

Zdzisław Najder

"Siostry" Conrada

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4, 67-81

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zdzisław Najder

„Siostry” Conrada

Siostry (*The Sisters*) były trzecią powieścią, zaczęta przez Conrada. Pisanie podjął natychmiast po ukończeniu *Wyrzutka*, w końcu roku 1895. Po dwu utworach egzotycznych, *Szaleństwie Almayera* i *Wyrzutku*, była to próba zwrócenia się do zupełnie innej tematyki: europejskiej i współczesnej. Ale praca nad książką szła opornie. Spytany o radę Edward Garnett, wybitny krytyk i pierwszy literacki przyjaciel Conrada, ocenił początek rękopisu negatywnie; doradził porzucenie projektu „lądowego” i twórcze wykorzystanie materiału przeżyć marynarsko-podzwrotnikowych. Wynikł z tej sugestii zaczątek *Ocalenia*, z którym też Conrad nie mógł sobie przez wiele lat poradzić, aż je ukończył w 1919 r. Następną jego książką był *Murzyn z załogi «Narcyza»*, jeden ze szczytków literatury marynistycznej.

O *Siostrach*, już wówczas całkowicie poniechanych, słyszymy po raz ostatni w kwietniu 1896 r.¹ Zachowany początek ukazał się drukiem pośmiertnie,

Trzecia powieść

¹ Conrad do E. Garnetta, 9 IV 1896. *Letters from Conrad*. London 1928, s. 26.

Malarz i dwie
baskijskie sio-
stry

w roku 1928. Nie wszedł do zbiorowego wydania dzieł Conrada, pozostał mało znany. Jest krótki: około 40 stron maszynopisu. Składa się z siedmiu rozdziałków i wprowadza dwa zupełnie od siebie różne wątki. Cztery pierwsze rozdziałki dotyczą młodego malarza z Rosji, wędrującego — ze wzrastającym rozczarowaniem — po Europie zachodniej; reszta mówi o dwu baskijskich siostrach-sierotach, z których jedną wychowuje wuj na paryskim przedmieściu — tym samym, na którym osiada malarz Stefan. Wątki nie stykają się ze sobą. Każdy czytelnik Conrada dostrzeże natychmiast zbieżność części „baskijskiej” z treścią *Złotej strzały* — późnej i słabej powieści Conrada (1919), uchodzącej dość powszechnie — i ze skromnym uzasadnieniem — za autobiograficzną. I tam mamy dwie siostry-góralki, noszące te same imiona — Rita i Teresa, i tam mają one wuję — surowego księdza baskijskiego; ale w *Złotej strzale* Rita jest byłą kochanką bogatego malarza francuskiego, Henry’ego Allègre’a.

Dlaczego nie
dokończył
Siostr?

Krytycy angielscy i amerykańscy tematyką *Siostr*, zwłaszcza części „rosyjskiej”, niewiele się zajmowali; ich zainteresowania są raczej biografistyczne i skupiają się wokół kwestii: dlaczego Conrad tego — jedynego w swojej karierze literackiej — utworu nie dokończył². Hipotez wyjaśniających jest kilka; łączy je ze sobą całkowita jednomyślność co do wartości artystycznej fragmentu, powszechnie uznawanej za bardzo niską. Ogólnikowa i banalna charakterystyka bohatera, problemy zarysowane nie ostro a szablonowo, przede wszystkim zaś styl — często niezręczny aż do niegramatyczności, wysilony a pełen frazesów, sztuczny i mało wyrazisty³.

Nadęta nieporadność stylu jest zapewne przejawem

² Nie dokończył też ostatniej powieści, *W zawieszeniu* (*Suspense*), ale tę przerwała śmierć.

³ Podobny styl napotykamy w innym jeszcze wczesnym utworze, noweli *Powrót* (1897), do której Conrad zawsze odnosił się z niechęcią.

głębszych trudności piszącego. Ford Madox Ford twierdzi, że Conrad chciał rozwinąć *Siostry* w dramatyczną opowieść o kazirodztwie, z kulminacją w postaci mordu, dokonanego na kochankach przez fanatycznego wuja-księdza — ale że postać owego baskijskiego proboszcza-ascety była w założeniu zbyt zbliżona do postaci księdza w *Une vie* Maupassanta i Conrad nie mógł sobie z nią poradzić⁴. Pomijając już wszakże notoryczną niewiarygodność relacji Forda — argument dotyczy przypuszczalnego zakończenia książki, którą Conrad mógł być pokierować zupełnie inaczej. Być może nawet, że Ford nigdy z Conradem o *Siostrach* nie rozmawiał i wszystko na ich temat zeigłał. Jego hipotezy mają mało związku z zachowanym tekstem; nie zauważył też nawet zbieżności ze *Złotą strzałą*.

