansu skupiony wokół trójkąta Nina – Dain – Kaspar Almayer. Ten ostatni ma w sobie nieco z Miecznika, ojca Marii oraz z Wojewody, ojca Waclawa zlecającego zabójstwo synowej. To, co u Malczewskiego kończy się śmiercią, u Conrada jednak – w balladowym poniekąd rozwiązaniu – wieńczy ucieczka pary kochanków. Zanim to jednak nastąpi, cisza (symbolizująca nadchodzącą anamorfozę i rozłączenie ojca z córką) jest tu niemiłą bohaterką zarówno dramatu miłosnego, jak i dramatu mezaliansu:

Dziewczyna znalazła się w mgnieniu oka między Dainem i rewolwerem Almayera. Gwałtowny jej krzyk zbudził echa drzemiących lasów. Wszyscy troje zastygli w milczeniu: zdawało się, że czekają z wyrażeniem swych różnorodnych uczuć, aż do chwili, gdy cisza nastanie⁴⁰.

Ostatecznie Almayer wybiera drogę Miecznika, nie Waclawa – fabuła Malczewskiego staje się więc w rękach Conrada nie czarną, lecz białą tragedią: „kiedy ten człowiek się zjawił, ujrzałem także słoneczny błękit niebios. Grom spadł z tego nieba; uczynił się nagle mrok i cisza – na zawsze”⁴¹. Pozostaje jeszcze więc motyw echa mistrzowsko przez Malczewskiego wyzyskany

³⁹ J. Conrad, *Szaleństwo Almayera*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1972, s. 219.

⁴⁰ Tamże, s. 221. Na podobieństwa pomiędzy *Szaleństwem Almayera* a Marią wrażliwy pozostawał Witold Chwałewik. Zabierowski referuje jego poglądy: „analogia między romantyczną powieścią poetycką a pisarstwem angielskiego twórcy sprowadzała się do wspólnych motywów (zdrady, podstępu, czy tak znamiennego dla autora *Szaleństwa Almayera* stosunku ojca do córki)” [S. Zabierowski, *Conrad a Malczewski*, s. 149]. Zob. także W. Chwałewik, *Conrad a tradycja literacka*, w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, oprac. B. Kocówna, Warszawa 1963, s. 446–448.

⁴¹ Tamże, s. 236. Spośród osób uczestniczących w owym miłosno-mezaliansowym trójkacie jedynie Nina Almayer wzbudzała w komentatorach utworu pewne polskoromantyczne skojarzenia. W rozpoznaniach córka Holendra nie zajmowała jednak nigdy miejsca „Marii wysp tropikalnych”, lecz (także ze względu na krewki charakter dziewczyny) – miejsce Idalii, pełnokrwistej bohaterki *Fantazego* Juliusza Słowackiego. Zob. więcej: H. Krenn, *The “Beautiful” World of Women. Women as Reflections of Colonial Issues in Conrad’s Malay Novels*, w: *Contexts for Conrad*, ed. by K. Carabine, O. Knowles, W. Krajka, Boulder – Lublin – New York 1993, s. 105–120.

w pseudo-dialogu, który prowadzi z nim Wacław dźwigający na rękach martwe ciało swojej żony. U Conrada do pseudo-dialogu z echem nie dochodzi – w zamian za to otrzymujemy rzecz odwrotną: eksplozję dźwięku i rozpad dialogu rzeczywistego (między Niną a Babalaczim), które echo ostatecznie pieczętuje niczym żywa osobowość, spersonifikowany, melancholijny podmiot egzystencji. Istotnym naddatkiem względem *Marii* jest tu przekucie ironizmu egzystencjalnego Malczewskiego w ironizm kolonialny. Zarazem jest echo bowiem i „żałosnym westchnieniem”, i niewolniczym „odzewem” kraju na dźwięk głosu panów. Jeżeli głos Kurtza reprezentował w *Jądrze ciemności* „pustą retorykę wiedzy”, głos armat w *Szaleństwie Almayera* denotuje „pustą retorykę” władzy i jej „werbalną mimikrę”:

Nina skinęła głową z bladym uśmiechem i chciała coś powiedzieć, gdy nagle wystrzał armatni wstrzymał słowa na rozchylonych jej wargach. Równocześnie ukazała się parowa szalupa z armatą umieszczoną na przednim pomoście. Uśmiech zgasł na ustach Niny, a z oczu jej wyjrzał znowu czujny niepokój. Od strony dalekich wzgórz nadpłynęło echo jak przeciągle żałosne westchnienie – niby odzew słany przez kraj w odpowiedzi na głos swoich panów⁴².

Jeśli nie echo, to pogłos, ogólniejszy ton, dalekie rewerberacje *Marii* Malczewskiego odnajdujemy również w dużo późniejszej niż *Szaleństwo Almayera* – *Smudze cienia*. Brak *Marii* w angielskiej biblioteczkę Conrada nie powinien chyba tutaj specjalnie zniechęcać do porównań (o tym, co znajdowało się na półkach pisarza, dowiadujemy się przede wszystkim z pracy Davida W. Tuteina, *Joseph Conrad's Reading. An Annotated Bibliography*⁴³). Czytając *Smugę cienia* w kontekście *Silence Studies*, daje się ustalić pole w miarę określonej korespondencji z dziesiątą częścią pieśni pierwszej poematu. Partia ta została poświęcona symbolicznemu przedstawieniu głównej bohaterki, z którego wybijają się na tle innych dwa czterowiersy. Pierwszy to:

Serce nosi uschnięte, a świeci jak zorza.
Podobna do owoców umarłego morza,
Pod których śliczną farbą, wśród trudu, mozoły,
Podróżny widzi nektar, znajduje popioły⁴⁴.

⁴² J. Conrad, *Szaleństwo Almayera*, s. 153.

⁴³ Zaznaczmy, że Tutein może dysponować niepełnymi danymi [D.W. Tutein, *Joseph Conrad's Reading. An Annotated Bibliography*, Locust Hill Pr. 1990]. Poza wymienionymi tu już badaczami nawet Kazimierz Wyka wskazuje na możliwą inspirację Conrada *Marią* (w niedokończonym opowiadaniu *Siostry*): „opis Conrada staje się wielką aluzją do całej poetyki polskiego opisu romantycznego: Słowacki w wyborze tematu; Malczewski w wyborze zasady ruchu; Mickiewicz w wyjątkowo nasilonej antropomorfizacji” [K. Wyka, *Wyspa na polskiej zatoce*, w: J. Conrad, *Siostry*, przeł. W. Tarnawski, Warszawa 1967, s. 67].

⁴⁴ A. Malczewski, *Maria*, s. 58.

Drugi zaś – to malarskie przedstawienie ciała kobiety jako „grobowca nadziei”, oblicza natomiast jako fasady zadymionej od wewnętrznego płomienia – zagasłej „lampy szczęścia”:

O! nie – przeszłych już zgryzot nie widać tam wojny,
Tylko znikłej nadziei grobowiec spokojny,
Tylko się lampa szczęścia w jej oczach paliła,
I zgasła, i swym dymem całą twarz zaćmiła⁴⁵.

