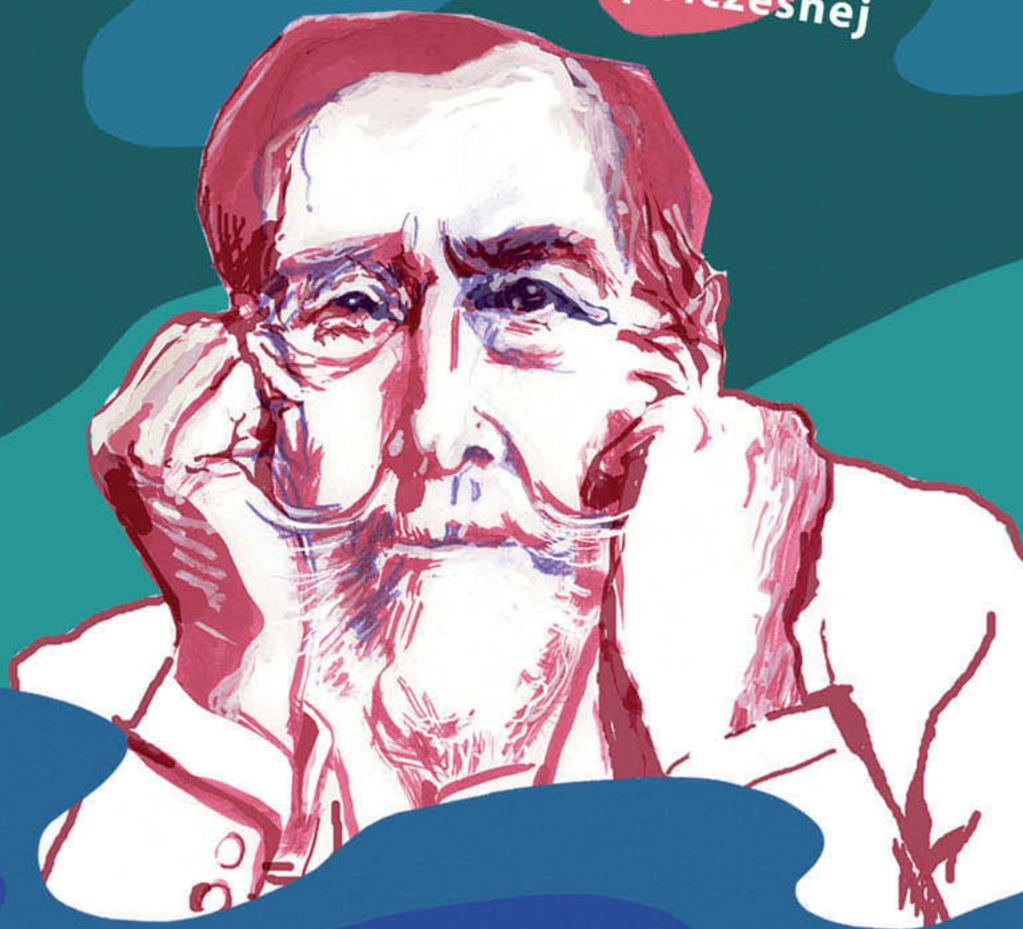


Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Adaptacje biografii i twórczości

JOSEPHA CONRADA

w kulturze współczesnej



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

**Adaptacje biografii i twórczości
Josepha Conrada w kulturze współczesnej**

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

**Adaptacje biografii i twórczości
Josepha Conrada w kulturze współczesnej**

Recenzja
Katarzyna Sokołowska

Patronat honorowy



Spis treści

Spis ilustracji	7
Spis rysunków	13
Podziękowania	15
Wstęp	17

Część I. Conrad zobrazowany: powieści graficzne i komiks

Powieść graficzna a komiks	32
Conrad w powieści graficznej	37
Adaptacje biografii Conrada w <i>Jądrze ciemności</i>	38
Anyango & Mairowitz: <i>Jądro ciemności. Powieść graficzna</i>	38
Tirabosco & Perrissin: <i>Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego</i> <i>podróż przez ciemności</i>	78
Adaptacje utworu <i>Jądro ciemności</i>	102
Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i>	102
Miquel & Godart: <i>Au coeur des ténèbres</i>	132
Conrad w komiksie	160

Część II. Conrad literacko przetworzony

Transmutacje Dukaja	181
Konceptcja „prze-tworzenia” (<i>rewriting</i>)	182
Przetworzenie I: <i>Serce mroku</i>	184
Przetworzenie II – adaptacja: <i>Serce ciemności</i>	187
Amplifikacja	191
Eksplikacja	195
Inwersja	198
Kompresja i redukcja	200
Inne operacje adaptatorskie	202
Halucynacje Małeckiego	205

Widma Ryłskiego	221
Widmontologia	221
Tekst-widmo	225
Sceneria	229
Fabuła	234
Bohaterowie	240

Część III. Conrad teatralny i filmowy

Teatralne wizje biografii Conrada	247
Filmowe wizje Pintera	257
Harold Pinter jako scenarzysta	259
Adaptacja	262
Addycja	263
Redukcja	267
Rozwinięcie	271
Zmiana	273
Marginalizacja	274
Pauzy Pintera	275
Zamiast zakończenia: czy istnieje marka „Conrad”?	279
Literatura jako towar	280
Czym jest „marka”?	281
Artysta jako marka	282
Conrad w reklamie	283
Wizerunek Conrada w polskich instytucjach	286
Czy istnieje marka „Conrad” w Polsce?	290
Rok Conrada – kreacja marki „Conrad”	294
Aneks	299
Najnowsze przekłady <i>Jądra ciemności</i> na XXI wiek	299
Tłumacz widzialny	302
Kontekst wydawniczy	304
Parateksty przekładu	308
Bibliografia	325
Nota bibliograficzna	345
Indeks osobowy	347
Indeks rzeczowy	355
Summary	357
Zusammenfassung	359

Spis ilustracji

Ilustracja 1(a i b). Zestawienie wizerunków Josepha Conrada	41
1a. Walter Tittle: <i>Joseph Conrad</i> (1924) Źródło: © National Portrait Gallery.	
1b. Szkic wizerunku Marlowa Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 2. Kartki z zapiskami z <i>Dziennika kongijskiego</i> wkomponowane w kadry .	44
Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 3. Plansze sugerujące cykliczność opowieści Marlowa	47
Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 4. <i>Splash page</i> (rozkładówka) przedstawiająca Tamizę i zarys budynków w oddali	52
Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 5. Zaburzenie kompozycji planszy przez umieszczenie elementów na marginesie	57
Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 6. Plansza ukazująca „dwie opowieści” o podboju Konga	61
Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 7. Plansza przedstawiająca dynamikę narracji wizualnej w czasie ataku krajowców	67
Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 8. Plansza przedstawiająca podboje Kurtza	69
Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 9. Plansza ukazująca w zbliżeniu twarz śpiącego Marlowa	71
Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	

Ilustracja 10(a i b). Zestawienie wizerunków Marlona Brando jako płk. Waltera Kurtza i Kurtza w adaptacji Anyango i Mairowitza	72
10a. płk Walter Kurtz (Marlon Brando) Źródło: https://www.flickr.com/photos/ronin691/5390357854 [data dostępu: 3.06.2020].	
10b. Przedstawienie Kurtza inspirowane ujęciami filmowymi z <i>Czasu apokalipsy</i> Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 11(a i b). Zestawienie malowideł naskalnych i oczu Kurtza	74
11a. Malowidła naskalne w jaskini w Lascaux w Akwitanii, w południowo-zachodniej Francji Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Lascaux_(Akwitania)#/media/Plik:Lascaux_painting.jpg [data dostępu: 3.06.2020].	
11b. Przetworzenie malowideł z Lascaux w oczach Kurtza Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: <i>Heart of Darkness. A Graphic Novel</i> . © SelfMadeHero 2010.	
Ilustracja 12. Plansza ukazująca fascynację Korzeniowskiego mapą Afryki	84
Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: <i>Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności</i> . © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.	
Ilustracja 13. Plansza ukazująca spotkanie Konrada Korzeniowskiego z misjonarzem	88
Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: <i>Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności</i> . © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.	
Ilustracja 14. <i>Splash page</i> (rozkładówka) ukazująca toksyczność dżungli	90
Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: <i>Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności</i> . © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.	
Ilustracja 15. Plansza nawiązująca do opowiadania Conrada <i>Placówka postępu</i> . .	92
Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: <i>Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności</i> . © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.	
Ilustracja 16. Wybór kadrów przedstawiających akty przemocy kolonizatorów wobec Kongijczyków	97
Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: <i>Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności</i> . © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.	
Ilustracja 17. Wybór kadrów przedstawiających Kongijczyków jako aktywnych uczestników działań kolonizatorów	99
Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: <i>Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności</i> . © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.	

