

Dramaty Josepha Conrada

Wstęp Johna Galsworthy'ego do angielskiego wydania dwóch dramatów Josepha Conrada, mianowicie *Jutra* oraz *Anny Śmieszki* z 1924 roku zapoczątkowany zostaje zdaniem bardzo wymownym, dotyczącym funkcjonalizacji obrazu cierpiących kobiet w co najmniej dwóch na trzy istniejące sztuki Conrada. Dodajmy w tym miejscu, że mowa o Conradowskich przeróbkach jego nowel oraz powieści, i sprostujmy może nieco Galsworthy'ego, że figurę cierpiącej, udręczonej kobiety znajdujemy *de facto* we wszystkich trzech istniejących sztukach Conrada – poza *Jutrem*, które jest przeróbką noweli *Powrót* z tomu *Opowieści niepokojące* (Bessie Carvil) oraz *Anną Śmieszką*, która jest przeróbką opowiadania *Z powodu dolarów* z tomu *Wśród prądów* (Laughing Anne), jest jeszcze *Tajny agent* – oraz dramatyczna przeróbka dobrze znanej powieści pisarza, nazwanej przez Zdzisława Najdera londyńskim „melodramatem przenicowanym”¹ (Winnie Verloc). Ale co takiego właściwie Galsworthy zauważa?

Wszystkie trzy sztuki Conrada – *Jutro*, *Anna Śmieszka* oraz *Tajny agent* – są adaptacjami wcześniejszych historii, dwie zaś opowieści w tym zbiorze posiadają, interesująco wypracowany, ten sam temat przewodni – cierpienia kobiety zdolnej do złożenia z siebie ofiary².

Warto zapytać o to, czy mogła być to *idée fixe* Conradowskiej dramaturgii – choć trudno, bazując na tak znikomej grupie przykładów – rzecz ostatecznie rozstrzygać. Stawka wysuwanych w tym wypadku paralel jest jednak wysoka. Być może to ślad nigdy nieudokumentowanej fascynacji Conrada Henrykiem Ibsenem, Emilem Zolą, a nawet próba nieśmiało inicjowanej (przynajmniej w wypadku *Jutra* z 1913 roku, gdy Conrad realnie myślał o swojej karierze dramatycznej) współkonkurencji? W końcu Richard Hand w nieocenionym *The Theatre of Joseph Conrad. Reconstructed Fictions* osadził *One Day More* w wyjątkowym bogatym pejzażu intertekstualnym. Należy nadmienić, że – jeżeli mielibyśmy ruszyć na poszukiwanie stosownych etykiet – byłby to nie sztafaż dra-

¹ Z. Najder, „*Tajny agent*”, czyli *melodramat przenicowany*, [w:] tegoż, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, Opole 2000, s. 117-125.

² Tłumaczenie moje. „Conrad's three plays, *One Day More*, *Laughing Anne*, and *The Secret Agent* are all adaptations from stories, and the two in this volume have, curiously enough, the same main theme – the suffering of a woman capable of self-sacrifice”. J. Galsworthy, *Introduction*, [w:] J. Conrad, *Laughing Anne & One Day More*, with an introduction by J. Galsworthy, London 1924, s. 5.

matu naturalistycznego, lecz (wbrew pozorom) konfrontacja z nim, w celu stworzenia symbolistycznego antysztafazu, pomimo i tego, że wśród poprzedniczek Bessie Carvil wymienione zostają przez Handa zarówno Thérèse Raquin Zoli [sztuka Zoli na podstawie powieści z 1868 powstała w 1875 roku – K. S.], jak i Nora z Ibsenowskiego *Domu lalki*. To wszystko zdaje się pozostawać raczej przestrzenią konkurencji niż negocjacji znaczeń. Antynaturalistyczna wymowa *Jutra* jest na tym tle złożona. Co do Bessie bowiem, jak ujmuje to Hand, jest rys Ibsenowski, ale – specyficznie Ibsenowski:

Jej przeznaczenie nie kończy się wraz z szokującą, ale jednoznaczną śmiercią na scenie, jak miało to miejsce w *Thérèse Raquin* czy *Heddzie Gabler* (1890). Bessie jest raczej zmuszona do zniesienia śmierci za życia, do trwania w sytuacji bez wyjścia, opiece nad niedołącznym ojcem, podobnie jak pani Alving w *Upiorach* [Ibsena – K. S.] (1892), zmuszona do odżywiania swojego syna w agonii poprzedzającej śmierć spowodowaną wrodzoną odmianą syfilis³.

Z drugiej strony, zdaniem Iana Watta, *Jutro* jest dramatem *explicite* symbolistycznym i jest częścią ściśle symbolistycznej linii pisarstwa Conrada, tak jak *Anna Śmieszka* z 1920 roku, nieudany projekt dramatyczny pisarza, wielokrotnie piętnowany przez Galsworthy'ego za nieinscenizowalność i akompozycyjność⁴ – stanowi formę ekspresji żywiołu naturalistycznego. Względne powodzenie *Jutra* na tle klęski teatralnej *Anny Śmieszki* pozwala przypuszczać, że pod względem temperamentu dramatycznego – bliżej było Conradowi do dramaturgii symbolistycznej aniżeli tej natu-

³ Tłumaczenie moje. „Her fate does not end with the shocking but definitive on-stage death as in *Thérèse Raquin* or *Hedda Gabler* (1890), but is rather compelled to endure an inescapable living death caring for her invalid father just as Mrs Alving in *Ghosts* (1822) is forced to nurse her son as he descends into the terminal sufferings of congenital syphilis”. R.J. Hand, *A Tragedy in Modern Life: „One Day More”*, [w:] tegoż, *The Theatre of Joseph Conrad. Reconstructed Fictions*, New York 2005, s. 35.

⁴ Postać bezrękiego mężczyzny – czy jak chce Galsworthy – „bezrękiego potwora” z *Anny Śmieszki* – stanowi zdaniem autora wstępu do wydania dramatów Conrada punkt krytyczny całej Conradowskiej dramaturgii, obnażający zupełny brak wyobraźni scenicznej pisarza: „Conrad prawdopodobnie nigdy nie wyobrażał sobie, że mężczyzna bez rąk będzie przedstawiał obraz wprost nie do zniesienia. Cóż, wszystko to, co można napisać niemal bez konsekwencji, nie zawsze daje się znieść, gdy zostaje przedstawione doznającemu, ludzkiemu oku. Ktokolwiek bowiem przekraczał Most Galata dawnymi laty i widział tamtejszych żebraków odwołujących się do ludzkiej cnoty zmiłowania, niechybnie uzna za konieczny ten fizyczny dreszcz, który powodują konkretne, cielesne deformacje”. Tłumaczenie moje. „Conrad probably never realised that a >>man without hands<< would be an almost unbearable spectacle; that what you can write about freely cannot always be endured by the living eye. Anyone who has passed over the Bridge of Galata in the old days and seen what the beggars there offered to one’s sense of pity, will appreciate the physical shuddering inspired by that particular deformity” J. Galsworthy, dz. cyt., s. 7-8.

ralistycznej. Można zresztą pójść jeszcze dalej i za intuicjami Wiesława Ratajczaka⁵ mianować *Jutro* moralitetem, a wręcz dramatem archaicznym dyskutującym za pomocą fabuł parabolicznych nad odwiecznym toposem powrotu do źródła, czy mówiąc już bardzo konkretnie – nazwać *Jutro* zakamuflowaną oraz w dużej mierze ironiczną grą z konwencją dramatu biblijnego, czy też nawet – z biblijnym konwencjonalizmem pojętym *sensu largo*. Ta rozgrywka to w jakiejś mierze przejście i retrybucja klasycznej przypowieści o synu marnotrawnym oraz wprowadzenie w tę przypowieść loteryjności w dużej mierze symbolizowanej przez żywioł kobiecości (Bessie Carvil symbolizuje tu puste miejsce biblijnej przypowieści o synu marnotrawnym, miejsce, które przynależało kobiecie). Harry Hagberd powraca do domu swojego ojca, który go nie rozpoznaje i odrzuca w imię nieistniejącego realnie wspomnienia o własnym synu. Zanim tamten odejdzie, rozkocha w sobie Bessie Carvil, przyprawiając ostatecznie dziewczynę o szaleństwo.