„Moją chorobą było zubożenie. Postępujący paraliż beznadziejności”⁴⁶, tłumaczy swój rozpaczliwy stan narrator *Smugi cienia*. Cisza morza zatruwa go w niezwykle podobny sposób do tego, w jaki cisza stepu – wsącza truciznę w duszę Marii. „Przejmująca samotność morza działała na mój umysł jak trucizna. Gdy objąłem spojrzeniem statek, doznałem posępnego wrażenia, że jest on pływającym grobowcem”⁴⁷. Nie chodzi tu o kompleks „uwięzionego w morzu” czy też „uwięzionego w odbiciu wodnym”, jak określiła żeglarza-opiumistę, bohatera powieści poetyckiej Juliusza Słowackiego, Lambra, Maria Janion⁴⁸. To znamienne zresztą, że nie ma w *Smudze cienia* żadnych widocznych obszarów korespondencji z *Lambrem*. Nie chodzi bynajmniej o to, aby (na rzecz drugiej skrajności) wykazywać tu zapożyczenia z *Marii*: pragnę jedynie powiedzieć, że gdy myśleć o kategorii entropii związanej w *Smudze cienia* z obrazami martwej ciszy, że jeśliby postawić utwór Conrada między *Lambrem* a *Marią*, Słowackim a Malczewskim – Conradowi byłoby dużo bliżej do tego drugiego niż pierwszego, i to mimo takich deklaracji, jak słynna „później wolałem Słowackiego. Wiecie, dlaczego Słowackiego? *Il est l'âme de toute la Pologne, lui*”⁴⁹ (z wywiadu Mariana Dąbrowskiego).

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ J. Conrad, *Smuga cienia. Wyznanie*, przeł. J.J. Szczepański, Warszawa 1973, s. 101.

⁴⁷ Tamże, s. 102.

⁴⁸ M. Janion, *Zwierciadło zwierciadeł*, w: tejsze, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 107, 112. O możliwym oddziaływaniu Lambra na Conrada pisał Stefan Zabierowski [S. Zabierowski, „Pali się we mnie jednak wasz nieśmiertelny ogień”. O „Rozmowie z J. Conradem” Mariana Dąbrowskiego z roku 1914, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 1, s. 133].

⁴⁹ M. Dąbrowski, *Rozmowa z J. Conradem*, s. 44. „Martwa cisza Malczewskiego ujawnia niesamowitą «żałobną niezmierność» natury i człowieka. Konstatacjom zmysłu wzroku: «nic nie widać» i zmysłu słuchu: «nic nie słyszać» podporządkowane są w poemacie wszystkie poziomy życia – materialny, społeczny i historyczny” [H. Krukowska, „I głucho – tylko jakaś w powietrzu rozterka” (Antoni Malczewski „Maria”), s. 44]. W wypadku *Placówki postępu* z kolei – odwrotnie: staram się wykazać we własnym artykule, że „Conradowska dzicz została skonstruowana zgodnie z tym samym założeniem entropii, z jakim Słowacki [w *Śnie srebrnym Salomei* – dop. K.S.] budował obraz Ukrainy” [K. Samsel, *Posępne ciągi dalsze. Jak Conrad śni Słowackim?*, s. 95].

Twarz Marii „ćmi” (a właściwie – powleka, powleka jak tworzący się w ten sposób obraz) dym z zagasłej „lampy szczęścia”. U Conrada mamy do czynienia z odwróceniem wektora podobnej malarskości. Kierunek działania malarskiego, kierunek liryzmu, kierunek poetyzacji – jest u Malczewskiego kierunkiem *creatio ad nihilum*, u Conrada zaś efekt malarski „niczym z Malczewskiego” służyć ma *creatio* genezyjskiemu, na powrót zmierzającemu *ex nihilo*. Zwiastunem i wyrazicielem owego *creatio* jest w *Smudze cienia* Ransome. To głos Ransome’a ma w *Smudze cienia* moc rozproszenia ciemności „nocy kosmicznej / ciszy ontologicznej”. Podkreślmy jeszcze z całą siłą – jaki to głos, Ransome bowiem posługuje się w *Smudze cienia* pidginowym angielskim⁵⁰:

Długo wpatrywałem się w opustoszały świat, zanurzony w nieskończoności milczenia, wypełnionej w jakimś nieodgadnionym celu blaskiem słońca. Nagle, tuż za sobą, usłyszałem głos Ransome’a. – Położyłem pana Burnsa z powrotem do koi⁵¹.