Jocelyn Baines przypuszcza, że powodem odłożenia *Siostr* była rada Garnetta, uzasadniona „sztywnością i martwością” tekstu, który „czyta się jak wymuszone ćwiczenie w sztuce ładnego pisania”⁵. Albert Guerard, analizując styl *Siostr*, dochodzi do wniosku, że zarówno materiał, jak i metoda pisarska nie odpowiadały Conradowi. Uważa, że początek zawiera wyraźne składniki nieudolnie zakamuflowanej, naiwnomłodzieńczej autobiografii i że Conrad miał dosyć zmysłu krytycznego, aby ocenić, że „pisze z monotonią człowieka, nadmuchującego jeden po drugim takie same baloniki”⁶. Thomas Moser, autor klasycznej, psychologizującej książki o „osiągnięciach i schyłku” twórczości Conrada, widzi w odrzuconych *Siostrach* jeszcze jeden dowód, że przekonujące i nieironiczne ukazanie miłości między dwojgiem normalnych Europejczyków było dla Conrada zadaniem niewykonalnym. Zwraca uwagę na zaskakujące — w

Twierdzenie
Forda

Uwagi i przy-
puszczenia,
krytyki

⁴ F. M. Ford: wstęp do *The Sisters* J. Conrada. New York 1928, s. 8—9.

⁵ J. Baines: *Joseph Conrad*. London 1960, s. 167—168.

⁶ A. J. Guerard: *Conrad the Novelist*. Cambridge, Mass. 1958, s. 94.

Tropiki na
paryskich
przedmieściach

opisach paryskiego przedmieścia! — echa tropików: „U dołu, w wilgotnym i jednolitym cieniu, pleńiła się trawa, silna i zaborcza ponad opuszczonymi resztkami dawnego piękna — pokrywając ziemię grubą, bujną warstwą, w triumfalnym rozroście bliźniaczo podobnych pędów, które tłoczyły się niskie, zbite, żywotne u podnóża strzelających w górę pni drzewnych; trawa niezwyknięzona, rada ciemności, odbierająca pożywienie korzeniom, dusząca wątłe drzewa, które nawet tam walczyły bohatersko, by utrzymać swe korony w świetnym blasku słońca”⁷. Sugeruje, że Rita łączy się obrazowo z odurzającymi zapachami i bujną roślinnością, wspólnie przygotowując ujarzmienie Stefana.

Moser nie
przekonywa

Hipoteza Mosera, że Conrad odłożył *Siostry*, bo nie mógł sobie poradzić z wątkiem erotycznym, brzmi nieprzekonująco. Po pierwsze opiera się na założeniu, iż właśnie „normalna” akcja miłosna miała stanowić kościec fabularny powieści — a trudno to uznać za więcej, niż tylko możliwe. Po drugie nie wyjaśnia wcale uderzającej słabości pierwszych rozdziałów. Po trzecie wreszcie nie odpowiada na pytanie, dlaczego Conrad porzucił tekst już wówczas, zanim zaczął pisać o miłości. Jeżeli miała istotnie stanowić temat książki, wiedział o tym od początku — a fragment urywa się, zanim jeszcze jakakolwiek akcja erotyczna zostaje zawiązana. Odpowiedzi na pytanie, dlaczego Conrad nie próbował nawet kontynuować *Sióstr*, trzeba szukać w samym tekście — nie poza nim.

Słuszna de-
cyzja

„Jakielkolwiek były powody — kończy Moser — że Conrad nie potrafił kontynuować *Sióstr*, trudno wątpić, że była to decyzja słuszna. Nawet jako surowy brudnopis fragment jest bardzo nieobiecujący. Ton prozy jest uderzająco niepewny; załamuje się ona pod ciężarem abstrakcyjnych rzeczowników. «Zycie na Zachodzie pociągalo go różnolitością swojej skomplikowanej powierzchni, przerażało wewnętrznym zagmatwaniem pokawałkowanej małości». Chociaż Conrad

⁷ J. Conrad: *Siostry*. Przeł. Wit Tarnawski. Warszawa 1967, s. 34.

nigdy nie potrafił się całkowicie ustrzec banałów, *Siostry* spadają pod tym względem najniżej. «Myślał: Teraz jest ciemno, ale jutro będzie znowu dzień». *Siostry* byłyby więc krokiem wstecz dla Conrada, który stał na progu wielkich osiągnięć; zaledwie kilka miesięcy później miał rozpocząć jeden ze swoich najbliższych doskonałości utworów, *Murzy-
na z załogi «Narcyza»*⁸.