Fabula biblijnej przypowieści zostaje podana z jednej strony w laickiej ramie Ibsenowskiej tragedii, z drugiej – unika się tu całej jej jednoznaczności dzięki wyposażeniu w silny potencjał symbolizacyjny. Symbolizm „witalnie”, „organicznie” czy może (najlepsze to określenie) „namacalnie” komplikuje tragizm oraz naturalizm, czyni je u Conrada zaledwie wykładnikami: czegoś jakby większego, czegoś o potencjale równym potencjałowi biblijnemu, mitycznemu, archaicznemu wreszcie. Odczytanie *Jutra* w kategoriach alternatywnego dramatu biblijnego umożliwia postawienie fascynującej hipotezy o potencjalnym, nierozwiniętym z racji klęsk warsztatowych pisarza, anty-systemowym horyzoncie jego dramaturgii. Wehikułem owych anty-systemowych technik przekształcania tekstu dramatycznego i fabuły jest dla Conrada symbolizm. W tym względzie Hand w pełni zajmuje stanowisko Watta, który orzeka dość jednoznacznie: „w przypadku tych trzech fikcji – *Jądra ciemności*, *Tajemnego współnika* oraz *Jutra* – Conrad bliższy jest tradycji symbolistycznej w większym stopniu niż jakikolwiek inny angielski powieściopisarz”. Sąd w tym wypadku wydaje się całkowicie wyłączony poza obręb dyskusji i – przynajmniej – dość silnie kontrastuje z krytyczną opinią Zdzisława Najdera o dramacie, który nie docenia prekursorstwa fabuły, która posłużyła za szkielet opowiadania, następnie zaś za oś późniejszego dramatu:

Niechęć do morza przejawia też stary i zwariowany kapitan Hagberd w *Jutrze*. Ten ostatni i najkrótszy utwór

⁵ Interesuje nas tutaj sposób, w jaki w swojej monografii *Conrad i koniec epoki żaglowców* odczytał Ratajczak *Zwycięstwo*, chodzi o fragmenty szczególnie takie, jak: „Lektura *Zwycięstwa*, skupiona na śladach ewangelicznej inspiracji, pozwala dostrzec, że Conradowska wierność różne przybiera postaci”, „w *Zwycięstwie* na pewno nie jest to wierność laicka, Lena wierzy w dobroć i miłość Boga, wie, komu jest wierna”, co czyni ją swoistym „Chrystusem powieści”. W. Ratajczak, *Wobec Chrystusa. O „Zwycięstwie” Josepha Conrada*, [w:] tegoż, *Conrad i koniec epoki żaglowców*, Poznań 2010, s. 59.

tomu [*Tajfun i inne opowiadania* – K. S.] zawiera w sobie duży ładunek melodramatyzmu; nie dziwnego, że Conrad uległ pokusie przerobienia go później na scenę (jako *Jeszcze jeden dzień*) – zresztą z miernym sukcesem. Słabością noweli jest nieprzekonujące efekciarstwo postaci młodego Harry'ego Hagberda, włóczęgi i naciągacza. Dramat zdziwiałego ojca, który nie tyle czeka na syna, ile odrzuca rzeczywiste życie dla własnych urojeń, jest prosty i okrutny. Ofiarą trójki egoistycznych mężczyzn jest właściwa bohaterka utworu, ofiarna i samotna Bessie Carvil⁶.

Zdecydowanie wnikliwiej przygląda się tej kwestii Richard Hand, jednoznacznie wskazując na widoczną w *Jutrze* inspirację Conrada dramatami Maurice'a Maeterlincka, zwłaszcza oszczędnym sposobie obrazowania w *Ślepcach* (1890) czy *Wnętrzu* (1894). W tym drugim – jak streszcza utwór Hand:

Maeterlinck portretuje szczęśliwą, mieszczańską rodzinę widzianą z okien ich przytulnego domu, podczas gdy na zewnątrz na śniegu przysłuchujemy się rozmowie dwóch postaci dyskutujących o tym, jak przekazać domownikom wieść o jednym z ich dzieci, które zginęło w wypadku. Sztuka jest krótka i intensywna, łączy w sobie silną ironię i rozpaczliwy ton narastającej patologii, jakości, które na poziomie stylu, nie zaś wątków fabularnych, czynią z *Wnętrza* swego rodzaju prekursora *Jutra*⁷.

Warto podkreślić, jak wiele uczyniła conradystyka na rzecz porzucania mechanicznych dróg lektury dzieł Conrada w duchu biografistycznym. Z pewnością jest to określona i w dużym stopniu nieusuwalna determinacja całego horyzontu interpretacji danego tekstu pisarza. Problem relektury tekstu w duchu Conradowskiej biografii powraca jednak w *Jutrze* – zarówno w opowiadaniu, jak i dramacie. Czy przedstawienie Harry'ego Hagberda epatujące – jak dosadnie ujął to Najder - „nieprzekonującym efekciarstwem” może być zabiegiem ekspiacyjnym bądź autokompensacyjnym? A może raczej – już zgodnie z intuicjami Wiesława Ratajczaka – jest to figura w równym stopniu autoironiczna, co paraboliczna, syn marnotrawny? Daje to jakąś podstawę do stwierdzeń, że opowiadanie *Jutro* jest ironiczną wersją przypowieści o synu marnotrawnym, czy może, innymi słowy zawierając tę samą treść, jest tą samą przypowieścią, ale opowiedzianą przez ironistę? A dramat *Jutro* pojęty w ten sam sposób? Jest nieudany moralitetem lub niespełnionym misterium, farsą, w której zapowiadane strukturą opowieści biblijnej pierwiastki misteryjne ostatecznie przedzierzgają się na naszych oczach w pseudo-jasełkowość dramatu absurdu, nad czym ostatecznie zawisa ciężar egzystencjalnego fatalizmu dramatów Maeterlincka:

⁶ Z. Najder, *Posłowie*, [w:] J. Conrad, *Tajny agent. Opowieść prosta*, przeł. A. Gliniczanka, Warszawa 1999, s. 253.

⁷ „Maeterlinck portrays a happy bourgeois family seen through the windows of their comfortable home, while outside in the snow we witness the dialogue of two characters as they build up the courage to tell the family that one of their children has died in an accident”. Tłumaczenie moje. R.J. Hand, dz. cyt., s. 35.

W Maeterlinckowskich *Ślepcach* (1890) przyglądamy się dwunastu niewidzącym wyczekującym w przerażającym lesie powrotu duchownego, który miał ich wyprowadzić stamtąd w bezpieczne miejsce. Jednakowoż, my, widzowie – tłumaczy Hand – widzimy księdza martwego na ziemi. Niemające końca oczekiwanie dwunastu postaci na Boga (którego kapłan reprezentuje), Boga, który nigdy nie nadejdzie, może przypominać nam groteskowy ironizm *Jutra* i niekończące się wyczekiwanie Hagberda czy też marzenia Bessie, równie zjawiskowe, filmowe wręcz, co bezpodstawne⁸.

Odczytanie *Jutra* w duchu „dosłownego biografizmu” zmusi zapewne do zmierzenia się (w sposób mniej lub bardziej pośredni) z pytaniami o wyjazd Konrada Korzeniowskiego z Polski w 1874 roku. To pytania, jak wiemy, nader niebezpieczne z perspektywy metodologicznej. Musi jednak w jakiś sposób niepokoić, że – idąc tutaj w pełni za Richardem Handem – echa Maeterlincka, echa *Ślepców*, *Wnętrza*, wreszcie pogłos zdekonstruowanej przypowieści o synu marnotrawnym – odnajdujemy w fabule, która z łatwością mogłaby posłużyć – tak jak Amy Foster, opowiadanie o wiele bardziej jednoznaczne niż *Jutro*, o wiele bardziej jednoznaczny niż Harry Hagberd jest bowiem Janko Góral – za parabolę losów pisarza. Kłopotów z *Jutrem*, a szczególnie modalności jego zakończenia, świadom był także Tadeusz Baird, który zdecydował się symbolistycznej w ogólnym rozrachunku całości dramatu Conrada nadać makabryczne, naturalistyczne zakończenie: w finale swojego dramatu muzycznego *Jutro* z 1974 roku (powstałego więc w stulecie wyjazdu Conrada z Polski) Hagbert-ojciec zabija swojego syna, Harry'ego, nabijając go na sterzącą kotwicę⁹.