Dodajmy, że w wypadku powyższego cytatu przekład Jana Józefa Szczepańskiego ustępuje, niestety, subtelności oryginału. Nie chodzi bowiem wyłącznie o „wypełnianie nieskończoności milczenia blaskiem słońca”, jak sugeruje polski tłumacz *Smugi...*, lecz o coś więcej, o destylację poetyckich sensów: „an infinity of silence, through which the sunshine poured and flowed”⁵², powiada mianowicie Conradowski narrator. Światło słoneczne więc, które wlewa się w „nieskończoność ciszy”, a następnie przez tę „nieskończoność” przepływa, to obraz wypełniony ruchem i dość nieoczywistą metaforyką spacji – dużo bardziej przypominającą imaginarium *Marii* Malczewskiego i „zasnuwanie się” twarzy kobiety dymem wewnętrznego płomienia, dymem tak fizycznym w opisie, jakby miał twardnieć w formie fresku, nie smugi...

„Żadnego dźwięku. Mój statek mógłby być planetą szybującą zawrotnie po wyznaczonej sobie drodze wśród przestworów wiecznego milczenia”⁵³ – wyjaśnia narrator *Smugi cienia*, dodając przy tym jeszcze, że „ciem-

⁵⁰ Zob. więcej na ten temat (w perspektywie *Tajfunu*): A. Adamowicz-Pośpiech, *Pidgin English and Sailors' Jargon in Polish translations of Joseph Conrad's "Typhoon"*, „Yearbook of Conrad Studies (Poland)” 2012, Vol. 7, s. 85–96.

⁵¹ J. Conrad, *Smuga cienia*, s. 100.

⁵² J. Conrad, *The Shadow-Line*, w: *Selected Works of Joseph Conrad, including the Novels "Lord Jim", "Nostromo" & "The Secret Agent", and the Short Stories "Youth", "Typhoon", "Heart of Darkness", "The End of the Tether" & "The Shadow-Line"*, Hertfordshire 2005, s. 1330.

⁵³ W oryginale – *my command*. J. Conrad, *Smuga cienia*, s. 84. Oczywiście, bardzo retoryczna figura statku-planety (a właściwie – „dowództwa-planety”) jest o wiele rzadziej w *Smudze cienia* spotykana niż obraz statku-rozkładającej się trumny, grobowca, „moja okropna wizja statku unoszonego na wodzie z martwą załogą” [tamże, s. 113].

ność otuliła statek jak tajemniczy opar milczących wód”⁵⁴, czy dalej, gdy usprawiedliwia się: „nasza bezradność trwała nadal, na krawędzi jakiegoś gwałtownego rozstrzygnięcia czyhającego w ciemności”⁵⁵. „A step – koń – kozak – ciemność – jedna dzika dusza”⁵⁶, czytamy z kolei w pieśni pierwszej dzieła Malczewskiego znaczącą i sygnalizującą polsko-ukraińską entropię – ekwiwokację. „W *Marii* ojczyzna żywa jest jak gdyby okolona strefą milczenia i pustki”⁵⁷, wyjaśnia Elżbieta Feliksiak i dodaje do tego, że entropia (taka, jak tutaj) jest znakiem narodowego zanikania, pochłaniania ostatnich wysp życia (polskich wysp życia) przez step ukraiński. Bo „w *Marii* nic nie jest pewne, jej przesłaniem jest poznawczy i aksjologiczny niepokój na granicy między życiem a śmiercią osób i narodów, uczuć i wartości, wiary i nadziei”⁵⁸.