Ilustracja 18. Znaczek Wolnego Państwa Kongo z czasów, gdy przebywał tam Konrad Korzeniowski	105
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 19. Plansza przedstawiająca siedzibę główną Spółki w Brukseli	109
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 20. Plansza przedstawiająca wizytę Marlowa u lekarza Spółki	110
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 21. Plansza przedstawiająca robotników przy budowie kolei	113
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 22. Plansza przedstawiająca wejście Marlowa do „gaju śmierci”	115
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 23. Plansza przedstawiająca epizod chłosty tubylca	117
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 24. Całostronicowy bezramowy kadr, ukazujący niewolniczą pracę tubylców, z wmontowanymi mniejszymi kadrami, przedstawiającymi księgowego	120
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 25. <i>Splash page</i> (rozkładówka) przedstawiająca dżunglę jako pulsujący życiem organizm obserwujący kolonizatorów	123
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 26. Plansza przedstawiająca atak Kongijczyków	124
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 27. <i>Splash page</i> (rozkładówka) przedstawiająca przemawiającego Kurtza	127
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 28. <i>Splash page</i> (rozkładówka) przedstawiająca oczekiwanie na przybycie Kurtza, tzw. plansze ciszy	128
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York 2020. © Peter Kuper; W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 29. <i>Splash page</i> (rozkładówka) przedstawiająca ucieczkę Kurtza	131
Źródło: P. Kuper: <i>Joseph Conrad's „Heart of Darkness”</i> . New York, 2020. © Peter Kuper; W.W. Norton & Company.	
Ilustracja 30. Dwa portrety Marlowa	136

- Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad*. © Éditions Soleil, 2014.
Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.
- Ilustracja 31. Plansza przedstawiająca uczestników spotkania na barce Nellie . . . 138
Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad*. © Éditions Soleil, 2014.
Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.
- Ilustracja 32. Plansza przedstawiająca wizytę Marlowa u lekarza Spółki w Brukseli 140
Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad*. © Éditions Soleil, 2014.
Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.
- Ilustracja 33(a, b, c). Rysunki Johna Tenniela do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla z wydania z 1865 roku 141
33a. Księżna, kot z Cheshire, niemowlę, Alicja
33b. Biały Królik
33c. Szalony Kapelusznik
Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:John_Tenniel%27s_illustrations_of_Alice%27s_Adventures_in_Wonderland#/media [data dostępu: 3.06.2020].
- Ilustracja 34. Plansza przedstawiająca kobiety strzegące drzwi do gabinetu dyrektora Spółki 142
Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad*. © Éditions Soleil, 2014.
Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.
- Ilustracja 35(a i b). Zestawienie twarzy Corto Maltese i młodego Marlowa 143
35a. Corto Maltese
Źródło: H. Pratt: *Opowieść słonych wód* © Wydawnictwo Egmont Polska, 2017.
35b. Rysunek twarzy młodego Marlowa
Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad*. © Éditions Soleil, 2014.
Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.
- Ilustracja 36. Plansza przedstawiająca „gaj śmierci” 145
Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad*. © Éditions Soleil, 2014.
Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.
- Ilustracja 37. Plansza przedstawiająca współpracę Marlowa z kanibalami 149
Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad*. © Éditions Soleil, 2014.
Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.
- Ilustracja 38(a, b, c, d). Wybrane kadry ilustrujące połączenia translinearne oparte na czerwonej plamie krwi 152
38a. Zabicie muchy

- 38b. Odcięcie ręki tubylcowi
 38c. Czerwona ciecz w kielichu
 38d. Śmierć Mieupas
 Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad.* © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.
- Ilustracja 39. Splatanie kadrów biało-czarnych i w kolorze sepii w obrębie jednej planszy 156
 Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad.* © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.
- Ilustracja 40. Plansza komiksu przedstawiająca wizytę gościa w *Gospodzie dwóch wiedźm* 170
 Źródło: © Ł. Godlewski, M. Jasiński: *Niesamowite opowieści Josepha Conrada.* © Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego w Gdańsku.
- Ilustracja 41. Plansza komiksu przedstawiająca kotłowanie pod pokładem statku w czasie tajfunu 173
 Źródło: © Ł. Godlewski, M. Jasiński: *Niesamowite opowieści Josepha Conrada.* © Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego w Gdańsku.
- Ilustracja 42(a i b). Zestawienie obrazu Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły* i wzorowanej na nim okładki Grzegorza Przybysia do komiksu *Niesamowite opowieści Josepha Conrada* . 175
 42a. Caspar David Friedrich: *Wędrowiec nad morzem mgły*
 Źródło: Cybershot800i, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg domena publiczna przez Wikimedia Commons [data dostępu: 3.06.2021].
 42b. Okładka komiksu *Niesamowite opowieści Josepha Conrada.*
 Autor projektu okładki: G. Przybyś.
 Źródło: © Ł. Godlewski, M. Jasiński: *Niesamowite opowieści Josepha Conrada.* © Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego w Gdańsku.
- Ilustracja 43. Zdjęcie ze spektaklu *Conrad I.* Villqista. Tadeusz Bobrowski przekazujący *Memoriał* Konradowi Korzeniowskiemu 249
 Źródło: © fot. P. Jendroska, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach.
- Ilustracja 44. Zdjęcie ze spektaklu *Conrad I.* Villqista. Zebranie tajnych agentów. 251
 Źródło: © fot. P. Jendroska, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach.
- Ilustracja 45. Zdjęcie ze spektaklu *Conrad I.* Villqista. Rozmowa Piłsudskiego z Conradem 253

	Źródło: © fot. P. Jendroska, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach.	
Ilustracja 46.	Reklama wiecznego pióra Waterman	285
	Źródło: Zbiory Mary Burgoyne.	
Ilustracja 47.	Znaczek pocztowy wyemitowany z okazji 150. rocznicy urodzin Josepha Conrada	287
	Źródło: http://archiwum-znaczki.poczta-polska.pl/pl/_2007.php [data dostępu: 12.04.2017].	
Ilustracja 48(a i b).	Zestawienie znaczka pocztowego z 2017 roku i fotografii Conrada z 1923 roku	288
	48a. Znaczek okolicznościowy <i>Rok Conrada 2017</i> , zaprojektowany dla Krakowskiego Biura Festiwalowego przez Mateusza Kołka; grafika i skład Nina Gregier	
	48b. Fotografia Conrada na statku Tuscania, przyplływającym do Nowego Jorku w 1923 roku	
	Źródło 48b: https://imgur.com/tos [data dostępu: 2.11.2020].	
Ilustracja 49.	Awers monety o nominale 10 zł	289
	Źródło: https://ssl.nbp.pl/banknoty/kolekcyjnerskie/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 1.01.2018].	
Ilustracja 50.	Rewers monety o nominale 10 zł	289
	Źródło: https://ssl.nbp.pl/banknoty/kolekcyjnerskie/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 1.01.2018].	
Ilustracja 51.	Awers monety o nominale 200 zł	290
	Źródło: https://ssl.nbp.pl/banknoty/kolekcyjnerskie/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 1.01.2018].	
Ilustracja 52.	Rewers monety o nominale 200 zł	290
	Źródło: https://ssl.nbp.pl/banknoty/kolekcyjnerskie/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 1.01.2018].	
Ilustracja 53.	Kadr z filmu <i>Joseph Conrad – Polak, katolik, gentleman</i> . Joseph Conrad udzielający wywiadu w telewizyjnym show	295
	Źródło: © Rafał Geremek; © Czarny Słoń.	
Ilustracja 54.	Kadr z filmu <i>Joseph Conrad – Polak, katolik, gentleman</i> . Wpis Josepha Conrada na Twitterze w sprawie Rosji	296
	Źródło: © Rafał Geremek; © Czarny Słoń.	
Ilustracja 55.	I strona okładki <i>Jądra ciemności</i> w przekładzie Jędrzeja Polaka	305
	Źródło: © Wydawnictwo Vesper 2009.	
Ilustracja 56.	I strona okładki <i>Jądra ciemności</i> w przekładzie Barbary Koc	305
	Źródło: © Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 2000.	
Ilustracja 57.	I strona okładki <i>Jądra ciemności</i> w przekładzie Patrycji Jabłońskiej	306
	Źródło: © Wydawnictwo Greg 2008.	
Ilustracja 58.	I strona okładki <i>Jądra ciemności</i> w przekładzie Magdy Heydel	307
	Źródło: © Wydawnictwo Znak 2010.	