Punkt studium, w którym się znaleźliśmy, to, jak się zdaje, dobry moment na wprowadzenie pewnej porcji dość istotnych w wypadku Conrada zastrzeżeń. Otóż, nie tylko Maurice Maeterlinck nie mógł liczyć w oczach Conrada na ciepłe przyjęcie własnego dzieła. Pasji krytycznej autor *W oczach Zachodu* dawał upust w odniesieniu do wymienionego już tu Henryka Ibsena, a także – niewymienionego jeszcze Gabriele'a d'Annunzia. W związku z dramaturgią tego ostatniego donosić

⁸ „In Maeterlinck's *Les Aveugles* (1890), we witness twelve blind people in eerie forest awaiting the return of the priest who will lead them to safety. However, we, the audience, can see the priest lying dead on the ground. The characters' endless waiting for a god (represented by the priest) who will never arrive may remind us of the grotesque irony in *One Day More* of Hagberd's never-ending anticipation and Bessie's filmsy and unfounded dreams”. Tłumaczenie moje. Tamże, s. 36

⁹ Warto zaznaczyć, że w libretcie Jerzego Stanisława Sity nie ma żadnej odpowiedniej, makabrycznej wzmianki na temat sposobu śmierci Harry'ego Hagberda. Sito domyka akcję opery klasycznie i wiele na to wskazuje, że to Baird dopiero – decyduje się na naturalistyczne rozwiązanie utworu. „Na krzyk Jessiki nadbiega stary Ozias. W imieniu Harry'ego zabija własnego syna. W imieniu fikcji zabija rzeczywistość, która nie może jej sprostać. Jego świat pozostał nietknięty – będzie nadal czekał na swojego syna”. J.S. Sito, *Komentarz do programu koncertowego*, [w:] *Książka programowa: X Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1966, s. 22.

miął Conrad w korespondencji do Johna Galsworthy'ego o „koszmarnych, pasywnych akrobacjach” („dreary, dreary saltimbanque of passion of Annunzio”¹⁰), w poważniejszym zaś już dla Conrada przypadku Ibsena mieliśmy przeczytać o typie szczególnym, „nienaruszalnie świętym” („sacrosant Ibsen”¹¹). W połączeniu z Maeterlinckiem, trójosobowy tandem d'Annunzia, Ibsena i Maeterlincka właśnie tworzył w oczach Conrada nic innego, jak „bandę świętoszków, o których [to szczególnie cięta, złośliwa, a do tego jeszcze ponizająca uwaga – K. S.] podobnie jak Pani Verloc o Ossiponie, nie planuję mówić niczego” („two consecrated reputations not to speak of the sacrosant Ibsen, of whom like Mrs Verloc of Ossipon, I prefer to say nothing”¹²).

Za zawiścią Conrada, którą z takim upodobaniem dzielił się z Galsworthy'ym, kryły się, i można to słusznie podejrzewać, podziw, a także inspiracja, ale zarazem – chęć współrywalizacji w tworzeniu własnej idei dramatu antysystemowego, czy może nawet – anty dramatu rozumianego jako projekt, można by w ten sposób rzec, poza naturalizmem i symbolizmem w rozumieniu, jakie determinował warsztat modernistycznego dramaturga. To, w jaki sposób trzeba by w tym wypadku w ogóle zacząć mówić o Conrada projekcie antysystemowości dramatu, rozjaśnia nieco (choć nie determinuje) wypowiedź twórcy *Nostramo* przeciwko Maeterlinckowi: „Maeterlinck farsowy”, a więc tłumaczy Conrad – ten, który od lat już „skutecznie przesłania obezwładniające ubóstwo pojęć i pustotę sentymentów tęsknym gaworzeniem” („Maeterlinck the farceur who has been hiding an appalling poverty of ideas and hollowness of sentiment in wistful baby-talk”¹³).

Zdaje się, że u podstaw tego rodzaju oskarżeń (przeciwko Maeterlinckowi, Ibsenowi oraz d'Annunziowi) nie tkwią żadne proste zjawiska, do których w swoim czasie przekonywał badaczy Conrada Zdzisław Najder. Nie jest przede wszystkim chyba tak, jakoby Conrad, mistrz przekładu kulturowo-literackiego, miał być sfrustrowany niemożnością prostego, więc trywialnego przekładu epickiej głębi powieści, którą do tej pory uprawiał, na głębię dramatu naturalistycznego albo symbolistycznego, który w efekcie kolejnych nieudanych Conradowskich eksperymentów miałby nieoczekiwanie zacząć ujawniać testującemu dramat pisarzowi rodzaj rozczarowującej „płytkiej” głębi. Conrad nie uważał, że głębia dramatu jest głębią „płytką”, zaś głębia powieści jest dla odmiany głębią „otchłanną”, a to usiłował wmówić mu we wstępie do jego londyńskiego wydania

¹⁰ Tłumaczenie moje. *The Collected Letters of Joseph Conrad*, ed. by F.R. Karl and L. Davies, vol. 3: 1903-1907, New York 1988, s. 503.

¹¹ Tłumaczenie moje. Tamże.

¹² Tłumaczenie moje. Tamże.

¹³ Tłumaczenie moje. Tamże.

dramatów nawet Galsworthy¹⁴. W swojej, zdawkowej bądź co bądź, filipice przeciw dramaturgom epoki widać raczej pasję barbarzyńcy, owszem, lecz także reformatora, który nie dysponując odpowiednimi narzędziami przekształceń, usiłuje przynajmniej określić zakres deformacji. Stąd dramat Conrada, nazwijmy go dramatem antysystemowym, jest dramatem amorficznym, nieokreślonym, a także w jakimś stopniu „brulionowym”. Równie „brulionowe” mogły być w takim wypadku dyskretnie próby reformacji tego, co postrzegał Conrad jako dramat właściwy, czyli zapewne dramat modernistyczny we właściwym (właściwym dla Conrada) rozumieniu pojęcia. Warto spojrzeć tym okiem nie tylko na *Jutro*, lecz także i na najbardziej nieudaną, nie tylko zdaniem Galsworthy’ego, *Annę Śmieszkę*. Czy mimo całej skali nieporozumień, nawet potępiona przez ogół *Laughing Anne* nie przypominałaby naprawdę „juwenilnego notatnika” reformatora?