Po tym obszarze poruszać się musimy z wyjątkową ostrożnością. Jeśli jest mu jakkolwiek bliska, Conrad przesłanie *Marii* globalizuje i w takim duchu właśnie – globalizacji intertekstów nasuwających dzieło Malczewskiego na myśl – chce się w *Smudze cienia* poruszać. „Poznawczy i aksjologiczny niepokój na granicy między życiem a śmiercią osób i narodów” zastępuje więc analogiczną oraz nie mniej obecną w *Marii* niepewnością „na granicy między życiem a śmiercią uczuć i wartości, wiary i nadziei”. Źle byłoby w tym wypadku zatem zapomnieć, że jest w *Smudze cienia* ze świata *Marii* skuteczne wyjście. Symbolizuje je Ransome, który nawet zmuszony do pracy w ciszy, rozsadza ją zamrożonym na ustach, wieloznacznym uśmiechem⁵⁹. Ale nie tylko on. Podobnie heroiczny w reakcjach, podobnie jak Ransome przełamujący ciszę pidginowym angielskim – jest Gambрил. To tu chyba bierze swój początek tak bardzo inna od Joyce’owskiej, zanurzona w Conradowskim interpersonalizmie i intersubiektywności – „elokwencja ciszy”:

Powróciwszy na rufę, podszedłem do Gambрила. Jego twarz, poślóbia blaskiem w głębokie cienie i jakby uciszona na zawsze, wyglądała okropnie. Zapy-

⁵⁴ Tamże, s. 84.

⁵⁵ Tamże, s. 125.

⁵⁶ A. Malczewski, *Maria*, s. 53.

⁵⁷ E. Feliksiak, *Ukraina w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: „*Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski, U. Makowska i M. Nesteruk, Warszawa 2012, s. 184.

⁵⁸ Tamże, s. 183.

⁵⁹ „Nie wiem, co byśmy poczęli bez Ransome’a. Pracował z nami w milczeniu, z lekkim uśmieczkiem przymarzniętym do warg. – Spokojnie – napominałem go szeptem od czasu do czasu. – Powoli, Ransome. – Odpowiadał mi szybkimi, ukośnymi spojrzzeniami” [J. Conrad, *Smuga cienia*, s. 132].

tałem go, jak się czuje, nie spodziewając się odpowiedzi / Toteż zdziwiła mnie jego stosunkowa rozmowność.

– Od tych dreszczy, panie kapitanie, jestem słaby jak kocię – powiedział, zachowując dzielnie ów wyraz obojętności na wszystko, co nie jest służbą, jaki przystoi sternikowi. – A zanim zdołam się pozbierać, gorąc wraca i znów jestem załatwiony⁶⁰.

Zakończenie

Conrad widziany w perspektywie *Silence Studies* jest pisarzem określonego imaginarium, o którego proveniencję należy precyzyjnie zapytywać. Hipotezę, której nie wolno ani nie doszacować, ani przeschacować, wydaje się przekonanie o polskoromantycznych korzeniach obrazowania ciszy przez autora *Nostromo*. Conrad ciszy nie antropomorfizuje, lecz ją symbolizuje i alegoryzuje, co wskazuje raczej na krąg wartości estetycznych *Marii* niż *Pana Tadeusza*⁶¹. Potrzeba mówienia w podobnej sytuacji o transmisji pochodnych wartości estetycznych, nie zaś realnym oddziaływaniu, wynika wyłącznie z niemożności dowiedzenia faktu lektury Malczewskiego przez Conrada. *Nostromo*, *Szaleństwo Almayera* (z układem fabuły nasuwającym na myśl temat mezalianisu w *Marii*), *Smuga cienia* sugerują zarówno obsesyjne dla poety szkoły polsko-ukraińskiej motywy „ciszy ontologicznej / nocy kosmicznej”, jak i owych motywów przewyciężanie w kierunku czegoś, co dałoby się nazwać poetyką Joyce’owskiej „elokwencji ciszy”.