Spis rysunków

Rys. 1. Schemat nawigacji po dwóch planszach łącznie (przez sklejkę)	48
Rys. 2. Schemat przedstawiający zaburzoną (dwutorową) nawigację po planszy	62
Rys. 3. Schemat przedstawiający dowolną nawigację po stronie na przykładzie planszy obrazującej atak krajowców	68
Rys. 4. Schemat planszy oddającej wielopoziomowość narracji	107
Rys. 5. Schemat zaburzonej nawigacji po planszy (ECS) przedstawiającej wejście Marlowa do „gaju śmierci”	116
Rys. 6. Schemat dwutorowej (zaburzonej) nawigacji po planszy (ECS) przedstawiającej chłostę Kongijczyka	118
Rys. 7. Schemat przedstawiający zaburzoną (dowolną) nawigację po stronie (ECS) w czasie ataku krajowców na parowiec Marlowa	125
Rys. 8. Schemat nietypowej nawigacji po dwóch stronach na przykładzie planszy przedstawiającej oczekiwanie na Kurtza	129
Rys. 9. Schemat dwutorowej (kolumnowej) nawigacji po stronie na przykładzie planszy ukazującej „gaj śmierci”	146

Podziękowania

Pragnę podziękować wielu osobom i instytucjom za wyrażenie zgody na publikację ilustracji i reprodukcji. Słowa wdzięczności kieruję do:

National Portrait Gallery za zgodę na reprodukcję portretu Conrada Waltera Tittle'a; Emmie Hayley i wydawnictwu SelfMadeHero za zgodę na reprodukcję plansz z powieści graficznej Catherine Anyango i Davida Z. Mairowitza *Heart of Darkness. A Graphic Novel*; Szymonowi Holcmanowi i wydawnictwu Kultura Gniewu za zgodę na reprodukcję plansz z powieści graficznej Toma Tirabosco i Christiana Perrissina *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*; Robertowi Shatzkinowi i wydawnictwu W.W. Norton & Company za zgodę na reprodukcję plansz z powieści graficznej Petera Kupera *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*; Sébasienowi Le Foll i Wydawnictwu Soleil za zgodę na reprodukcję plansz z powieści graficznej Stephane'a Miquela i Loica Godarta *Au coeur des ténèbres*; Panu Jarosławowi Zalesińskiemu, dyrektorowi Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego w Gdańsku, za zgodę na reprodukcję plansz z komiksu Łukasza Godlewskiego i Macieja Jasińskiego *Niesamowite opowieści J. Conrada*; Pani Kamili Skoniecznej i Wydawnictwu Egmont Polska za zgodę na reprodukcję kadru z komiksu Hugona Pratta *Opowieść słonych wód*; reżyserowi Panu Ingmarowi Villqistowi i kierownikowi literackiemu Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach Panu Miłoszowi Markiewiczowi za udostępnienie maszynopisu oraz zgodę na reprodukcję zdjęć ze spektaklu *Conrad*; Panu Tomaszowi Manowi za udostępnienie maszynopisu sztuki *Wyspiański/Conrad*. Pani Profesor Mary Burgoyne za udostępnienie i zgodę na reprodukcję reklamy wiecznego pióra marki Waterman; Panu Rafałowi Geremkowi za zgodę na reprodukcję zdjęć z filmu *Joseph Conrad – Polak, katolik, gentleman*. Poczcie Polskiej, a zwłaszcza Panu Maciejowi Jędrysikowi oraz Narodowemu Bankowi Polskiemu za zgodę na

reprodukcję ilustracji znaczków i monet. Krakowskiemu Biuru Festiwalowemu, a zwłaszcza Pani Kierownik Działu Literackiego KBF Urszuli Chwalbie i Pani Kierownik Działu Kreacji i Brandingu KBF Alicji Tokarczyk za zgodę na reprodukcję znaczka okolicznościowego.

Nie wierzę, że jakakolwiek książka mogłaby powstać bez wsparcia naukowego i emocjonalnego. Dziękuję zatem Panu Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu za jego życzliwość, motywowanie mnie do pracy i zaangażowanie w moje Conradowskie badania oraz Pani Profesor Katarzynie Sokołowskiej za merytoryczne uwagi, które przyczyniły się do poprawy niniejszej książki. Ale nade wszystko dziękuję moim Najbliższym – Rodzicom i Siostrze oraz Córkom za miłość, za to, że są...

Wstęp

Współcześnie adaptacje są kulturowo wszechobecne¹. Zdaniem badaczy termin „adaptacja” ewoluował od wąsko rozumianych zagadnień koncentrujących się wyłącznie na adaptacjach filmowych utworów literackich po szeroką koncepcję obejmującą wszelkie przetworzenia danego dzieła na inną formę artystyczną². Niniejsza praca podejmuje temat szeroko pojętych adaptacji, do których możemy zaliczyć filmy, słuchowiska radiowe, powieści graficzne, komiksy, gry wideo, a nawet parki tematyczne³. Większość definicji, które omawiam poniżej, zakłada, że to utwór literacki jest załączkiem adaptacji, ja natomiast pragnę pokazać, że również biografia (czy raczej konstrukty biograficzne) stały się pełnoprawnym tekstem kultury i, podobnie do tekstów literackich, mogą być poddawane adaptacjom.

Życiorys Josepha Conrada-Korzeniowskiego, bo adaptacje tej biografii będą analizować w dalszej części pracy, stanowi bogaty materiał na scenariusz nie tylko sztuki czy filmu pełnometrażowego, ale wielowątkowego serialu, w którym wątki sensacyjne nakładają się na awanturniczo-przygodowe, a dramatyczne (także miłosne) przeplatają z komediowymi⁴.

¹ Zob. K. Elliott: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 6.

² Na temat rozwoju teorii adaptacji zob. Eadem: *Theorizing Adaptation*. Oxford University Press, Oxford 2020.

³ Najnowsze prace podejmujące takie analizy to między innymi L. Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. Routledge, New York–London 2006; K. Elliott: *Theorizing Adaptation...; Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*. Eds J. Bruhn, A. Gjelsvik, E.F. Hanssen. Bloomsbury, London 2013.

⁴ Na kanwie biografii pisarza powstało kilka filmów: „Ja, który mam podwójne życie...”, czyli dylemat Josepha Conrada, reż. L. Smolińska (1988); *Tożsamość Conrada*, reż. G. Górny (2017), *Kapitan Conrad*, reż. A. Kostenko (1990). Zob. W. Krajka: *Joseph Conrad 1861–69: A Polish Romantic-Martyrological Patriot?* In: *A Return to the Roots: Conrad, Poland and East-Central Europe*. Ed. W. Krajka. East European Monographs, Maria Curie-

Nie dziwi więc, że wielu pisarzy, dramatopisarzy, filmowców i artystów sięgało do tego arsenału motywów, wybierając ulubione epizody i fabularyzując czy podkoloryzowując je, przetwarzając w swoich utworach. O ile wykorzystanie utworów do adaptacji filmowych i teatralnych nie jest niczym nowym⁵, o tyle czerpanie z życia Conrada stanowi pewne *novum*. Doprecyzujmy, nie mam tu na myśli tradycyjnych seriali czy książek biograficznych opartych na jego życiorysie (których celem jest wierne oddanie kolei losu pisarza)⁶, ale wykorzystanie jego biografii na zasadzie tworzywa literackiego⁷. Kluczowym założeniem metodologicznym mojej pracy jest podejście do biografii jako tekstu kultury, który podlega kreatywnym przetworzeniom (adaptacjom) przez artystów. Podobne postrzeganie biografii proponował Zdzisław Najder, który postulował przekształcenie badań biograficznych w studium kultury, ponieważ „to [...], co mogło się wydawać prywatnym kodem, odczytywanym jedynie przez dociekliwych biografów i prowadzącym do tajemnych znaczeń, okazuje się być językiem kultury, systemem publicznych znaków [...]”⁸.

-Sklodowska University, Columbia University Press, Boulder–Lublin–New York 2004, s. 24–45.