Z takim podejściem i z tą jednomyślną oceną kontrastuje jaskrawo jedyna obszerniejsza polska praca o *Siostrach*, pełen swady i uroku szkic Kazimierza Wyki *Wyspa na polskiej zatoce*, ogłoszony w 1965 r. i dwukrotnie przedrukowany⁹. Wyka uważa *Siostry* za utwór bardzo wybitny: „to samotne ramię posągu pozostaje arcydziełem”¹⁰. Twierdzi, że powieść związana jest ściśle z literaturą polską: „Tak wielokrotnie wpisana w polską tradycję romantyczną, tak nakierowana w niejednym na współczesną jej twórczość literacką polską (...)”¹¹. Uwagę skupia wyłącznie na pierwszych czterech rozdziałkach, dotyczących malarza Stefana; resztę pomija milczeniem, jakby uważając za niebyłą. Zakłada najwyraźniej, że zamierzona powieść miała rozwijać głównie wątek wschodnioeuropejczyka na Zachodzie, chociaż powstały fragment takiego założenia nie potwierdza, a tytuł zdaje mu się zaprzeczać. Wyraża też Wyka „głęboki żal”, że Conrad powieści nie ukończył.

Skąd się bierze tak diametralna różnica poglądów i ocen? Przede wszystkim po prostu stąd, że Wyka pisze o *Siostrach* na podstawie przekładu, nie orygina-

Pełen swady
i uroku
szkic Wyki

⁸ T. Moser: *Joseph Conrad: Achievement and Decline*. Cambridge, Mass. 1957, s. 62.

⁹ Pierwodruk „Twórczość” 1964 nr 10; przedruk jako posłowie do wydania *Sióstr*, Warszawa 1967 (cytuje wg tej pozycji) i w tomie II *Wędrując po tematach*. Kraków 1971. Z niektórymi tezami Wyki polemizowałem już — pod innym kątem — w szkicu *Wycieczki integracyjne* („Twórczość” 1965 nr 2, s. 79—88). Powtarzam tutaj kilka wypowiedzianych wówczas uwag.

¹⁰ *Siostry*, s. 58. Nb. rękopis *The Sisters* nie jest „całkowicie wykończony” (Wyka, *ibidem*) — jest oczywistym brulionem.

¹¹ *Ibidem*, s. 75.

Przekład Wita
Tarnawskiego
lepszy od oryginalu

łu. A przekład — wypieszczone dzieło znawcy i entuzjasty Conrada, Wita Tarnawskiego — jest zupełnie wyraźnie lepszy od oryginału. Nie tylko w warstwie językowej, choć ta jest podstawą. Wyglądając i ożywiając styl oryginału, tłumacz podsuwa nam inne skojarzenia literackie i myślowe. Na przykład upraszczając cytowane powyżej (w dokładnej wersji) zdanie o życiu na Zachodzie („(...) równocześnie przerażało wewnętrznym bezładem i małością”) Tarnawski łagodzi jaskrawą abstrakcyjność. Nadając całości przekładu ton, przywodzący na myśl Żeromskiego, awansuje refleksyjne fragmenty utworu z poziomu gołosłownego mędrkowania do poziomu podniosło-retorycznego przejęcia się zagadnieniami sensu życia. Zresztą w polszczyźnie, nasyconej tradycją romantyczną (jak niemiecki — tradycją idealizmu filozoficznego) górnolotne zdania wydają się brzmieć sensownie nawet wtedy, kiedy sensu w nich malutko...

Niemalarskość
odczuć malarza

Taki awans stylistyczno-skojarzeniowy nie wystarcza jednak, aby zasłonić banalność myślową i słabość artystyczną *Sióstr*. Ogólnikowe rozważania Stefana („Chcę wiedzieć coś (...) nie pytaj co — co było wiadome pewnym ludziom, którzy pomarli nie ujawniwszy swej wiedzy”), kulawość metafor („One również — mowa o pustyniach — będą przemawiały językiem wspaniałych obietnic po to tylko, by go w końcu zepchnąć ze szczytu jego nadziei.”), zupełna beztreściwość poszukiwań twórczych Stefana (o ileż konkretniejsi są pod tym względem jego literaccy kuzyni, jak Theobald w *Madonnie przyszłości* Jamesa albo Pellerin w *Szkole serc*), absolutna niemalarskość odczuć tego „malarza”, nieobecność jakichkolwiek nawiązań do współczesności czy historii sztuki (aż dziw, że Kazimierz Wyka, wybitny znawca malarstwa, całkowicie to pomija) — wszystko to czyni z głównego bohatera postać papierową i niewyraźną.