Odrębny problem stanowią w tym względzie narracje Marlowa, zwłaszcza te pochodzące z *Jądra ciemności*, *Lorda Jima* i *Gry losu*. Zrozumienie stosunku Marlowa do ciszy, przejawiające się m.in. w konstruowanym przez siebie imaginarium, to klucz do interpretacji epistemologii Conradowskiego narratora. Nie ulega wątpliwości, że Marlow nie tylko stylizuje obrazy ciszy w charakterystyczny dla Conrada, symboliczno-alegoryczny sposób, budzący skojarzenia z *Marią*, lecz także, że uprawia, że „praktykuje” na oczach słuchaczy swoisty teatr ciszy, dopełniający jego najbardziej idiomatyczne zabiegi narracyjne, takie, jak tzw. opóźnione rozszyfrowywanie. Marlow administruje ciszą, ciszę wręcz nadzoruje. Jest to – jak się zdaje – autorska próba wyjścia Conrada ze świata polskoromantycznej entropii, świata, z którego (zdaniem Malczewskiego) ucieczki nie dawało się w ogóle przedsiębrać

⁶⁰ Tamże, s. 121–122.

⁶¹ Zob. przypis 42.

(„Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie / Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie”⁶²). Ratunek jest jednak możliwy, w Conradowskim uniwersum stanowi go *dealing with silence* i (jako forma swoiście pojętego prometeizmu) realizowane jest nie tylko przez wyrafinowanego Marlowa, lecz także – prostolinijnych i zaciętych Ransome’a, Gambriła ze *Smugi cienia* i wielu im podobnych.

Bibliografia

- Adamowicz-Pośpiech Agnieszka (2012), *Pidgin English and Sailors’ Jargon in Polish translations of Joseph Conrad’s “Typhoon”*, „Yearbook of Conrad Studies (Poland)”, Vol. 7, s. 85–96.
- Bieńczyk Marek (2002), „Wszystko w świecie tracić” (O „Marii” Antoniego Malczewskiego), w: M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, s. 37–56.
- Bobrowski Tadeusz (1979), *Pamiętnik mojego życia*, t. 2: *Wspomnienia wieku dojrzałego*, opracował, wstępem i przypisami opatrzył S. Kieniewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Busza Andrzej (1966), *The Cultural Environment of the Young Conrad*, w: A. Busza, *Conrad’s Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on his Work (ex “Antemurale X”)*, Romae Londini: Institutum Historicum Polonicum Romae and Societas Polonica Scientiarum et Litterarum in Exteris.
- Chwalewik Witold (1963), *Conrad a tradycja literacka*, w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, oprac. B. Kocówna, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 446–448.
- Conrad Joseph (1972), *Lord Jim*, przeł. A. Zagórska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Conrad Joseph (1972), *Nostromo. Opowieść z wybrzeża*, przeł. J. Kornilowiczowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Conrad Joseph (1972), *Szaleństwo Almayera*, przeł. A. Zagórska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Conrad Joseph (1973), *Smuga cienia. Wyznanie*, przeł. J. J. Szczepański, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Conrad Joseph (1973), *Gra losu. Opowieść w dwóch częściach*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Conrad Joseph (1974), *Życie pozagrobowe*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, w: J. Conrad, *O życiu i literaturze*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa i J. Miłobędzki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

⁶² A. Malczewski, *Maria*, s. 76.