⁵ Przegląd filmowych adaptacji utworów Conrada przedstawił M. Oleszczyk: *To Capture the Doubt/Sfilmować niepewność. O kłopotach z adaptowaniem dzieł Josepha Conrada*. Instytut A. Mickiewicza, Warszawa 2006. Zob. także J. Skolik: „Tajemny wspólnik” J. Conrada i „Tajemniczy sojusznik” P. Fudakowskiego. W: *Tajemni współpracownicy: czytelnik, widz, i tłumacz. Opowiadania J. Conrada w nowych interpretacjach*. Red. A. Adamowicz-Pośpiech, J. Mydla. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 171–187.

⁶ Zob. przypis 4.

⁷ Wielu pisarzy sięgało po życiorys Conrada i dokonało jego (częściowej) fikcjonalizacji. Podaję tylko kilka przykładów: E. Kuryluk: *Wiek 21*. Tłum. M. Kłobukowski (Marabut, Gdańsk 1995), M. Vargas Llosa: *Marzenie Celta*. Tłum. M. Chrobak (Znak, Kraków 2011), W.G. Sebald: *Pierścienie Saturna*. Tłum. M. Łukasiewicz (Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009); J.G. Vásquez: *Sekretna historia Costaguany*. Tłum. K. Okrasko (Muza, Warszawa 2009). Przypadek Vásqueza jest szczególnie znaczący w kontekście moich rozważań w tej pracy. Napisał on bowiem najpierw biografię Conrada po hiszpańsku (*Joseph Conrad, el hombre de ninguna parte*, 2004; pol.: „Joseph Conrad, człowiek znikąd”) i pozostając zafascynowany osobowością pisarza, stworzył powieść o jednym jego utworze (*Nostramo*) i fikcyjnym epizodzie z jego życia (pobyty w Kolumbii). Z polskich dawnych pisarzy (których utworów nie analizuję w pracy) fikcjonalizujących biografię Conrada należałoby wymienić Jana Parandowskiego (*Godzina śródziemnomorska*), Leszka Proroka (*Smuga blasku*) i Wacława Bilińskiego (*Sprawa w Marsylii*). Zob. część II niniejszej książki, pt. *Conrad literacko przetworzony*.

⁸ Z. Najder: *Polskie zaplecze Conrada albo: od biografii do nauki o kulturze*. W: Idem: *Sztuka i wierność*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2000, s. 20–21. Nale-

Innymi słowy, biografia pisarza, jeśli jest rozumiana jako część szerszego kontekstu kulturowego (polskiego, angielskiego i francuskiego), rzuca nowe światło nie tylko na poszczególne dzieła pisarza, ale i na kulturę(-y), w której powstała.

W pracy wyodrębniłam trzy sposoby twórczego wykorzystania sylwetki Conrada przez współczesnych artystów: skupienie się wyłącznie na jego biografii, łączenie biografii i twórczości oraz koncentracja tylko na jego utworach. W analizach pragnę uwypuklić fakt, że nie tylko dzieła pisarza, ale również jego biografia jako tekst kultury jest obecna w kulturze współczesnej, stanowiąc atrakcyjne i obfite źródło adaptacji.

Adaptacje

Ze względu na różnorodność, a czasami rozbieżność definicji adaptacji, omówię te z nich, które stanowią fundament metodologiczny moich analiz. Kamilla Elliott, wieloletnia badaczka teorii adaptacji, opisując ewolucję podejść do tego terminu, który obecnie obejmuje także nowe media, definiuje go bardzo ogólnie: „**Adaptacja to proces powtórzenia z różnicą**”⁹. Pozostając w kręgu anglojęzycznym, jedna z pierwszych teoretyczek adaptacji – Linda Hutcheon, rozpoznając różnokierunkowość i wielopłaszczyznowość tego fenomenu kulturowego, próbuje oznaczyć jego granice:

[...] definiując **adaptację jako szeroką, celową, eksplicytną rewizję danego dzieła sztuki** [podkr. – A.A.P.], można wyznaczyć pewne granice: krótkie intertekstualne aluzje do innych dzieł lub zapożyczone kawałki muzyczne nie zaliczałyby się do tej kategorii. Ale parodie już tak; faktycznie parodia stanowi podtyp adaptacji, bez względu na to czy dochodzi do zmiany medium, czy nie. Przecież nie każda adaptacja musi polegać na zmianie medium [...] ¹⁰.

ży zaznaczyć, iż Najder postulował reorientację badań biograficznych na studia kulturowe w kontekście błędnych interpretacji utworów Conrada. Ale jego propozycja wydaje mi się ze wszech miar słuszna w odniesieniu do interpretacji biografii pisarza.

⁹ „Adaptation is a process of repetition with variation”. K. Elliott: *Theorizing Adaptation...*, s. 123. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego i francuskiego są w moim przekładzie – A.A.P.

¹⁰ „defining an adaptation as an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art does manage to provide some limits: short intertextual

Istotnym elementem teorii adaptacji podlegającym ewolucji było kryterium wierności. Elliott, śledząc zmiany stanowisk badaczy wobec adaptacji, wskazuje na stopniowe marginalizowanie lub nawet podważanie tego wymogu jako kluczowego przy ocenie jakości i trafności poszczególnych adaptacji¹¹. Obecnie wielu teoretyków kwestionuje zasadność stosowania tego kryterium¹². John Ellis, podobnie jak Linda Hutcheon, podkreśla, że celem adaptacji nie jest wierne oddanie zawartości pierwowzoru, ale

prawdziwy cel adaptacji jest inny. **Adaptacja wykorzystuje pamięć o powieści**, pamięć, która może wynikać z rzeczywistej lektury, lub, jak to jest bardziej prawdopodobne w przypadku klasyki literackiej, z **ogólnej kulturowej cyrkulacji pamięci** [tego utworu – A.A.P.]¹³.

Adaptacja wchłania tę pamięć, dążąc do jej zatarcia przez zaproponowanie nowych, własnych obrazów. Zdaniem Ellisa udana adaptacja to taka, która potrafi zastąpić pamięć kulturową powieści nową filmową czy telewizyjną jej reprezentacją¹⁴. Szczególnie istotna dla mojego podejścia metodologicznego w tej pracy jest obserwacja Ellisa, dotycząca **generalnej kulturowej cyrkulacji pamięci pewnych tekstów kulturowych**. Ponieważ, jak pokażę w przypadku kilku adaptacji, ich autorzy nie czerpią bezpośrednio z oryginału, ale nawiązują i wykorzystują kulturową pamięć danej opowieści przetworzonej już wcześniej w innych tekstach kultury. Julie Sanders idzie nawet dalej, określając procesy adaptacyjne jako „kolaboracje” wielu użytkowników kultury¹⁵.

allusions to other works or bits of sampled music would not be included. But parodies would, and indeed parody is an ironic subset of adaptation, whether a change in medium is involved or not. After all, not every adaptation is necessarily a remediation [...]”. L. Hutcheon: *A Theory of Adaptation...*, s. 170.

¹¹ K. Elliott: *Theorizing adaptations/adapting theories*. In: *Adaptation Studies...*, s. 22–24.

¹² J. Bruhn, A. Gjelsvik, E.F. Hanssen: „*There and Back Again*”: *New challenges and new directions in adaptation studies*. In: *Adaptation Studies...*, s. 6–7.

¹³ „The real aim of an adaptation is rather different. The adaptation trades upon the memory of the novel, a memory that can derive from actual reading, or, as is more likely with a classic of literature, a generally circulated cultural memory”. J. Ellis: *The Literary Adaptation*. „Screen” 1982, Vol. 23, issue 1, s. 3; podkr. w tłumaczeniu – A.A.P.

¹⁴ Ibidem, s. 3.

¹⁵ J. Sanders: *Preface. Dynamic Repairs: The Emerging Landscape of Adaptation Studies*. In: *Pockets of Change. Adaptation and Cultural Transition*. Eds J. Stadler, P. Mitchell, T. Hopton, A. Atkinson. Lexington Books, Plymouth 2011, s. X.

W jednym z najnowszych kompendiów poświęconych adaptacji Julie Sanders proponuje definicję, która precyzuje strategię procesu adaptacyjnego, takie jak pominięcia, przepisanie, rozwinięcia, przy zachowaniu warunku, że po transformacji nowe dzieło będzie nadal rozpoznawalne jako utwór oryginalnego autora¹⁶. Sanders uważa:

Adaptacja może być praktyką transpozycji, przenoszącą dany gatunek do innego porządku genologicznego, aktem rewizji samym w sobie. Może być analogiczna do pracy edytorskiej w pewnych aspektach, polegających na przycinaniu i odcinaniu; ale także może być działaniem wzmacniającym polegającym na dodawaniu, rozwijaniu, gromadzeniu, wstawianiu [...]. Adaptacja często ma na celu zaproponowanie **komentarza do tekstu oryginału**. Jest to realizowane najczęściej przez **wprowadzenie nowego punktu widzenia niż ten w oryginale**, dodawanie hipotetycznej motywacji [działań – A.A.P.], lub **oddanie głosu osobom wyciszonym czy zmarginalizowanym**¹⁷.