Do czego więc Conrad-dramaturg dążył, skoro wiemy już, co odrzucał? Mając w pamięci słowa Richarda Handa, wskazującego raczej na kompleks *odi et amo* uwidoczniający się w stosunku Conrada do Maeterlincka („Chociaż Conrad mógł całkowicie potępić dramaturgię Maeterlincka, wciąż ostają się w jego dramatach, domagające się wyprowadzenia, uderzające

¹⁴ „W pisaniu na scenę wchodzi w grę całe zatłoczenie rozmaitych na siebie oddziaływań, narzędzia nieraz okazują się złudne, a dobór rozwiązań, wyłączony spoza wszelkiej kontroli, podyktowany zostaje czysto fizycznymi czynnikami. Ugruntowany powieściopisarz, nawykły do wolności i własnej samoświadomości, siłą rzeczy popaść tutaj musi w zniecierpliwienie oraz zlekceważyć sobie wiele prawideł własnego scenopisarstwa. Conrad z kolei „nie wiedział do końca, jak zastosowane przez siebie efekty zrównoważyć, jak zdobyć się na językową ekonomię, jak wreszcie utrzymać tok akcji czystymi nienaruszonym. Nieco więcej doświadczenia w tej materii uświadomiłoby mu dla przykładu, że tzw. scena salonowa w dramatycznej wersji *Tajnego agenta*, tak jak została napisana, była dla całości fatalnym balastem”. „Nie dał swojej formie dramatycznej wystarczająco wiele czasu ani uwagi”, „jego braki były w części spowodowane nieomal nieprzewycięzalnymi trudnościami w adaptacji, ale i w części wynikały z niewystarczającej znajomości warsztatu dramaturgicznego oraz wybiegów, które ten warsztat realnie stwarzał, ażeby pisać dramaty w sposób udany”. Tłumaczenie moje. „In writing for the stage the cramp of a hundred and one extra influences comes into play, device becomes trick work, selection is dictated to by physical conditions beyond control. The confirmed novelist, accustomed to freedom and his own conscience, is often given to impatience, and a measure of contempt towards even his own writing for the stage”. Conrad „did not quite know how to balance his effects, how to economize his words, or how to keep his line of action clear and inevitable. A little more experience would have shown him, for instance, that the ‘salon’ scene, as written, in his dramatic version of *The Secret Agent* was dead wood”. „He had not given enough time to the dramatic form”, “his shortcomings were due, partly, to the almost insuperable difficulties of adaptation, and, partly, to inadequate mastery of trick work which has to be learned”. J. Galsworthy, dz. cyt, s. 9-10.

paralele z Maeterlinckiem”¹⁵), należałoby chyba orzec, że autor *Jutra* na swoim gruncie zapragnął zatoczyć „oczyszczający” okrąg. Negując tym samym Maeterlincka *et consortes*, chciał na własną rękę przejść raz jeszcze ich drogę, założywszy uprzednio, że właśnie ich doświadczenie teatru oraz dramatu, obrawszy słuszny wektor, w toku ewolucji pojęć zostało fatalnie zafalszowane. Z obelg, które Conrad na pisarzy miotał, uprawnione jest wyciągnąć wnioski, że zasadniczym problemem warsztatu symbolistów-naturalistów stała się sakralizacja doświadczenia dramatycznego. Być może z tego powodu nie tylko Conradowski dramat *Tajny agent*, lecz także i *Anna Śmieszka* ze słynnym *casusem* wyśmianej przez Galsworthy’ego postaci mężczyzny bez rąk, zdradzały – jak sugerował Richard Hand – wyraźne inspiracje Grand Guignol¹⁶. O tym z kolei, że droga Conrada oraz droga świętoszkowatej „sekty Maeterlincka”, jeśli nie „dewiacje” tej grupy (rekonstruujemy tutaj tok zarzutów oraz idiosynkrazji Conrada), mogła okazać się podobna, może też zaświadczać wspólna fascynacja Conrada, Maeterlincka oraz wielu naturalistów – teatrem kukielkowym i lalkowym. O Conradowskim zainteresowaniu przedstawieniami kukielkowo-lalkowymi informuje nas Zdzisław Najder, przywołując znamieny list pisarza do Richarda Bontine’a Cunninghame Grahama z 1897 roku:

Bardzo bym chciał sam napisać jakąś sztukę. Jest to mogą głęboką i skrytą ambicją. Jednocześnie zaś nie mogę pojąć, jak normalny człowiek może rozmyślnie zasiąść do pracy nad pisaniem sztuki i nie zwariować przed ukończeniem. Aktorzy wydają mi się bandą zwariowanych lunatyków, udających, że są zdrowi. Ich chytne podstępne szyby są jednak grubymi nićmi. Są fałszywi i źli. Sam ich widok przesyca moją melancholijną duszę myślami o mordzie i samobójstwie – tak wielki jest mój gniew na te przejrzyste wybiegi. Jest jakaś zmaza zgnilizny w ich wypracowanych głosach, mrugających oczach, w sztucznym oświetleniu, udanych namiętnościach. Ale uwielbiam przedstawienia marionetek. Marionetki są piękne – a szczególnie te staromodne, poruszane z góry drutami grubymi jak palec. Ich obojętność wobec miłości, zbrodni, radości i smutku jest heroiczna, nadludzka, fascynująca. Sztywna gwałtowność, z jaką rzucają się na siebie by się uścisnąć lub walczyć ze sobą jest po prostu rozkoszna. Nigdy nie słucham tekstu wyrzaskiwanego skądeś przez niewidocznych ludzi – którzy dziś są tu, a jutro gniją. Kocham marionetki, pozbawione

¹⁵ „Although Conrad may have roundly condemned Maeterlinck, there are striking parallels to be drawn”. Tłumaczenie moje. R. Hand, dz. cyt., s. 35. O tym, jak istotny był dla Conrada dramat, powinien także świadczyć akt ataku pisarza na cenzorów teatralnych (to jedyne (sic!) z publicznych wystąpień w Anglii, na które Conrad się zdobył), zwłaszcza na lorda Chamberlaina – „Juliusza Cezara świata dramatycznego” („the Caesar of the dramatic world”, with formidable powers to „kill thought, and incidentally truth, and incidentally beauty” – taki oto, nader ekspresyjny opis Chamberlaina za *Notes on Life and Letters* Conrada podaje Hand). R. Hand, *An Introduction to the Theatre of Joseph Conrad*, [w:] *The Theatre...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁶ Aby tego dowieść, Hand cytuje list Conrada do Georges’a Jean-Aubry’ego z 10 grudnia 1920 roku, w którym pisarz informuje, że przygotował sztukę w języku angielskim dla Grand Guignol i podaje jego tytuł (*Laughing Anne*, „2 akty, 3 sceny, przewidywany czas spektaklu: 40 minut”). R. Hand, *A Play of Unbearable Horror: „Laughing Anne”*, [w:] *The Theatre...*, dz. cyt., s. 109.

życia – a więc tak bliskie nieśmiertelności¹⁷.

Warto zauważyć, jak bardzo silnie Conradowski list o marionetkach z końca jeszcze XIX wieku koresponduje z założeniami XX-wiecznej reformy teatru Edwarda Gordona Craiga. Wiele z tego, co zawarł płomienny list do Grahama, powtarza w późniejszym o dokładnie dekadę eseju *Aktor i nadmarioneta* Craig. Podobieństwo jest uderzające oraz manifestuje się na wielu piętrach wypowiedzi. Craig i Conrad operują dokładnie tą samą głębią spojrzenia, ten pierwszy artykułuje jedynie sąd w perspektywie programu, ten drugi zaś – w egzystencjalnym horyzoncie prywatnej korespondencji (u Conrada aczkolwiek nawet epistolarne idiosynkrazje mają głęboko refleksyjny charakter). Nie sposób nie skonstatować, że w 1897 roku, a zatem w trakcie pracy nad trylogią malajską, Conrad zdradza więc pasję i wyobraźnię reformatora teatralnego. Wiele z tej pasji, jak wiemy, przeniesie do swojego pierwszego dramatu *Jutro*, gdzie Conradowską wersją Craigowskiej nadmarionety okaże się Bessie Carvil. I przenosiłby tę pasję Conrad zapewne dalej – jeśliby nie doszedł do gorzkiego przekonania, że jego przenikliwa intuicja rozbija się ostatecznie o niedostatki warsztatu. Dla Craiga marionetka jest dziełem boskim, czy też raczej – mówiąc bliżej języka jego traktatu – „zdegenerowaną formą bóstwa”. Dla Conrada – to „sztywna gwałtowność” wywołująca „rozkosz” widzenia. Dla Conrada – aktor jest „gnijącym człowieczeństwem”. „Patrzy na życie tak jak aparat fotograficzny” – to już Craig. W *Aktorze i nadmarionecie* geneza aktorstwa wiąże się z triumfem kobiecej słabości. Co zaś istotne w kontekście Conrada, Craig wywodzi „obłąd aktorski” z Dalekiego Wschodu z historii dwóch kobiet, które postanowiły zdetronizować marionetkę swoją nerwową pseudo-grą kopiującą wykończone ruchy lalki, „jaśniejące ziemską chwałą i nieziemską prostotą”. Zaś – jak gromi dalej Craig:

Chwasty, jak mówią, plenią się szybko, toteż wkrótce rozprzestrzeniło się to dzikie pole zielska, czyli nowoczesny teatr. Figura boskiej marionetki przyciągała coraz mniej wielbicieli, ostatnim krzykiem mody stały się owe dwie kobiety. Wraz ze zmierzchem marionetki i powrotem tych dwóch kobiet, które zamiast niej ukazywały się na scenie, nadszedł czas bardziej posępny, zwany Chaosem, a w jego świecie zatriumfowała hałaśliwa indywidualność. Czy teraz rozumiecie, dlaczego pokochałem i nauczyłem się cenić tę tak zwaną dzisiaj marionetkę i dlaczego zniechęciłem tak zwane „życie” w sztuce?¹⁸

¹⁷ W polskim tłumaczeniu Haliny Carroll-Najder: J. Conrad, *Do R.B. Cunninghame Grahama 6 grudnia 1897 r., Stanford-le-Hope, Essex*, [w:] tegoż, *Listy*, wybór oraz opracowanie: Z. Najder, przekłady: H. Carroll-Najder, Warszawa 1968, s. 118.

¹⁸ E.G. Craig, *Aktor i nadmarioneta*, [w:] tegoż, *O sztuce teatru*, wybór G.. Sinko, przeł. M. Skibniewska, wstęp i noty: Z. Hübner, Warszawa 1985, s. 71, 84, 91-92.

Bessie Carvil może okazać się Conradowską nadmarionetą w wielu znaczeniach. Wpierw – ekspozycja: dwudziestopięcioletniej, młodej hekuby niemalże, czarnej, żałobnej lalki, co właściwie wyraził polski przekład dramatu dokonany na łamach „Dialogu” przez Zbigniewa Herberta: „czarna suknia”, „czarny słomkowy kapelusz”, „włosy o barwie mahoni, swobodnie spuszczone”, „twarz blada”, „kształty pełne”, „bardzo spokojna”¹⁹ (‘black dress’, ‘black straw hat’, ‘a lot of mahogany-coloured hair loosely done up’, ‘pale face’, ‘full figure’, ‘very quiet’²⁰), to nie tylko dość dobitnie zaznaczona przez Conrada konwencja operowa, lecz także wymowna, chociaż dyskretna aluzja do postaci Marii wyczekującej na powrót z walk Wacława, jej męża z powieści poetyckiej Antoniego Malczewskiego. Konstruując w taki oto sposób własną wersję aktora-nadmarionety, posiłkuje się Conrad najważniejszymi ikonologicznymi przedstawieniami polskiej szkoły ukraińskiej, zwłaszcza ukraińskim teatrem śmierci i przemocy. To nie tylko inspiracja Grand Guignol. Gwałt, którego na Bessie Carvil dokonuje Harry Hagberd, zyskuje w takim trybie wyjaśniania całej sceny również swój polski, tzn. czarnoromantyczny poprzednik. Jest nim mord, którego w dziele Malczewskiego dokonują na Marii zamaskowani przestępcy. Conradowska nadmarioneta to, jak się wydaje, po pierwsze – tylko kobieta (jeżeli w ogóle można wnioskować szerzej w oparciu o tak skąpy materiał przykładowy, tj. *Jutro* i kolejne pisane po *Jutrze* dramaty), i w tym względzie Galsworthy ma rację: to najprawdopodobniej echo fascynacji Conrada kobietami z dramatów Ibsenowskich.

Po drugie – to człowiek, który, jeśli posłużyć się językiem biblijnym, przeszedł przez oczyszczające cierpienie przypominające ewangeliczne „ług farbiarza” i „ogień złotnika”. I teraz oto – jawi się w całej skali przeżytego przez siebie unicestwienia, w pełni swojego obłędu. Bessie na dźwięk swojego imienia skandowanego przez Jozuego „podnosi się i zaczyna iść jak ślepa ku drzwiom” (*springs up and begins to stumble blindly towards the door*²¹). Ostatnie w całym tekście didaskale nie informuje już dalej o majestatyczności tej postaci. Mogłoby, owszem, ale zamiast tego wprowadza co innego: świetlną inscenizację przestrzeni, po której kroczy, którą przecina w drodze do wzywającego ją ojca Bessie Carvil: „świetle błyskawicy i powolnym dudniącym grzmocie” (*a faint flash of lighting, followed by a very low rumble of thunder*²²). Tak – *avant la lettre* – rodzi się Conradowska nadmarioneta w dramacie, który właściwie należałoby w tej perspektywie nazwać dramatem dorystycznym. Craig w swojej koncepcji nadmarionety nie akcentuje w tym stopniu cierpienia, co Conrad.

¹⁹ J. Conrad, *Jutro*, przeł. Z. Herbert, „Dialog” 1985 nr 7 (27), s. 5.

²⁰ J. Conrad, *One Day More*, [w:] tegoż, *Laughing Anne...*, dz. cyt., s. 77.

²¹ J. Conrad, *Jutro*, przeł. Z. Herbert, dz. cyt., s. 18 oraz J. Conrad, *One Day More*, dz. cyt., s. 127.

²² W obu przypadkach – oryginału Conrada i przekładu Herberta: tamże.

Z punktu widzenia conradystyki zaś wiemy dobrze, że za tzw. nadmarionetowością Bessie Carvil kryje się u Conrada wiele poprzedzających ją kobiet z Susan Bacadou z noweli *Idioci* na czele. Ale nie jedynie sama Bacadou... Pierwowzoru Conradowsko-Craigowskiej nadmarionety, nadmarionety kobiecej nie dostarczał także Ibsen ani wcześniej jeszcze Zola z *Teresą Raquin*. To *Maria* Malczewskiego – znowu – destylowała sceny kobiecego cierpienia w sposób najbardziej bezpośredni. I to *Maria* z 1825 roku najdobitniej na istotnym dla Conrada gruncie polskim, sporo przed Ibsenem oraz Zolą, odwołała się do szerokiej możliwości, które polskiemu romantykowi w tzw. dobie przedlistopadowej mógł dawać mariaż teatru śmierci z teatrem marionetkowym:

Znowu ją pieści – cuci – z miłością stroskaną,
Co by się pocieszyła choć westchnień zamianą;
Jej głowa nagłym rzutem na piersi mu spada
I w uderzonej zbroi jękiem odpowiada.
Krzyczał – szukał ratunku – pusty dom przebiegał –
Tylko się marny zapęd po ścianach rozlegał.
Wraca – znalazł nadzieję – może czy nie zetrze
Mroku z jej czarnych oczów otwarte powietrze?
Lecz gdy silne rycerza unosi ją ramię,
W jakież okropne ruchy jej kibić się łamie!
Nie z tą giętką lotnością, co w dół nie przyciska,
Lecz w całym opuszczeniu świeżego zwaliska,
Zwieszona ręce, głowa, zdrętwiałe już nogi
Czynią z niej przedmiot straszny, jemu jeszcze drogi²³.

Doloryzm dramatów Conrada, nade wszystko wyraźny doloryzm *Jutra*, z którego czerpać moglibyśmy podstawę do mówienia o Conradowskiej pre-idei Craigowskiej nadmarionety, mógł wziąć się właśnie stąd, z tych, *prima facie* polsko-ukraińskich, rozpoznań w orbicie tzw. czarnego romantyzmu. Nadmarioneta Conrada cierpi, i to czyni ją nadmarionetą – to wyraźnie romantyczna legitymacja, o wiele silniej związana z polską szkołą ukraińską Malczewskiego oraz Słowackiego, chętniej eksperymentującą z konwencjami jasełkowo-lalkowo-marionetkowymi. Brak tutaj raczej odniesień do polskiej szkoły litewskiej, mickiewiczowskiej – gdyż w pierwszym rzędzie (jeśli da się tutaj przeprowadzić odpowiednie uogólnienie) jest ona szkołą opowiadania, nie zaś – szkołą określonej, literackiej dramatyzacji wydarzeń.