- Conrad Joseph (2005), *The Shadow-Line*, w: *Selected Works of Joseph Conrad, including the Novels "Lord Jim", "Nostromo" & "The Secret Agent", and the Short Stories "Youth", "Typhoon", "Heart of Darkness", "The End of the Tether" & "The Shadow-Line"*, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Dauncey Sarah (2010), *'The Islands Are Very Quiet'. Space and Silence in Conrad's "Victory"*, „Conradiana”, Vol. 42, No. 1/2, s. 141–154.
- Dąbrowski Marian (1974), *Rozmowa z J. Conradem*, w: M. Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, red. E. Korzeniewska, Warszawa: Czytelnik, s. 42–46.
- Feliksiak Elżbieta (2012), *Ukraina w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: „Szkola ukraińska” w romantyzmie polskim. *Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski, U. Makowska, M. Nesteruk, Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, s. 179–194.
- Flatter Richard (1948), *Shakespeare's Producing Hand. A Study of His Marks of Expression to be Found*, London: William Heinemann Ltd.
- Hannah Daniel (2008), *'Under a Cloud'. Silence, Identity, and Interpretation in "Lord Jim"*, „Conradiana”, Vol. 40, No. 1, s. 39–59.
- Hollahan Eugene (1974), *Beguiled into Action. Silence and Sound in "Victory"*, „Texas Studies in Literature and Language”, Vol. 16, No. 2, s. 349–362.
- Hooper Myrtle Jane (1996), *'Oh, I Hope He Won't Talk'. Narrative and Silence in "Amy Foster"*, „The Conradian”, Vol. 21, No. 2, s. 51–64.
- Hooper Myrtle Jane (1993), *The Heart of Light. Silence in Conrad's "Heart of Darkness"*, „Conradiana”, Vol. 25, No. 1, s. 69–76.
- Janion Maria (2001), *Zwierciadło zwierciadeł*, w: M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., s. 97–113.
- Kaplan Carola (2011), *Conrad – Polak: z pewnością nie „jeden z nas”*, przeł. K. Sokołowska, w: *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 271–288.
- Krenn Heliéna (1993), *The "Beautiful" World of Women. Women as Reflections of Colonial Issues in Conrad's Malay Novels*, w: *Contexts for Conrad*, eds. K. Carabine, O. Knowles, W. Krajka, Boulder – Lublin: UMCS – New York: Columbia UP, s. 105–120.
- Krukowska Halina (2011), *„I głucho – tylko jakaś w powietrzu rozterka” (Antoni Malczewski „Maria”)*, w: H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz – Malczewski – Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 11–70.
- Lindskog Annika J. (2014), *'It was very quiet here'. The Contaminating Soundscapes of "Heart of Darkness"*, „The Conradian”, Vol. 39, No. 2, s. 44–60.
- Malczewski Antoni (1976), *Maria. Powieść ukraińska*, opracował R. Przybylski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Masłowski Michał (2011), *Transcendencja pozioma. Zachowania, obrazy, koncepty*, w: M. Masłowski, *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- McLeod Deborah (2009), *Disturbing the Silence. Sound Imagery in Conrad's "The Secret Agent"*, „Journal of Modern Literature”, Vol. 33, No. 1, s. 117–131.
- Mickiewicz Adam (1993), *Dziela*, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. Z.J. Nowak, Warszawa: Czytelnik.