W tej definicji również chciałabym zaakcentować zasadnicze dla mojej pracy założenie, iż **adaptacje często są współczesnym komentarzem do dawnych utworów, proponując nowy punkt widzenia lub oddając głos postaciom drugoplanowym lub innym wspólnotom, pozbawionym możliwości wypowiedzi w oryginale**. Do tej kwestii będę powracać wielokrotnie, omawiając współczesne wizualizacje *Jądra ciemności* Conrada.

Pojęcie adaptacji jest bardzo zniuansowane terminologicznie w piśmiennictwie anglojęzycznym i posiada wiele odmian, jak na przykład *appropriation*, *recontextualization*, *tradaptation*, *spinoff*, *reduction*, *simplification*, *reworking*, *offshoot*, *transformation*, *remediation*, *re-vision*, *transmutation*¹⁸. Niektóre z tych określeń wykorzystam, omawiając wielorakie (komiksowe, literackie, teatralne) formy adaptacji biografii i twórczości Conrada.

¹⁶ J. Sanders: *Adaptation and Appropriation*. Routledge, London–New York 2006, s. 26.

¹⁷ "Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation [...]. Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the 'original', adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized". Ibidem, s. 18–19; podkr. w tłumaczeniu – A.A.P.

¹⁸ J. Milton: *Adaptation*. In: *Handbook of Translation Studies*. Eds Y. Gambier, L. van Doorslaer. Vol. 1. John Benjamin, Amsterdam 2010, s. 3.

Ponieważ analizuję adaptacje życia i twórczości pisarza zarówno w kontekście zachodnim, jak i polskim, chciałabym zwrócić uwagę na ustalenia polskich badaczy na tym polu. Ryszard Waksmund w *Słowniku literatury popularnej* podaje, że adaptacja stanowi transformację „utworu literackiego celem jego przystosowania do określonego adresata, przy zachowaniu konstytutywnych cech oryginału, pozwalających na identyfikację przeróbki z pierwowzorem”¹⁹. Termin ten jest używany zarówno na oznaczenie procesu twórczego, jak i finalnego produktu. Czynności adaptacyjne obejmują nie tylko procesy tekstotwórcze, ale także procesy przekodowania utworu na język innych form sztuki: teatru, filmu, komiksu, powieści graficznej czy słuchowiska. Z polskiej definicji adaptacji wynika, że cele adaptacji mogą być dwojakie: może to być transformacja na potrzeby nowego odbiorcy lub przekodowanie utworu według zasad nowych środków przekazu. W mojej pracy pragnę skupić się głównie na drugiej funkcji adaptacji, to jest przekodowaniu biografii (rozumianej jako tekst kultury) i/lub utworu literackiego na inny środek przekazu (język wizualny, język literacki, przedstawienie teatralne).

Badania filmoznawcy Marka Hendrykowskiego, choć odnoszą się do adaptacji filmowych, to w niektórych aspektach, w moim przekonaniu, są relewantne dla procesów adaptacyjnych w ogólności, zwłaszcza gdy analizujemy przetworzenia w formie powieści graficznych czy komiksów, ale i w formie spektakli teatralnych, w których kod wizualny ma kluczowe znaczenie. Hendrykowski, podobnie jak zachodni badacze, wskazuje na dwa podstawowe wymiary adaptacji: transmedialność i transdyscyplinarność²⁰. Podkreśla również samodzielność dzieła wobec pierwowzoru, a więc kryterium wierności adaptacji względem oryginału nie ma tu zastosowania. Badacz wyróżnia kilka operacji semantycznych, które są stosowane w procesie adaptacyjnym, a które wykorzystam w nieco zmodyfikowanej formie, w moich analizach. Należą do nich: 1) **substytucja** (zamiana, transmutacja, podstawienie), 2) **redukcja** (usunięcie), 3) **addycja** (dodanie), 4) **amplifikacja** (wzmocnienie, zaakcentowanie), 5) **inwersja** (przestawienie), 6) **transakcentacja** (przeniesienie akcentu ważności), 7) **kompresja** (kondensacja struktury pierwowzoru)²¹.

¹⁹ R. Waksmund: *Adaptacja*. W: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wyd. 2 popr. i uzupełn. Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 8.

²⁰ M. Hendrykowski: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*. „Przestrzenie Teorii” 2013, R. 20, s. 175.

²¹ Ibidem, s. 179.

W części I analizuję wizualne formy adaptacji w trzech kategoriach. W pierwszej omawiam powieści graficzne *Heart of Darkness. A Graphic Novel* Catherine Anyango i Davida Z. Mairowitza oraz *Kongo* Toma Tirabosco i Christiana Perrissina, które wykorzystują biografię Josepha Conrada do interpretacji tej noweli; w drugiej przedstawiam adaptacje *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”* Petera Kupera oraz *Au coeur des ténèbres* Stephane'a Miquela i Loica Godarta, które skupiają się głównie na utworze. Trzecia kategoria poświęcona jest polskiemu komiksowi, który spleta biografię pisarza z różnymi jego dziełami.

Część II koncentruje się na literackich adaptacjach, transformacjach i zawłaszczeniach przede wszystkim utworów Conrada. Ponownie zaczynam od *Jądra ciemności*, które zostało zaadaptowane przez Jacka Dukaja na potrzeby polskich czytelników epoki postpiśmiennej. Następnie omawiam wykorzystanie figury Josepha Conrada i jego utworów do kreacji świata przedstawionego w *Dżozefie* Jakuba Małeckiego. Tę część pracy zamyka analiza przetworzenia opowiadania *Pojedynek* Conrada w powieści *Warunek* Eustachego Rylskiego.

Z kolei część III poświęcona jest teatralnym i filmowym adaptacjom biografii i dzieł Conrada. Przeanalizowałam spektakl, zatytułowany *Conrad* autorstwa Ingmara Villqista, zwracając uwagę na jego rocznicową genezę; następnie sztukę *Wyspiański/Conrad* Tomasza Mana jako tekst dramatyczny dotąd niezrealizowany, ale przedstawiony widzom podczas performatywnego czytania w Laboratorium Dramatu Teatru Dramatycznego w Warszawie. W drugim rozdziale tej części omawiam scenariusz filmowy Harolda Pintera oparty na powieści *Zwycięstwo* i jego radiową realizację.

W zakończeniu rozpatruję obecność figury Conrada w kontekście współczesnego branding'u i poszukuję odpowiedzi na pytanie, czy istnieje marka „Conrad” w polskiej kulturze współczesnej oraz jakie czynniki sprzyjają budowaniu silnej marki (a w konsekwencji: jakie działania należałoby podjąć, aby zbudować rozpoznawalną markę „Conrad” w kulturze polskiej). I wreszcie jako aneks dołączam analizę współczesnych przekładów *Jądra ciemności*. Choć w książce nie zajmuję się tłumaczeniami, to jednak w wielu miejscach pracy analizuję przetworzenia właśnie tego utworu, sądzę zatem, że zasadne jest, aby czytelnik mógł zapoznać się z różnymi (czasami rozbieżnymi) wersjami tej noweli.

Na zakończenie wstępu przytoczę anegdotę. W 1932 roku Jessie Conrad i Cyril Clemens opublikowali krótki tekst pod tytułem *Did Joseph Conrad Return as a Spirit*, w którym żona Conrada opisywała historię jej

znajomości z Arthurem Conan Doyle'em²². Słynny autor opowieści o Sherlocku Holmesie napisał do niej list, w którym donosił, że Conrad powrócił jako duch w trakcie seansu spirytystycznego i prosił go o „dokończenie jego książki o francuskiej historii”²³. Conan Doyle dodawał, iż nikt z obecnych nie wiedział o istnieniu takiej książki. Po konsultacji „dowiedziałem się [A. Conan Doyle – A.A.P.], że była taka książka, ale podobno została ukończona przez kogoś innego”²⁴. Prawdopodobnie miał na myśli niedokończoną powieść Conrada *W zawieszeniu* (*Suspense*), która została opublikowana po śmierci pisarza w 1925²⁵.