Wróćmy jednak do potępionych i jak gdyby skorektowanych w ten sposób przez Conrada: Maeterlincka, Ibsena i d'Annunzia. Idąc tą właśnie drogą, Richard Hand uznaje za uzasadnione

ustalić istotną paralelę między Conradem a Beckettem. Otóż bowiem, jeżeli przychodzi nam zaprojektować i ten dwugłos, trzeba by nie zapominać o Beckettowskiej antropologii człowieka-lalki. Spróbujmy bowiem podsumować to, co dotychczas zostało powiedziane. Conrad postanawia przejść raz jeszcze koło naturalistów i symbolistów, porusza się raz jeszcze po tym kole dramatu naturalistyczno-symbolistycznego, z ideą oczyszczenia „źle lub ryzykownie wydeptanej” ścieżki bądź także (inna dobra metafora) „źle lub ryzykownie wyprowadzonego” szlaku. Pomimo złamania kariery dramaturgicznej osiąga sukces za grobem, co potwierdza Richard Hand, przywołując przykład inspirowanej Conradem (a przede wszystkim inspirowanej *Jutrem*) dramaturgii Eugene’a O’Neilla. Fascynacja O’Neillem nie mogłaby zaistnieć bez „quasi-Beckettowskiego zarodka”, który – jak wszystko na to wskazuje – w *One Day More* tkwić musiał od początku.

Nie gdzie indziej bowiem, ale właśnie w *Jutrze* – przyznaje dla przykładu Richard Hand – „dwaj starcy żyjący drzwi w drzwi okazują się, obaj w równym stopniu, wyraźnymi pre-Beckettowskimi socjopatami”, a przywoływanie Bessie przez Carvila, ażeby ta podała mu fajkę, przekształca zwykły przedmiot w znak zniewolenia. W podobny sposób wielokrotnie zmienione zostaje znaczenie dwóch fajansowych fajek w Beckettowskiej *Końcówce*. Z perspektywy opresyjnej dramaturgii Becketta, w perspektywie odczytywania sensów biblijnych w *Jutrze* dość nieoczekiwanie ujawnia się podwójne kodowanie. O wiele bliżej bowiem w tym ujęciu Bessie Carvil do Zuzanny wśród starców, niż Harry’emu Hagberdowi do syna marnotrawnego. Ostatecznie, aby domknąć szkicowanie paraleli Conrad – Beckett, pozostaje skonstatować za Theodore’em Billym, że „Conradowska fikcja nader często flirtuje z nihilizmem, ale bez jednoznacznego i rozstrzygającego przyklaskiwania twierdzeniu o wszechwładzy, jaką miałyby sobie uzurpować nicość”²⁴.

Jak dosyć arbitralnie ocenił Zdzisław Najder, w *Jutrze* razić miała przede wszystkim tautologiczność scen miłosnych, a właściwie jednej, rozwleczonej niemiłosiernie w przekonaniu badacza sceny rozmowy Bessie Carvil z Harrym Hagberdem. Autorowi *Życia Conrada-Korzeniowskiego*, twórcy terminu Conradowskiego „melodramatu przenicowanego”²⁵ nie przyszło chyba na myśl to, co nasunęło się najwyraźniej dość naturalnie Richardowi Handowi – że *One Day More* mianowicie to „sztuka w sztuce”, zaś „zejście Bessie z Harrym reprezentuje ironicznie

²⁴ Tłumaczenie moje. „Conrad’s fiction often flirts with nihilism without finally giving way to the omnipotence of the nothingness”. T. Billy, „Nothing to be Done”: *Conrad, Beckett and the Poetics of Immobility*, „Conradiana” 2000 nr 1 (32), s. 71

²⁵ Zob. przypis 1. tego szkicu.

zerwany i obalony schemat romantycznej schadzki²⁶. Z tego więc być może powodu rozmawiający spacerują w pewnym momencie odwróceniem tyłem do widowni. O tym, że jest/może być to moment znaczący, przenikliwie informuje nas Hand, tłumacząc, że „w obrębie kontekstów generowanych przez teatr 1905 roku każda zasygnalizowana lub niezasygnalizowana zmiana kierunku na scenie, która sugerowałaby, że aktorzy odwracają się plecami do widowni, może zwiastować coś zaskakującego”²⁷. Jednocześnie ta reorientacja przestrzeni scenicznej zawsze anachronicznie ewokuje „obraz doskonałego zbliżenia: uszczęśliwionej pary razem w intymnym momencie z daleka od publiczności, rodzaj charakterystycznego tableau widzianego zawsze na koniec romantycznej komedii”²⁸. Nie przewidujemy podobnej kliszy w kontekście dosadnego, psychopatyczno-Beckettowskiego rozwiązania *Jutra*: on ją zgwałci, a ona zgwałcona oszaleje.

Co zaś do reorientacji przestrzeni sceny jako sposobu rewizji znaczenia akcji w podobny sposób, co w *Jutrze* Conrada, w *Ślepcach* Maeterlincka rozmowa dwunastu ślepców oczekujących na kapłana z sakramentami nabiera diametralnie innego charakteru, gdy perspektywa zostaje poszerzona, aby spocząć na najdalszym punkcie krajobrazu: zwłokach martwego duchownego. Między innymi z powodu tego rodzaju rozwiązań formalnych i kompozycyjnych, *One Day More* „posiada” w opinii Alison Wheatley oraz Richarda Handa „klimat i linię rozwojową, które dysponować będą pełnym diapazonem ekspresji dopiero w nihilistycznym dramacie absurdu spod znaku Eugene'a O'Neill'a i Samuela Becketta. To co się jeszcze nasuwa w kontekście refleksji Wheatley/Hand, to także semantyka tzw. Pinterowskiej „komedii zagrożenia”. Zdaniem obydwójga badaczy, w dramaturgii Harolda Pintera z lat 50. i 60. XX wieku dają się dostrzec ślady możliwej inspiracji Conradowskim *Jutrem*, zwłaszcza w sztukach *Samoobsługa* z 1957 roku oraz *Powrót do domu* z 1964 roku. Czy jest to już wystarczający sygnał, aby mówić o Conradowskim mikrozapleczu dramaturgii Pintera?²⁹

²⁶ „Meeting with Harry represents an ironically subverted romantic encounter”. Tłumaczenie moje. R. Hand, *A Tragedy...*, dz. cyt., s. 43.

²⁷ „In the contexts of the theatre of 1905 any stage direction that suggests that the actors turn their backs on the audience is surprising”. Tłumaczenie moje. Tamże.

²⁸ „An image of perfect closure: »happy couple« together in an intimate moment away from the audience, the kind of tableau image one might see at the end of a romantic comedy”. Tłumaczenie moje. Tamże.

²⁹ A. Wheatley, *Conrad's „One Day More”: Challenging Social and Dramatic Convention*, „The Conradian” 1999 nr 1 (24), s. 8. Richard Hand streszcza i nieco przybliża pogląd Wheatley na relację Pinter – Conrad, sugerując istnienie mogącego prześladować Pinterowskich bohaterów kompleksu Conradowskiej Bessie. „Wheatley umiejscawia *Powrót do domu* oraz *Samoobsługę* Pintera w samym środku ponurej i niebezpiecznej sytuacji Bessie Carvil z *Jutra*”. Tłumaczenie moje. „Wheatley also locates Harold Pinter's *The Homecoming* and *The Dumb Waiter* in Bessie's grim and menacing situation”. R. Hand, *A Tragedy...*, dz. cyt., s. 51.