- Najder Zdzisław (1999), *Cisza i milczenie w utworach Conrada*, w: *Semantyka milczenia*, zbiór studiów, red. K. Handke, Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy przy Instytucie Slawistyki PAN, s. 177–191.
- Najder Zdzisław, Skolik Joanna [red.] (2006), *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, przeł. Najder, t. 1–2, Lublin: Wydawnictwo Gaudium.
- Pacukiewicz Marek (2008), *Głosy we mgle. Doświadczenie kulturowej niewiedzy w pisarstwie Conrada*, w: M. Pacukiewicz, *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*, Kraków: Universitas, s. 184–210.
- Pacukiewicz Marek (2019), *Milczenie morza*, w: *Obecność, tak bardzo prawdziwa. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Annie Grzegorzczuk*, red. A. Kaczmarek, R. Koschany, J. Sójka, Poznań: Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, s. 217–226.
- Peters John Gerard (2016), "Let that Marlow talk". "Chance" and the Narrative Problem of Marlow, w: *Centennial Essays on Joseph Conrad's "Chance"*, ed. by A. H. Simmons and S. Jones, Rodopi: Brill, Boston: Leiden, s. 130–146.
- Pinsker Sanford (1972), *Language, Silence and the Existential Whisper. Once again at the "Heart of Darkness"*, „Modern Language Studies”, Vol. 2, No. 2, s. 53–59.
- Przybylski Ryszard (1970), *Świat jako maszyna piekielna (O „Zamku kaniowskim” Seweryna Goszczyńskiego)*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 129–149.
- Ray Martin (1984), *Language and Silence in the Novels of Joseph Conrad*, „Conradiana”, Vol. 16, No. 1, s. 19–40.
- Retinger Józef Hieronim (1943), *Conrad and His Contemporaries. Souvenirs*, New York: Roy Publishers.
- Richardson Brian (2014), *Silence, Progression, and Narrative Collapse in Conrad*, „Conradiana”, Vol. 46, No. 1/2, s. 109–121.
- Samsel Karol (2019), *Posępne ciągi dalsze. Jak Conrad śni Słowackim?*, „eleWator”, nr 1 (27), s. 87–96.
- Silesi Laurent (2018), *In the Beginning was the Nil. The "eloquence of silence" in "Finnegans Wake"*, w: *James Joyce's Silences*, eds. J. Wawrzyczna, S. Zanotti, London: Bloomsbury, s. 61–80.
- Sławińska Irena (1971), *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sönmez Margaret J.-M. (2012), *The Speech and Silence of Orientals in Conrad's Malay Novels*, w: *Joseph Conrad and the Orient*, eds. A. Acheraïou, N. İçöz, Boulder: Columbia UP, Lublin: Maria Curie-Skłodowska UP, s. 263–301.
- Tarnawski Wit (1972), *Conrad a Malczewski*, w: W. Tarnawski, *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, s. 211–212.
- Tarnawski Wit (1972), *Echa mickiewiczowskie u Conrada*, w: W. Tarnawski, *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna.
- Trench-Bonnet Dorothy (2000), *Naming and Silence. A Study of Language and the Other in Conrad's "Heart of Darkness"*, „Conradiana”, Vol. 32, No. 2, s. 84–95.
- Tutein David W. (1990), *Joseph Conrad's Reading. An Annotated Bibliography*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press.

- Watt Ian (1984), „*Jądro ciemności*”. *Perspektywy krytyczno-porównawcze*, w: I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Wollaeger Mark A. (1990), „*Heart of Darkness*”. *Visionary Scepticism*, w: M.A. Wollaeger, *Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism*, Stanford: Stanford University Press.
- Wyka Kazimierz (1967), *Wyspa na polskiej zatoce*, w: J. Conrad, *Siostry*, przeł. W. Tar-nawski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 55–76.
- Zabierowski Stefan (1971), *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Zabierowski Stefan (1985), „*Pali się we mnie jednak wasz nieśmiertelny ogień*”. O „*Rozmowie z J. Conradem*” Mariana Dąbrowskiego z roku 1914, „*Pamiętnik Literacki*”, nr 1, s. 121–144.
- Zawadzka Danuta (2000), *Jak czytano „Marię” Malczewskiego? Oczarowania, pasje i neurozy*, w: D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 17–61.

Joseph Conrad and Polish Romantic Silence: In Search of Commonalities

Abstract

The article attempts to extend the existing Polish-language research on the semantics of silence in Joseph Conrad's works, and to interpret this semantics, in the view of the Polish literary tradition, to which Conrad indicated his debt subtly but quite unambiguously (e.g. in an interview with Marian Dąbrowski from 1914). The author highlights the perspective of the so-called Ukrainian school in the Polish Romantic Literature, suggesting that it was from this imagination (more than from Mickiewicz's) that the author of *Almayer's Folly* could adopt specific figures: “the cosmic night” and “the ontological silence”. It is visible both in the construction of events (*Nostromo*, *Almayer's Folly*, *The Shadow-Line*) and in the narrative strategies (*Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Chance*).

Keywords: Joseph Conrad, silence studies, Polish Romanticism, “the ontological silence”, “the cosmic night”