Czy Conrad powrócił jako duch, czy nie, aby prosić Conan Doyle'a o przysługę, nie dowiemy się na pewno, ale jednej rzeczy możemy być pewni: Conrad powraca ciągle w twórczości innych pisarzy. Gene Moore przekonująco określa obecny status Conrada „jako żywą cząstkę naszej kulturowej świadomości”²⁶. Robert Bowen idzie dalej, twierdząc, że Conrad „bardziej niż »żywą cząstką« jest szczególnym duchem (*ghost*); lub nawet nie tyle duchem, ale widmem (*revenant*), wypartym i odległym wspomnieniem, obcą nieproszoną zjawą powracającą na krótko”²⁷. Wydaje się, że Bowen i Moore mają rację, sądząc, iż Conrad jest obecny jako model literacki w wielu współczesnych narracjach²⁸. Mam nadzieję, że niniejsza książka wskaże czytelnikom tropy obecności postaci Josepha Conrada, zarówno jego biografii, jak i utworów, w kulturze współczesnej, a przez to, choć częściowo, przyczyni się do budowania silnej i rozpoznawalnej marki „Conrad” w Polsce.

²² Mrs. J. Conrad: *Did Joseph Conrad Return as a Spirit*. With an Introduction by C. Clemens. International Mark Twain Society, Webster Groves, Missouri 1932.

²³ *Ibidem*, s. 6.

²⁴ *Ibidem*, s. 7.

²⁵ Powieść opublikowano w takiej formie, jak pozostawił ją Conrad, nie była przez nikogo dokończona, jak błędnie informuje A. Conan Doyle. Krytycy nie są zgodni, w jakim stopniu powieść została (nie)dokończona przez pisarza. Zob. G. Moore: *Introduction*. In: J. Conrad: *Suspense*. Cambridge University Press, Cambridge 2011.

²⁶ G. Moore: *Conrad's Influence*. In: *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Ed. J.H. Stape. Cambridge University Press 2003, s. 223; podkr. – A.A.P.

²⁷ R. Bowen: *Journey's End: Conrad as Revenant in Alex Garland's „The Beach”*. „Conradiana” 2007, Vol. 39, No. 1, s. 40.

²⁸ Zob. część II niniejszej pracy, pt. *Conrad literacko przetworzony*.

Część I

**Conrad zobrazowany:
powieści graficzne i komiks**

W tej części pracy chciałabym przeanalizować przykłady transmedialnych adaptacji, powstałych na skutek przekodowania języka werbalnego utworu literackiego na język wizualny powieści graficznych i komiksu. Po raz pierwszy proces zmiany kodów wyodrębnił Roman Jakobson jako przykład intersemiotyczny, definiując go jako „interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakowych”¹. Ten rodzaj tłumaczenia zakłada zmianę kodu przekazu – w przekładzie dzieła literackiego na język komiksu kod werbalny zastąpiono złożonym kodem wizualno-werbalnym². Wielu badaczy podjęło ten trop, zastanawiając się, do jakiego stopnia adaptacja może być postrzegana jako przykład intersemiotyczny³. W swoich najnowszych pracach Marek Hendrykowski wskazał na wiele podobieństw, ale w ostateczności wyakcentował różnice w obu procesach – przekładowym i adaptatorskim:

Mamy zatem siedem podstawowych zabiegów adaptatorskich, w wyniku których powstaje utwór filmowy będący adaptacją jakiegokolwiek innego utworu bądź utworów. Tekstowy i tekstotwórczy charakter tych zabiegów nie podlega najmniejszej wątpliwości. Prawdziwie intrygujące w procesie filmowego adaptowania jest jednak co innego, mianowicie: montażowy aspekt operacji adaptacyjnych. Aspekt ten daje o sobie znać nie okazjonalnie, lecz przy wszelkich próbach analitycznej refleksji dotyczącej aktu adaptacji, gdy tylko postawimy pytanie, co stało się z materiałem i konstrukcją adaptowanego utworu w wyniku dokonanej transpozycji⁴.

Powracając do koncepcji adaptacji jako przekładu intersemiotycznego, możemy rozważać to zagadnienie na dwóch płaszczyznach: w ści-

¹ R. Jakobson: *O językoznawczych aspektach przekładu*. W: *Współczesne teorie przekładu: antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 44. Jakobson podaje także inną nazwę tego typu przekładu – transmutacja.

² Por. U. Dąbska-Prokop: *Rodzaje tłumaczenia*. W: Eadem: *Nowa encyklopedia przekładoznawstwa*. Wyższa Szkoła Umiejętności im. S. Staszica, Kielce 2010, s. 205.

³ S. Wysłouch: *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny*. W: Eadem: *Literatura a sztuki wizualne*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 157–177; W. Osadnik: *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny*. W: *Kino według Alicji*. Red. W. Godzic, T. Lubelski. Universitas, Kraków 1995, s. 69–79; P. Cattrysse: *Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals*. „Target” 1992, Vol. 4, No. 1, s. 53–70; M. Hendrykowski: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*. „Przestrzenie Teorii” 2013, R. 20.

⁴ M. Hendrykowski: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny...*, s. 183.

słym rozumieniu tego terminu jako **przekład** tekstu noweli na język wizualny powieści graficznej bądź komiksu lub – w szerszym ujęciu – jako transformacja kodów⁵. Pierwszą ścieżkę podjęła Marta Kaźmierczak, badając szczegółowo tłumaczenie oryginalnego opowiadania *Heart of Darkness* w powieści graficznej K. Anyango i D.Z. Mairowitza *Jądro ciemności*⁶. Natomiast ja chciałabym spojrzeć na to zagadnienie z perspektywy transmedialnej – jako na dwa teksty zapisane różnymi kodami i nie porównywać ich, opierając się na kategorii wierności, ale zbadać adaptacje powieści graficznych przez pryzmat cech dystynktywnych dla tego medium⁷. Idę tutaj śladem ustaleń teoretycznych Wojciecha Birka, który proponuje, aby oceniać jakość adaptacji nie pod kątem wierności wobec oryginału, ale pod kątem jej wartości jako autonomicznego dzieła sztuki⁸. Jest to zgodne z najnowszymi teoretycznymi propozycjami w zakresie studiów nad adaptacjami, których autorzy postulują interpretacje adaptacji jako samoistnych utworów niezależnych od pierwowzorów, wysuwając na plan pierwszy specyfikę medium, w jakim dokonano adaptacji (na przykład film, utwór muzyczny, biografia, słuchowisko radiowe)⁹.

Birek trafnie rozpoznaje funkcje współczesnych adaptacji graficznych, które są skierowane do odbiorców znających oryginał:

Zadaniem współczesnej komiksowej adaptacji dzieła literackiego staje się już nie streszczenie pierwowzoru, ale jego komiksowa „interpretacja”, celem zabiegów adaptacyjnych zaś jest w pierwszym rzędzie dostosowanie materii oryginału do możliwości nowego medium [...] ¹⁰.

⁵ Takie ujęcie proponuje P. Cattrysse: *Film Adaptation as Translation...*

⁶ M. Kaźmierczak: *Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*. „Przekładaniec” 2017, nr 34, s. 7–35.

⁷ Takie podejście jest jednym z dominujących obecnie podejść w studiach nad adaptacjami na Zachodzie, gdzie adaptacje analizuje się pod kątem intermedialnym. Zob. J. Bruhn, A. Gjelsvik, E.F. Hanssen: *„There and Back Again”: New challenges and new directions in adaptation studies*. In: *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*. Eds J. Bruhn, A. Gjelsvik, E.F. Hanssen. Bloomsbury Publishing, London 2013.

⁸ W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury – problemy badawcze*. W: Idem: *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*. Centrala, Poznań 2015, s. 114. Linda Cahir stwierdza jednoznacznie, że adaptacje są nowymi dziełami, niezależnymi od ich literackich pierwowzorów („[Adaptations are – A.A.P.] fully new works – independent from their literary sources”). L. Cahir: *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. McFarland & Company, Jefferson, NC–London, 2006, s. 14.

⁹ Zob. antologię tekstów na temat różnych rodzajów adaptacji: *Adaptation Studies...*

¹⁰ W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 113.