W uznaniu Kristin Morrison, „ponieważ O'Neill okazał się entuzjastycznym czytelnikiem dzieł Conrada już od czasów licealnych, i przez całą resztę swojego życia uwielbiał dyskutować o ulubionych powieściach pisarza, jest możliwe, że mógł w młodości przeczytać sztukę Conrada, *Jutro*”³⁰. O'Neillowską wariacją wokół tematów i problemów *Jutra* wydaje się przede wszystkim napisana w 1939 roku *Zimna śmierć nadchodzi* (tytuł angielski dramatu: *Iceman Cometh*), której szczegółowego porównania z *One Day More* dokonał Mohamed Amine Dekkiche³¹. Akcja *Iceman Cometh* rozgrywa się w pubie Harry'ego Hope'a, w którym gromadzą się mający obsesję na punkcie nagłej zmiany życia w przededniu jutra, zapijaczeni bohaterowie dramatu: Jimmy, Pat i Ed, którzy pragną odzyskać swoje utracone stanowiska pracy, Willie Oban, który chce wreszcie stać się dobrym prawnikiem, Chuck Morello i Cora, którzy marzą o zamążpójściu. Joe Mott, jak wierzy, już jutro na powrót otworzy swój dom hazardu, a Hugo Kalmar – obali kapitalizm. Piet Wetjoen i Cecil Lewis wrócą do swoich domów w glorii bohaterów. Zdystansowany wobec nich wszystkich Larry Slade dyskutuje pijany z właścicielem baru, Hope'em:

I'll be glad to pay you up – tomorrow. They've all a touching credulity concerning tomorrows. It'll be a great day for then, tomorrow – the Feast of All Fools, with bass bands playing! Their ships will come in, loades to the gunwales with cancelled regret and promises fulfilled and clean states and new leases!³²

Tym, który unicestwia złudzenie jutra, jest Theodor Hickman, który nadchodzi do pubu, aby świętować sześćdziesiąte urodziny Hope'a. Hickey zjawia się jednak na scenie odmieniony – parę chwil wcześniej zamordował żonę. Odziera pozostałych ze wszystkich magicznych złudzeń dotyczących jutra. W tym względzie spełnia tę samą rolę w finale *Iceman Cometh*, co Bessie w finale

³⁰ Tłumaczenie moje. „Because O'Neill had been an enthusiastic reader of Conrad's work since high school and for the rest of his life enjoyed talking about favorite novels, it is possible that he might have read Conrad's play, *One Day More*”. K. Morrison, *Conrad and O'Neill as playwrights of the sea*, „The Eugene O'Neill Newsletter” 1978 vol. V no. 8, [online], [dostęp: 28.04.2017], <http://www.eoneill.com/library/newsletter/ii_1/ii-1c.htm>.

³¹ M.A. Dekkiche, „*To-morrow*” and „*The Iceman Cometh*”. *A painful True Self underneath „Hope*”, [w:] tegoż, *The Discovery of the Self in Eugene O'Neill's „The Emperor Jones” and „The Iceman Cometh” and Joseph Conrad „Heart of Darkness” and „To-morrow”. A comparative study*, supervised by Y. Déramchia, Algiers 2014, s. 78-132, „The Eugene O'Neill Newsletter: Dissertations 1999-2015”, [online], [dostęp przez eOneill.com: 28.04.2017], <<http://www.eoneill.com/library/Mohamed%20Amine%20Dekkiche/Mohamed%20Amine%20Dekkiche.pdf>>.

³² „Będę zadowolony, mogąc wypłacić ci się – jutro. Oni wszyscy zresztą w sprawie jutra mają w istocie ujmującą łatwowierność. To z pewnością okaże się wspaniały dzień, to jutro – Święto Wszystkich Głupców, z przygrywającą im melodią basów! Ich statki wpłyną do portów, załadowane aż po burtę dającymi się odwołać wyrazami współczucia i wypełnionymi obietnicami. I czyste konto, i nowy rachunek!”. Tłumaczenie moje. E. O'Neill, *The Iceman Cometh. A Play*, New York 1967, s. 12.

One Day More – mówi o ukrywaniu się „behind lousy pipe dreams about tomorrow” i skanduje do innych zebranych w pubie (zestawiam jego słowa z ostatnimi słowami Bessie Carvil):

Joseph Conrad, <i>One Day More</i>	Eugene O'Neill, <i>The Iceman Cometh</i>
<p>BESSIE (<i>Distracted</i>): Be quiet. Shut yourself in. You will make me mad. (<i>Losing control of herself, repeats with rising inflexion.</i>) You make me mad. (<i>With despair.</i>) There is no to-morrow! (<i>Sinks to ground near middle railings. Low sobs.</i>) <i>(Stage darkens perceptibly)</i> CAPT H. (<i>Above, in a voice suddenly dismayed and shrill</i>): What! What do you say, my dear? No to-morrow? (<i>Broken, very feebly.</i>) No-to-morrow? (<i>Window runs down.</i>)</p>	<p>HICKEY: Can't you see there is no tomorrow now? You're rid of it for ever! You've killed it!</p> <p>Odpowiednikiem reakcji kapitana Hagberda jest u O'Neilla rozpacz, w jaką po nadejściu Hickmana popada Larry Slade oraz samobójstwo jednego z nowych członków kliki barowej Hope'a: Dona Parritta.</p>

W dociekaniu powodów, które doprowadziły do wyboru *Jutra* przez Conrada na debiut dramatyczny, najdalej dochodzą Wiesław Krajka i Andrzej Zgorzelski tropiący potencjał dramatyzacyjny noweli. Ona przecież – przepisana na język dramatu nie bez przyczyny – bardziej niż egzotycznym epizodem kariery powieściopisarza miała stać się dramatycznym odpowiednikiem epickiego debiutu Conrada z 1895 roku – *Szaleństwa Almayera*. W opinii polskich badaczy *Jutra*, „niesprowadzalność punktów widzenia bohaterów noweli do siebie wiedzie w kierunku wzajemnego uzależnienia od siebie rozmaitych kontekstów semantycznych ujawniających się w dialogach między postaciami”³³. O tym, że splot punktów widzenia bohaterów Conradowskich w materiale fabularnym *Jutra* ma ostatecznie dawać efekt *stricte* dramatyzacyjny, a zatem antynarracyjny, świadczy wychwycony przez Krajkę/Zgorzelskiego zanik w środku utworu całej płaszczyzny narracyjnej, a tym samym coś w rodzaju „swobodnego dryfu wydarzeń” pozbawionych relacyjno-interpretacyjnego, osobowego odniesienia do podmiotu opowiadającego. Wydarzeń noweli *Jutro* – jest to spory wyjątek na tle Conradowskiej prozy – nie relatywizujemy do określonych sposobów opowiadania, ani tym bardziej nie determinujemy trwałą obecnością jakiegoś ustalonego lub zmiennego podłoża sposobów opowiadania. Przynajmniej nie w tym stopniu, co wydarzeń nowel innych, wielokrotnie narratywizowanych jak *Laguna* czy *Placówka postępu*:

³³ Tłumaczenie moje. „The non-concurrence of the points of view of the characters leads to the interplay of different semantic contexts in the dialogues between the characters”. W. Krajka, A. Zgorzelski, *The Function of Points of View in J. Conrad's „Tomorrow” – sample analysis*, [w:], tychże, *On the Analysis of the Literary Text*, przeł. A. Blaim, Warszawa 1984, s. 92.

Wygląda na to, że jedynie pierwsze i ostatnie zdanie tego fragmentu [Krajka i Zgorzelski analizują jeden z fragmentów *Jutra* – K. S.] pozwala identyfikować podmiot całej wypowiedzi. Pierwsze – jest relacją narratora w mowie zależnej („He declared”), ostatnie – jest zacytowaniem słów Hagberda (umieszczonych w cudzysłowach). Część środkowa może być rozpatrywana podwójnie: zarówno jako wypowiedź narratora, jak i jako monolog starego Hagberda. „Aspekt narracyjny” fragmentu zostaje zasygnalizowany znakami cudzysłowów, zaś cechy dramatyzacyjne manifestują się poprzez użycie krótkich, oderwanych zdań, które sprawiają wrażenie wypowiedzianych przez kogoś z bohaterów. Ten typ wypowiedzi narracyjno-dramatycznej jest podstawowym sposobem przenoszenia konfliktów dialogowych pomiędzy poszczególnymi punktami widzenia kolejnych bohaterów *Jutra*³⁴.