Potrafiła jednak przyciągnąć uwagę i sympatię znakomitego krytyka. Dlaczego? Drugi tego powód

jest bardziej solidny. Jedyne naprawdę dobrze napisane partie tekstu — to opisy Ukrainy, skąd się Stefan wywodzi¹². Opisy serdecznie znajome każdemu miłośnikowi literatury polskiej. W tych opisach, a także w rozmyślaniach Stefana, usłyszał Wyka wyraźne echa poezji Mickiewicza, a również — mniej już wyraźne — odgłosy innych polskich poetów. Stąd zainteresowanie i sentyment, stąd jednostronne skupienie uwagi na pewnych tylko, najbliższych sercu składnikach *Sióstr*. Stąd twierdzenie, że „*Siostry* aż do drobnych włókien stylistycznych nasycone są nie tylko romantyczną tradycją literatury polskiej, ale jej współczesnością”¹³. Stąd wreszcie wizja *Sióstr* jako ułamka-zapowiedzi wielkiej powieści „międzynarodowej”.

Opisy serdecznie znajome

Niestety: wyraźne echa są złudzeniem, a wspaniała wizja *Sióstr* — pobożnym życzeniem. Conrad lepszym był sędzią samego siebie niż jego polski admi-rator.

„Ścieżkę” do odnalezienia „polskiej tkanki” *Sióstr* wskazuje dla Wyki odczytanie zdań: „Postanowił wrócić do miast pomiędzy ludzi; nie ze względu na to, co powiedział poeta o samotności wśród tłumu; lecz wiedziony wewnętrznym poczuciem, że różni się od większości swych bliźnich”¹⁴ jako aluzji do początkowych słów Wielkiej Improwizacji. Czyżby? Pomińmy już małe prawdopodobieństwo, by Conrad — w tym okresie szczególnie uczulony na punkcie swojej nieangielskości — robił aluzję do określonego (*the poet*) poety, którego nikt z czytelników nie umiałby rozpoznać. Stefan snuje te myśli po okresie samotności rzeczywistej — w górach i nad morzem

Czyżby aluzja do Wielkiej Improwizacji?

¹² Matka Stefana, Małania, pochodziła z nad Dniepru; ojciec, Sydor, nazywał syna „Kozakiem” (Conrad użył tu pół-polskiej formy „Kossak” zamiast poprawnej angielskiej „Cossack”). Stefan jest więc co najmniej w połowie Ukraińcem, chociaż określonej świadomości narodowej nie przejawia. Czy i co Conrad o Rusinach wiedział — na to nie mamy dowodów.

¹³ *Ibidem*, s. 59—60.

¹⁴ *Ibidem*, s. 31—32 i 61—62.

— kiedy decyduje się powrócić wśród ludzi i osiedlić w Paryżu. Wspomniany „poeta” przeciwstawia więc zapewne samotność „zewnątrzną” — głębszej „samotności wśród tłumu”. Mickiewicz mówi o innej samotności: o konkretnej samotności więzienia, która bohaterowi nie wadzi (bo „cóż po ludziach”), która go uczy (już wcześniej Gustaw-Konrad powiada: „Samotność mędrców mistrzyni”). Sens i kontekst są tu zupełnie inne.

Ale czy to Mickiewicz pierwszy wśród romantyków rozprawiał o samotności? Któż tę modę najsilniej rozniecał? Któż upowszechnił pozę bohatera-wędrowca, niezrozumianego i wyobcowanego? Pomyślmy: Stefan porzuca kraj rodzinny, wędruje po Europie, miejsca sobie znaleźć nie mogąc, pozbawiony przyjaciół, zamożny i wyzyskiwany, zestawiając w myślach Sztukę i Naturę... Nie powinno być niespodzianką, że aluzja jest do Byrona, do *Wędrówek Childe Harolda*:

Aluzja do
Byrona

Siadywać na skałach, rozmyślać nad wodami i turniami,
Powoli zwiedzać cienistą scenę puszczy,
Pomieszkanie rzeczy, nad którymi człowiek nie włada
I gdzie nigdy lub rzadko powstała noga śmiertelnika;
Wspinać się na nieznane, nieprzebyte góry

„To nie jest
samotność”

.....
To nie jest samotność; to jest obcowanie
Z urokami Przyrody i oglądanie jej zapasów.
Ale pomiędzy tłumem, zgiełkiem, zderzaniem się ludzi,
Słyszeć, widzieć, czuć i posiadać,
Włóczyć się, znękany mieszkaniem świata,
Bez nikogo, kto by nas błogosławił, bez nikogo, kogo mo-
glibyśmy pobłogosławić

.....
To jest być samym, to właśnie samotność¹⁵.

¹⁵ Byron: *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto II, stanze 25 i 26:

*To sit on rocks, to muse o'er flood and fell,
To slowly trace the forest's shady scene,
Where things that own not man's dominion dwell,
And mortal foot hath ne'er or rarely been;
To climb the trackless mountain all unseen*

.....
*This is not solitude; 'tis but to hold
Converse with Nature's charms, and view her stores unroll'd*

Myśl podobna powraca jeszcze w poemacie parokrotnie, raz nawet w kontekście „różnienia się od tłumu”:

Nie kochałem świata, ani świat mnie;

.

w tłumie

Nie mogli mnie doń zaliczyć. Stałem
Wśród nich, nie należąc do nich; w chmurze
Myśli, które nie były ich myślami...¹⁶

Ponieważ zaś znajdujemy u Byrona jeszcze i inne, znamienne dla *Sióstr* motywy (porzucenie rodziców — canto I, pożegnanie; znużenie życiem — I, 4—5; niezrozumienie i brak przyjaciół — I, 8—9; kult Natury — II, 48, II, 87, III, 13; niezależność ducha — III, 12 itd.) — przypuszczać wolno, że Conrad miał cały poemat dosyć świeżo w pamięci¹⁷.

Byronowskie
motywy w
Siostrach

Tak więc wstęp na ścieżkę okazuje się mylący. Nie lepiej jest z następnymi penetracjami. Pisze Wyka, że technika opisywania „pejzażu w ruchu” była właściwa „Mickiewiczowi i tylko Mickiewiczowi” i że koń albo pojazd były jedynymi podówczas „dostępnymi środkami szybszego ruchu”¹⁸. Nie całkiem to prawda: po wodzie też się szybko poruszano. W pierwszym rozdziale *Szkoły serc* — książki, którą Conrad znał bardzo dobrze i której ech można by się w *Siostrach* dosłyszeć — Flaubert daje właśnie zna-

Pejzaż w ru-
chu

*But midst the crowd, the hum, the shock of men,
To hear, to see, to feel, and to possess,
And roam along, the world's tired denizen,
With none who bless us, none whom we can bless*

.
This is to be alone; this, this is solitude!

Conrad powtarza kluczowe słowa *crowd* i *solitude*.

¹⁶ *Ibidem*, Canto III, stanza 113:

I have not loved the world, nor the world me;

.
in the crowd

*They could not deem me one of such; I stood
Among them, but not of them; in a shroud
Of thoughts which were not their thoughts...*

¹⁷ W autobiograficznej przeważnie *Młodości* (1898, akcja 1881—1883) wspomina narrator Marlow zakup pełnego wydania Byrona.

¹⁸ *Ibidem*, s. 66.

komity opis krajobrazu w ruchu, widzianego z pokładu statku na Sekwanie. I chociaż rodzaj pejzażu, opisywany przez Conrada, kojarzy się nam raczej z Malczewskim i Mickiewiczem niż z Flaubertem — pochodzenie tej konwencji u Conrada, nie bezsporne, jest raczej mało ważne. Nie tłumaczy bowiem struktury wewnętrznej jego utworów ani nie determinuje jednoznacznie ich literackiego odniesienia. Innymi słowy: gdybyśmy nie znając Mickiewiczowskiej techniki opisu, nie potrafili rozszyfrować poetyki Conrada, takie wywiedzenie jego metody pisarskiej byłoby czymś więcej niż ciekawostką. Ponieważ zaś Conrad pisał u schyłku XIX wieku, prozą, nawiązując wyraźnie do francuskich mistrzów — jego sposób opisu nie stanowi historycznoliterackiej niespodzianki czy zagadki.