Z takiego podejścia do roli adaptacji (w formie powieści graficznej czy komiksu) wyprowadza badacz wniosek, posiłkując się pośrednio argumentacją Seweryny Wysłouch, że reprezentacje graficzne są interpretacją dzieła literackiego, a nieuniknione modyfikacje fabuły nie wynikają z „wierności” czy „niewierności” przekładu, lecz z natury komiksowego tworzywa¹¹. Analizując graficzne adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada, będę zatem opisywać zastosowane techniki właściwe dla nowego medium i posługiwać się narzędziami wypracowanymi przez badaczy, głównie Benoîta Peetersa¹², Thierry’ego Groensteena¹³, Jana Baetensa¹⁴, Jerzego Szyłaka i Wojciecha Birka. Nie będę porównywać adaptacji z oryginałami w celu oceny wierności, ponieważ to kryterium – według współczesnych teoretyków studiów nad adaptacjami (*adaptation studies*) – odeszło już do lamusa¹⁵. Do oryginału jednak będę się odnosić, ale tylko pośrednio – po to, aby wykazać, jakimi metodami graficy i scenarzyści oddali znaczenia zawarte w utworze literackim¹⁶.

¹¹ Ibidem, s. 114. Birek wywodzi swoje badania komiksu z terminologii i narzędzi wypracowanych przez badaczy adaptacji filmowych. Por. S. Wysłouch: *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny...*

¹² B. Peeters: *Four Conceptions of the Page from Case, planche, récit: lire la bande dessinée*. Transl. J. Cohn. Casterman, Paris 1998, s. 41–60. http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v3_3/peeters [data dostępu: 11.03.2020].

¹³ Th. Groensteen: *The System of Comics*. Transl. B. Beaty, N. Nguyen. University Press of Mississippi, Jackson, Mississippi 2007.

¹⁴ J. Baetens: *Words and Images in the Contemporary American Graphic Novel*. In: *Travels in Intermediality: ReBlurring the Boundaries*. Ed. B. Herzogenrath. Dartmouth College Press, Hanover 2012, s. 92–110. J. Baetens, H. Frey: *The Graphic Novel. An Introduction*. Cambridge University Press, Cambridge 2015.

¹⁵ J. Sanders: *Preface. Dynamic Repairs: The Emerging Landscape of Adaptation Studies*. In: *Pockets of Change. Adaptation and Cultural Transition*. Eds J. Stadler, P. Mitchell, T. Hopton, A. Atkinson. Lexington Books, Plymouth 2011, s. IX. Zob. także A. Hudelet: *Avoiding ‘Compare and Contrast’: Applied Theory as a Way to Circumvent the ‘Fidelity Issue’*. In: *Teaching Adaptation*. Ed. D. Cartmell. Palgrave Macmillan, London 2014, s. 41–55.

¹⁶ Birek proponuje pięcioletni etapową procedurę badania komiksowych adaptacji literatury, jednak prawie na każdym etapie badania zestawia poszczególne elementy adaptacji z pierwowzorem. Częściowym wyjątkiem jest tylko etap czwarty, który obejmuje „analizę stylistyczną adaptacji: semantyczne, syntaktyczne i pragmatyczne konsekwencje stylu [...]”. (W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 122). Ja natomiast chciałabym wyjść od opisu adaptacji jako dzieła stworzonego w odrębnym kodzie wizualnym i analizować cechy właściwe tylko dla tego tworzywa.

Powtórzę raz jeszcze, ponieważ jest to jedno z założeń metodologicznych mojej pracy, nie interesuje mnie badanie stopnia zgodności adaptacji graficznej (komiksowej) z pierwowzorem, ale moim głównym celem jest przeanalizowanie, w jaki sposób artyści (rysownicy, scenarzyści) z różnych kręgów kulturowych (angielskiego, francuskiego i polskiego) przetworzyli biografię i twórczość Conrada i które elementy zostały wyakcentowane, a które pominięte i dlaczego. Wiąże się to z kolejnym założeniem mojej pracy, a mianowicie: każda adaptacja jest zawsze interpretacją autorską¹⁷, na co będę wskazywać, omawiając poszczególne wizualizacje. To również stanowi kryterium doboru fragmentów do analizy, ponieważ nie jestem w stanie omówić każdej wizualizacji (zresztą nie na tym polega praca badawcza), ale skupiam się na nietypowych i twórczych graficznych przedstawieniach wybranych fragmentów oryginału.

Zakładając odmiennosć kodów typowych dla mediów: pisanego i wizualnego, należy określić, na czym polegają najistotniejsze różnice¹⁸. Badacz komiksu – Wojciech Birek, trafnie wyznaczył kilka zakresów odmiennosći tworzywa literackiego i komiksowego (należy zaznaczyć, że analizy Birka odnoszą się również do powieści graficznej, która jest określana „specjalnym typem komiksu”¹⁹). Cztery z nich przedstawię poniżej szczegółowo, ponieważ są istotne dla podejścia metodologicznego przyjętego w niniejszej pracy, które zakłada odrębność obu mediów i swoistość obu kodów, co należy mieć cały czas na uwadze, zestawiając adaptacje z oryginałami²⁰. Świadomość owych różnic pomoże nam uniknąć porównywania adaptacji z pierwowzorem w poszukiwaniu ścisłych analogii.

Po pierwsze, **różnoziarnistość** tworzyw literatury i powieści graficznej (komiksu). Termin ten zaczerpnął Birek od Jerzego Ziomka dla przekładu interlingwalnego. Ziomek przyjmuje, że język jest „zbiorem jednostek dyskretnych, czyli ziarnistych, o nierównym rozrzucie, czyli o nierównej

¹⁷ J. Bryant: *Textual identity and adaptive revision: Editing adaptation as a fluid text*. In: *Adaptation Studies...*, s. 49.

¹⁸ Nie jest moim celem szczegółowe określanie tych różnic. Zresztą zostało to już zrobione przez wielu badaczy. Skupiam się wyłącznie na kluczowych różnicach między literaturą a komiksem i powieścią graficzną, które wykorzystam w dalszych analizach.

¹⁹ J. Baetens, H. Frey: *The Graphic Novel...*, s. 1. Na temat różnic między komiksem a powieścią graficzną zob. fragment zatytułowany *Powieść graficzna a komiks* w dalszej części tego rozdziału.

²⁰ W dalszej części przytaczam argumentację Birka. W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 123–129.

ziarnistości²¹. Każdy język (w tym język komiksu) charakteryzuje się zatem na powierzchni struktury innym rozkładem ziarnistości²². Jednemu znakowi ikonicznemu może być przyporządkowanych wiele znaków słownych. Ale może być i odwrotnie: ogólnemu znakowi słownemu (na przykład: cisza, miłość) może odpowiadać szereg znaków ikonicznych. Birek ujmuje ten problem następująco:

Właściwa „różnoziarnistość” słowa i obrazu ujawnia się jednak dopiero na poziomie jednostek wyższego rzędu. Tam gdzie tekst słowny funduje rozbudowany opis postaci, wnętrza czy pejzażu – komiks oferuje nasycony szczegółami obraz, którego elementy zawierają ponadto sporo znaczeń dodatkowych, ubocznych w stosunku do tych zaprogramowanych w słowie. Opowiadanie, relacja z zachodzących kolejno wydarzeń odznacza się swoistą [...] gęstością szczegółu [...]. Komiks jako sekwencja obrazów może tę zmienną gęstość odwzorować, ale zwykle jego narracja różni się gęstością od literackiej²³.

Kolejną różnicą między tymi dwoma kodami jest **dwutorowość** komiksu i unikatowe relacje tworzyw na płaszczyźnie narracyjnej. Ta cecha jest jedną z najbardziej charakterystycznych właściwości komiksu²⁴. Analiza intersemiotycznych zależności między kodem werbalnym utworu literackiego a kodem wizualno-werbalnym komiksu nie ogranicza się jedynie do opisu „przekładu” znaczeń słownych na znaczenia ikoniczne. Jak dowodzi Birek, „relacja ta ulega silnej modyfikacji dzięki możliwości

²¹ J. Ziomek: *Przekład – rozumienie – interpretacja*. W: Idem: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 175, cyt. za: W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 123.

²² Nie chcę wchodzić w debatę, na ile medium komiksowe wypracowało własny język. O „języku” komiksu pisało wielu autorów, podaję tylko kilka przykładowych prac: *The Language of Comics: Word and Image*. Eds R. Varnum, Ch.T. Gibbons. University Press of Mississippi, Jackson 2001; N. Cohn: *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. Bloomsbury, London 2013; H. Kowalewski: *Komiks jako język (?)*. <https://polter.pl/Komiks-jako-jezyk-c22856> [data dostępu: 11.03.2020].