Nadmieśmy, że jest to zasadniczo inna strategia dramatyzacyjna – o wiele bliższa teorii dramatu, jego kompozycji i organicznej architektury – niż strategię dramatyzacyjne Henry'ego Jamesa i Bolesława Prusa, o których symetryczności pisała Ewa Paczoska. Teatralność zachowań Wokulskiego w pociągu do Krakowa, opuszczenie pojazdu w Skierniewicach mają w sobie wiele z teatralności Charlotte Stant, postaci ze *Złotej czary*:

Bohaterka Jamesa ciska czarą o ziemię, „mierząc starannie w kwadrat światła padającego przez okno na wypolerowaną posadzkę”. Księżna rezygnuje ze słów – bo było ich wcześniej za dużo, rzeczywistości nie da się już ignorować³⁵.

Conradowi – pomimo zachwytu pisarstwem Jamesa, któremu wielokrotnie udzielał odpowiedniego wyrazu³⁶ – chodzi o coś więcej niż o efektywność retorycznych rozwiązań. To może najsilniej pokazuje odmienną od epików skalę jego własnych ambicji dramaturgicznych. Nie chodzi o sceniczność, czasami widowiskową, spektakularną sceniczność, czy mówiąc dosadniej: teatralność

³⁴ Tłumaczenie moje. „It seems that only in the first and last sentences of this fragment can we recognize the speaker. The first sentence is the narrator's relation in indirect speech („He declared”) and the last sentence is a quotation (inverted commas) of Hagberd's words. The middle part can be regarded both as the narrator's utterance and as the monologue of old Hagberd. The „narration aspect” of the fragment is signalled by the lack of quotation marks; the dramatic features manifest themselves in the use of short disconnected sentences which give an impression of being uttered by one of the characters. This type of narrative-dramatic utterance is the fundamental means of conveying the dialogic conflict between the different points of view of the characters in *Tomorrow*”. Tamże, s. 101.

³⁵ E. Paczoska, *Tajemnice konstrukcji. Dramatyzacja w powieści realistycznej (Bolesław Prus – Henry James)*, [w:] *Realizm, realności, realność. W stulecie Bolesława Prusa*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, D.M. Osiński, Warszawa 2013, s. 255.

³⁶ M.in. w liście do Jamesa z 1908 roku, w którym Conrad dziękował za nadesłane na jego adres sześć tomów *The Novels and Tales of Henry James* tymi oto słowy: „dotykam ich wszystkich i każdego z osobna, i dla uczczenia tej okazji wziąłem sobie urlop na dzisiejsze przedpołudnie, by z wszystkimi obcować i rozkoszować się obietnicą zawartą w każdej przedmowie”. J. Conrad, *Do Henry Jamesa (12 grudnia 1908)*, [w:] tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 288.

rozstrzygnięć, które stosuje w obrębie konstruowanej przez siebie akcji epickiej. Conrad nie szuka ani tym bardziej nie akcentuje – uznanego przez siebie apogeum wydarzeń całej fabuły. Nie teatralizuje sposobu przedstawiania historii, zmieniając ją w narastającą piramidę zdarzeń, na której szczycie ma znaleźć się rozstrzygająca, udratyzowana perypetia. Nie domaga się gorączkowo rekwizytu, który mógłby być skrótem symbolicznym całej sytuacji bądź elipsą dla przemawiającego w danym momencie charakteru.

Raczej – jak sugerować to można za Krajką i Zgorzelskim – jest Conrad-dramaturg przede wszystkim autorem określonej, fascynującej w swojej śmiałości hipotezy laboratoryjnej. Usiłuje wytworzyć świat beznarracyjny, w którym – jak długo tylko jest to możliwe – daje się utrzymać efekt multiplikacji punktów widzenia bez stosowania filtru narratorskiego. Efekt „beznarracyjnego dryfu” fabuły mógłby uzyskiwać pisarz, stosując dwuznaczną, maskującą osobowości mówiące składnię, wykorzystując różne stopnie skomplikowania mowy pozornie zależnej oraz dialektykę mowy niezależnej z pozornie zależną i zależną. Tak moglibyśmy zaledwie rozpocząć mozaikowy opis instancji mówiących w noweli *Jutro*, sugerując, że tekst ten pełni rolę hybrydy tekstowej: stanowi klasyczny przykład epiki rodzajowej, a zarazem pretenduje do miana „szczegółowej matrycy” fabuły dramatycznej.

O jednym wszakże nie należy zapominać. Jedyne zwycięstwo, jakie może w swojej trudnej sytuacji zapewnić sobie Conrad-dramaturg, podejmując poprzez przepisanie noweli *Tomorrow* na dramat *One Day More* wyzwanie niemożliwego do zrealizowania planu usunięcia całej ontologii narracji z utworu epickiego, jedyne możliwe, istniejące w zasięgu ręki Conrada zwycięstwo w tej sytuacji jest zwycięstwem pyrrusowym i bez odpowiedniej subtelności i wrażliwości na niuanse całego przeprowadzonego tu eksperymentu – musi uchodzić za klęskę warsztatową. Tego rodzaju ryzyka James nigdy nie podejmie, gdyż z pewnością musiałby uznać zakładany tu zysk za abstrakcyjny, „niezwracalny” i „niewypłacalny”. Czy zatem rzeczywiście Conrad jest wirtuozem *à rebours*? Jest wirtuozem dramaturgicznym bez teki? Czy został opętany przez ideę wypełnienia zadania niemożliwego i stąd siłą rzeczy musi stanowić przykład Don Kichota modernistycznej dramaturgii? O skali oddziaływania jego „poronionego” i „nieuniesionego” dzieła dramatycznego świadczą przecież dramaty O'Neill'a, a być może i – Pintera.

To daleko idące stwierdzenia, toteż pojawiają się tutaj wyłącznie w funkcji (chcąc nie chcąc) prowokacji. Można przecież zapytać także i o to, skąd pewność, że do eksperymentu w ogóle doszło, a Conrad skutecznie (choć nad wyraz niezręcznie) wprawił w ruch koło zamachowe całej europejskiej dramaturgii? Skala dwuznaczej fascynacji Conrada teatrem, kompleks *odi et amo* targający pisarzem w jego rozważaniach o „świętoszkowatym” teatrze Maeterlincka czy Ibsena, rozwią-

zania wyprzedzające Craigowską Wielką Reformę Teatru – pozwalają jednak tego rodzaju uderzające myśli odważnie wyartykułować. Zdaniem Richarda Handa, jeszcze w 1920 roku rozważał Conrad dramaturgię jako realny wariant jeżeli już nie regeneracji, to przynajmniej reintegracji własnego warsztatu słowa: „być może okres dramaturgiczny Conrada w 1920 roku naświetla szczególnie jego starania o »odmłodzenie« własnego zmysłu twórczości: oto osiągnięty przez niego zenit w prozie fikcyjnej przeminął, a on zwrócił się w kierunku sceny z nadzieją, że ta tchnie w jego zdolności pisarskie nowe życie”³⁷. Wiemy dobrze, że znowu – kiedy w 1923 roku pracował m.in. nad dramatyczną wersją *Tajnego agenta* – zysk ostatniego śmiałego eksperymentu nie okazał się w żadnej mierze zyskiem (po Jamesowsku?) „wyplącalnym”.

³⁷ Tłumaczenie moje. „Perhaps the dramatic phase around 1920 reflects Conrad’s attempt to rejuvenate his creativity: his zenith in fiction had passed he turned to stage hoping it might breathe new life into his powers”. R. Hand, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 17. Bardzo podobnie postąpił Conrad w lutym 1917 roku, kiedy najpierw przeczytawszy adaptację *Szaleństwa Almayera* dokonaną przez Harolda Brighouse’a, uznał scenopis za dowód niesceniczości jego powieści. Raptem tydzień później jednak pisarz zmienił zdanie. Uznał i przyznał to ni stąd, ni zowąd Brighouse’owi, że „konspekt sztuki zaczyna go interesować”. Tamże.