Konteksty i
znaczenia

Podobnie jest z antropomorfizmami i teriomorfizmami, które pięknie i finezyjnie analizuje profesor Wyki. I one nie mają specyficznie polskiego rodowodu. Są w *Biblii* i u Homera, u Shelley'a i u Blake'a, u Sterne'a i u Dickensa, u Flauberta i u Zoli. Także przeciwstawianie prawdy formułom to romantyczny stereotyp (często już u Goethego). Rzekoma „bezpośrednia aluzja” do *Farysa* — obraz metaforyczny, *Biblii* sięgający — cóż by tu miała komunikować? Kontekst i znaczenie są całkiem rozbieżne¹⁹.

Nacisk pol-
skich czyn-
ników

Czy znaczy to, że *Siostry* są w ogóle elementów bezspornie polskich pozbawione? Bynajmniej, przykładem choćby dwa przysłowia: „wszystko można, lecz z ostrożnością”²⁰ i „wilcze oczy, popie gardło”²¹. I chociaż twierdzenie Kazimierza Wyki, że w *Siostrach*

¹⁹ Frazeologia biblijna jest wyraźniejsza w oryginale: „like the wind of heaven that sends sunward in a soaring cloud, the dust of the arid earth”.

²⁰ *The Sisters*, s. 30: „anything may be done — only cautiously!”.

²¹ *Ibidem*, s. 36: „priest's eyes — that see everything — and a wolf's maw — that would swallow everything”. Zgodnie z duchem angielszczyzny Conrad zmienił tylko „gardło” na „paszczę”.

zasadnicze składniki warsztatu artystycznego Conrada są „możliwe do wyjaśnienia tylko, jeżeli je odnieść do polskiej tradycji literackiej”, nie da się utrzymać — fakt znacznego nacisku artystycznych i myślowych czynników polskich na świadomość Conrada podczas pisania tej powieści jest więcej niż prawdopodobny. Tylko że, wbrew sądowi Wyki, nacisk ten — jestem przekonany — źle się ostatecznie odbił na utworze i on właśnie doprowadził do poniechania *Siostr* przez autora.

Nikt jakoś dotychczas nie postawił pytania: dlaczego Conrad zaczął pisać *Siostry*? Skazani jesteśmy na hipotezy, bo niestety listy do najbliższej przyjaciółki i powierniczki literackiej. „wujenki” Margueritty Poradowskiej, z tego okresu się nie dochowały. Tym większa to szkoda, że domyślać się wolno, iż geneza utworu jakoś z Poradowską się wiąże. Nie tylko dlatego, że ona sama pisywała — po francusku — regionalne opowiadania z życia Polaków i Rusinów („Nie brak tam przestrzeni i wiatru w Twoich opisach ukraińskich pól” — chwalił ją Conrad)²², ale i dlatego, że malarz Stefan nie gdzie indziej niż w Pasy — ówczesnym miejscu zamieszkania Poradowskiej — obrał sobie siedzibę. I ona mieszkała tam w towarzystwie ptaków, „*parmi les oiseaux*”, jak wspomniał Conrad w liście²³.

Koniec 1895 i początek 1896 roku to okres szczególnie częstych podróży Conrada na kontynent, głównie do Paryża; okres bliskich kontaktów z francuskim życiem intelektualnym — ale także i finansowym²⁴, ciągłego ocierania się o świetność i blichtry Zachodu. Zarazem ciąg dalszy literackiego terminowania, po-

Dlaczego zaczął pisać *Siostry*?

Tematyka „ładowa”

²² Pochwała odnosi się do pierwszej części powieści Poradowskiej *Marylka*, ogłoszonej 15 lutego 1895 r. w „*Revue des Deux Mondes*”. J. Conrad: *Listy*. Warszawa 1968, s. 72.

²³ List z 11 czerwca 1895 r. *Lettres de Joseph Conrad a Margueritte Paradowska*. Ed. R. Rapin. Geneve 1966, s. 164.

²⁴ Prowadził wówczas interesy na znaczną skalę; było to, za nim stracił w spekulacjach spadek po wuju Tadeuszu Bobrowskim (16 200 rubli).

czątek znajomości w środowisku pisarskim Londynu, rozbudzonej ambicji twórczej, poszukiwania nowych tematów, próbowania nowych metod. Skazany na „obcość” — tematykę lądowo-angielską ośmielił się podjąć, jeżeli nie liczyć chybionego *Powrotu*, dopiero dziesięć lat później — a obawiający się trwałego zaklasyfikowania jako pisarz egzotyczno-tropikalny (irytowało go to przez całe życie), chciał widocznie sięgnąć do materiału europejskiego, a w jakimś stopniu sobie znanego. Siostry-Baskijki, z rodziny karlistowskich rojalistów, wiążą się genetycznie z okresem marsylskim Conrada, latami 1874—1878, kiedy to — być może — toczyć się miała akcja powieści.

Dlaczego nie podjął tematyki polskiej? Chyba dlatego, że ją znał słabo (nie zapominajmy, że wyjeżdżając z Krakowa w 1874 roku miał za sobą niespełna pięć lat pobytu na ziemiach polskich); że skazywałyby się, w oczach czytelników, na pozycję autora krajoznawczo-politycznych ciekawostek²⁵, że trudno by mu było o Polsce pisać po angielsku; że wreszcie były to dla niego sprawy bardzo bolesne, od których zdawał się uciekać²⁶.

Więc tedy z naiwnością podobnie uderzającą, jak wówczas, kiedy nadał synowi imię „Borys” — rzekomo ogólnosłowiańskie i używane także przez Polaków²⁷ — dobrał sobie na bohatera wędrującego po

„Słowiański”
bohater

²⁵ Podobną do pozycji Poradowskiej. Czasy, kiedy tematyka polska budziła poważne zainteresowanie międzynarodowe, należały już do odległej przeszłości — zwłaszcza w Anglii.

²⁶ O ówczesnej niechęci Conrada do pisania o sprawach polskich: E. Garnett: *Wstęp do Lettres from Joseph Conrad*, s. X; J. Conrad: *Joseph Conrad and His Circle*. London 1935, s. 49—50. Por. także W. Chwalewik: *Józef Conrad w Kardynie*. „Ruch Literacki” 1932 nr 8. Przedruk w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*. Opr. B. Kocówna. Warszawa 1963, s. 61—69.

²⁷ Conrad do Anieli Zagórskiej (matki), 21 I 1898: „Chciałem mieć imię czysto słowiańskie, którego nie można przekreślić [...] Zdecydowałem się więc na Borysa, wspominając, że mój przyjaciel Stanisław Zaleski to imię dał najstarszemu synowi,

Zachodzie Rusina. W obu wypadkach dowodziło to nie znajomości, ale — nieświadomości rzeczy. Wątpliwe, aby chciał nadać książce charakter autobiograficzny. Bohatera uczynił malarzem chyba po to, żeby, będąc poszukiwaczem piękna, nie zaplątywał się jednak w bezpośrednio autora obchodzące sprawy literackie. Decyzja fatalna w skutkach, skazująca na błąd ogólnikowość w mówieniu o rzeczach nie znanych z bliższego doświadczenia. Głębiej jeszcze sięgnęły skutki wyboru bohatera o takim właśnie pochodzeniu: Conrad mógł z nim duchowo dzielić tylko wspomnienia rodzinnego krajobrazu — i nic więcej. Symptomatyczny jest kontrast między wyrazistością scen wiejskich i rodzajowych²⁸ a relacjami o życiu Stefana — studenta i podróżnika; jawne jest, że autor ma mgliste pojęcie o jego myślach, stosunkach rodzinnych, uczuciach, zainteresowaniach. Nadrobienie tej niewiedzy materiałem własnych przeżyć okazało się najwidoczniej niemożliwe: przepaść zbyt wielka. Treści, jakie mogła podsuwać polska poezja romantyczna czy późniejsza proza (o ile ją znał²⁹), na nic się tu nie przydawały, popychały w złą stronę, oddalały od konkretności. Conrad przekonywał się wtedy dopiero, o czym dziś wie każdy badacz jego twór-

Pisał tylko
o rzeczach
bliższych
osobistemu
doświadczeniu

tak, że widocznie Polak może go używać”. Conrad: *Listy*, s. 133.

²⁸ Scenki z życia chłopów, kupców i biurokratów rosyjskich nie z Gogola (jak przypuszcza Wyka, s. 75—76) są rodem — Conrad prawie na pewno go nie znał. To po prostu wuj Bobrowski, wytrawny tej materii znawca.

²⁹ Znajomość literatury polskiej po 1874 r. przez Conrada może, niestety, być tylko przedmiotem domysłów. Definitywnych świadectw lektur nie posiadamy zupełnie, a ich prawdopodobieństwo zdaje się niewielkie. Jednakże np. przeoczony dotychczas przez biografów liścik A. de Ternanta („New Statesman and Nation”, 28 VII 1928) zawiera wiadomość, że Conrad przełożył w latach dziewięćdziesiątych (z pewnością przed 1896 r.) jakieś polskie nowelki, które konserwatywny tygodnik „St. Stephen’s Review” odrzucił — rzekomo z powodu zbytnej... „rewolucyjności”. To ostatnie brzmi zgoła fantastycznie, jeśli się zna ówczesne poglądy Conrada.

czości: że pisanie o rzeczach odległych od osobistego doświadczenia było dlań ogromnie trudne.

Krytyka Zachodu banalnie abstrakcyjna

Również rozczarowanie Stefana wobec Zachodu — wyrażone w obiegowej frazeologii fin-de-siècle'u, którą Conrad znał oczywiście nie od Asnyka, ale ze źródeł — jest banalnie abstrakcyjne. Cokolwiek na ten temat Konrad Korzeniowski wyczytał w literaturze polskiej, albo w pracach publicystycznych Stefana Buszczyńskiego, musiało mu bardziej przeszkadzać niż pomagać, bo tradycyjnym i dominującym motywem polskiego rozgoryczenia i żalu były pretensje o polityczno-moralną nieczułość i oportunizm, płaski materializm, zapominający o cierpieniach i walce innych narodów. Tego, rzecz jasna, nie mógł odczuwać przybysz o chłopsko-prawosławnym zapleczu.

Niezgrabne ogólniki

W każdym akapicie musiał Conrad stawać wobec dylematu: czy ożywić i urealnić bohatera przez oparcie go o własne wspomnienia i wiedzę, ale tym samym odebrać mu rodowód i przynależność, słowem zmienić go zasadniczo, zmieniając jednocześnie założenia książki — czy też trzymać się założeń i brnąć dalej w niezgrabno-ezoteryczne ogólniki? Dylemat był nierozwiązalny. Książka nie dawała się napisać. Z siostrami — wbrew temu, co pisze Moser — jakoś by sobie chyba poradził, lepiej lub gorzej, jak sobie poradził w *Nostromie*. Ale Stefan, od którego można się było jakoś wykręcać dystansem, kiedy dumał w Monachium, póki wędrował po Europie — teraz, podany w zbliżeniu własnego domu, wymagał ukazania w bliskiej, codziennej rzeczywistości.

Technika narratora-pośrednika

Powieść nie dawała się napisać i dlatego, że Conrad nie był jeszcze wypracował techniki, która umożliwiała mu później podejmowanie zagadnień i tematów dotkliwie bliskich własnym uczuciom — techniki narratora-pośrednika³⁰. Trudno sobie wyobrazić, by bez tej techniki ukończył kiedykolwiek *W oczach Za-*

³⁰ O polskich powiązaniach tej Conradowskiej techniki pisze wnikliwie i z chwalebą ostrożnością Kazimierz Wyka w szki-

chodu, albo i *Lorda Jima*. W tych powieściach, i w innych utworach, motywy polskie, przetworzone i wolne od ciężaru aluzyjności³¹, nie tylko (choć przede wszystkim) kształtują problematykę moralno-ideową, lecz odbijają się również echem w rytmach i obrazowaniu prozy. Jednakże śledzić je tam trzeba nie metodami komparatystyki filologicznej, ale sposobem zestawiania całościowych struktur myślowo-artystycznych: tylko wówczas można je dostrzec w funkcjach nieprzypadkowych.

Siostry to nie — powtórzmy: niestety — „piękne ramię wspaniałego posągu”. To dramatyczny dokument poszukiwań i zabłąkań, świadectwo ogromnych trudności, jakie miał Conrad i ze znalezieniem sobie miejsca na świecie, i w literaturze. A powieści „europejskie”, z unikalnych doświadczeń Conrada się wywodzące, powstały jednak: to *Tajny agent* i *W oczach Zachodu*.

Dokument
poszukiwań
i zabłąkań

cu *Czas powieściowy. O potrzebie historii literatury* (Warszawa 1969, s. 6—98).

³¹ Nie ma raczej sensu doszukiwać się parafrazy spraw polskich w *Nostronie* (Wyka: *Siostry*, s. 61). Ostrzeżeniem powinny być choćby liczne dowody, jak obficie korzystał Conrad ze źródłowych materiałów amerykańskich i jak wiernie modelował opisywane wydarzenia na rzeczywistych wojnach i rewolucjach Nowego Świata. Natomiast, że *świadomość* polityczno-społeczna Conrada kształtowała się na polskim gruncie — to inna sprawa.