²³ W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 124.

²⁴ Na temat relacji między obrazem a słowem w komiksie (powieści graficznej) powstało wiele opracowań. Przytoczę tylko kilka: J. Baetens: *Words and Images...*, s. 92–110; *The Language of Comics...*; K. Tuszyńska: *Powieść graficzna jako dwumedium*. W: Eadem: *Narracja w powieści graficznej*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2015, s. 26–70.

włączenia słowa do narracji komiksowej także w typowo literackiej funkcji. Komiks stosuje [...] formę narracji słownej jako jeden z elementów narracji i dopełnienie »mowy« obrazów²⁵. Współzależność słowa i obrazu wnikliwie opisali Jan Baetens i Hugo Frey, wyróżniając trzy podstawowe relacje (i kilka podtypów): komplementarny (obraz i słowo nawzajem się uzupełniają), redundantny (obraz i słowo przekazują tę samą treść) i przeciwstawny (obraz i słowo zaprzeczają sobie)²⁶. Jeśli chodzi o funkcje słowa w komiksie, Klaus Kaindl wyróżnił pięć kategorii: tytuł, teksty dialogowe, teksty narracyjne, inskrypcje (na przykład graffiti na ścianach) i onomatopeje²⁷.

Następną ważną cechą różniącą oba kody jest **dwufunkcyjność** słowa w komiksie²⁸. Ponownie Birek zapożycza ten termin od Ziomek, który opisywał dwojakie zastosowanie słowa w opowiadaniu: „1) w roli wehikularnej i 2) w roli przedmiotu przedstawionego²⁹. Rola wehikularna słów spełnia się wtedy, gdy słowa są przezroczystym nośnikiem znaczeń, natomiast rola tekstu jako przedmiotu przedstawionego występuje wtedy, gdy tekst pojawia się w obrębie świata przedstawionego. W komiksie ta funkcja przedmiotu przedstawionego „nabiera swoistej wieloznaczności”, na przykład tekst pojawia się dosłownie w postaci przedmiotu jako szyld, graffiti, list³⁰. Birek uważa, że w przypadku komiksu te dwie role często nakładają się na siebie, wykazując różne natężenia raz jednej, raz drugiej funkcji: „Nieczytelny napis z tła obrazka odznaczałby się wówczas dominacją funkcji »przedstawiającej« i redukcją funkcji »wehikularnej«, tekst z dymka lub panelu narracji zaś – byłby jego przeciwieństwem: przezroczystym nośnikiem znaczeń słownych³¹. Ta cecha została także opisana przez wspomnianych już badaczy powieści graficznej Baetensa i Freya, jako **gramatekstualność** (*grammatextuality*). Badacze podkreślają, że w powieści graficznej słowa są rysowane i lokowane w odpowiednim miejscu na stronie, a więc jest to mowa zwizualizowana. „W powieści

²⁵ W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 125.

²⁶ J. Baetens, H. Frey: *Drawing and Style, Word and Image*. In: Idem: *The Graphic Novel...*, s. 143–149.

²⁷ K. Kaindl: *Comics in Translation*. In: *Handbook of Translation Studies*. Eds Y. Gambier, L. van Doorslaer. Vol. 1. John Benjamin, Amsterdam 2010, s. 38.

²⁸ W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 126.

²⁹ J. Ziomek: *Powinowactwa przez fabułę*. W: Idem: *Powinowactwa literatury...*, s. 27, cyt. za: W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 126.

³⁰ K. Kaindl: *Comics in Translation...*, s. 38.

³¹ W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 127.

graficznej czytelnik ma nie tylko czytać słowa, ale ma także na nie patrzeć, zarówno ze względu na nie same, ale także w odniesieniu do miejsca, które zajmują w danym dziele”³².

Ostatnia istotna różnica, na którą chciałabym wskazać za Birkiem, to **pansemantyczność** warstwy obrazowej w komiksie. Oznacza to, że każdy element struktury wizualno-graficznej jest potencjalnie nośnikiem znaczenia: „od zawartości ikonicznej obrazków, poprzez graficzny (literniczy) zapis tekstu słownego [...] aż po elementy atechnicznej i metatekstowej struktury dzieła, jak kształty i kolory dymków, znaki paginacji, sygnatury, ramki kadrów, stopki redakcyjne, winiety tytułowe, wkładki i okładki”³³.

Powieść graficzna a komiks

W tej części przeanalizuję wybrane przykłady wizualizacji życia i twórczości Conrada w powieściach graficznych (anglojęzycznych i francuskojęzycznych) i w polskim komiksie. Rozróżnienie genologiczne komiksu i powieści graficznej stanowi obszar debaty wśród badaczy³⁴; należy podkreślić, że nie ustalono dotąd jednoznacznych granic gatunkowych oraz nie osiągnięto konsensusu, jeśli chodzi o definicję powieści graficznej³⁵. Nie rozstrzygając tych sporów, chciałabym przedstawić kilka definicji powieści graficznych badaczy anglojęzycznych, jak i polskich, aby zaryso-

³² J. Baetens, H. Frey: *Drawing and Style...*, s. 152.

³³ W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury...*, s. 127.

³⁴ Zob. przykładowo w polskim piśmiennictwie: M. Turek: *Subiektywny i wybiórczy rzut oka na sytuację komiksu artystycznego*. „Znak” 2013, nr 11 (702), s. 88–89; M. Wróblewski: *Powieść graficzna: studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 93–98; J. Szyłak: *Coś więcej, czegoś mniej: poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*. Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016, s. 11–15; Idem: *O powieściach graficznych*. W: *Powieści graficzne. Leksykon*. Red. J.S. Konefał. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015, s. 15–28; P. Kołodziej: *Graphic novels diabła warte*. W: *Powieści graficzne...*, s. 47–52; P. Zawrotny: *Powieść graficzna jako zjawisko*. W: *Powieści graficzne...*, s. 53–60; oraz w angielskiej literaturze przedmiotu: S. McCloud: *Zrozumieć komiks*. Tłum. M. Błażejczyk. Kultura Gniewu, Warszawa 2015, s. 16–20. *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Ed. S.E. Tabachnick. Cambridge University Press, Cambridge 2017, s. 26–40, 41–57.

³⁵ Zob. nieprecyzyjne próby definicji powieści graficznej w szkicach J. Szyłaka, P. Kołodzieja, P. Zawrotnego wprowadzających do: *Powieści graficzne. Leksykon...*

wać kontekst teoretyczny dla analizowanych w dalszej części pracy powieści podejmujących temat biografii i twórczości Conrada.

Rozróżnienie na komiks i powieść graficzną do dyskursu akademickiego wprowadził w 1996 roku Roger Sabin³⁶. Powieść graficzna, jak pisze Kamila Tuszyńska, nie jest „inną czy nową nazwą komiksu, tylko odrębnym rodzajem komiksu, ze specyficzną tematyką oraz rozwiązaniami fabularnymi i strategiami narracyjnymi”³⁷. Jest wielu badaczy, którzy kwestionują podział na komiks i powieść graficzną (na przykład Charles Hatfield³⁸), jednak sądzę, że rosnąca liczba publikacji teoretycznych poświęconych wyłącznie powieści graficznej oznacza, że gatunek ten jest dla wielu uczonych gatunkiem na tyle różnym (jeśli nie odrębnym), iż wymaga oddzielnego ujęcia krytycznego³⁹. Jeśli chodzi o zachodnich badaczy, to najbardziej obszerną definicję przedstawili Baetens i Frey, autorzy kompendium na temat tego gatunku⁴⁰. Określają oni powieść graficzną nie tylko jako gatunek, ale przede wszystkim jako medium, które można odróżnić od komiksu na czterech poziomach: formy, treści, formatu publikacji i sposobu produkcji oraz dystrybucji. Forma przejawia się w trzech wymiarach: stylu rysowania, rozkładu na stronie (*page layout*) i sposobu narracji. Choć powieść graficzna może naśladować tradycyjną formę komiksu, to jednak częściej z nią eksperymentuje, próbując przekroczyć zastane granice tego medium wizualnego. Przede wszystkim akcentuje „rozpoznawalny” styl (*recognizable style*), w dalszej kolejności eksperymentuje z rozkładem i formą paneli na stronie, na przykład przez brak ramek (*unframed panels*) czy jednym panelem na całą stronę (*splash page*). I wreszcie stosuje innowacje w zakresie narracji, wprowadzając

³⁶ R. Sabin: *Comics, Comix and Graphic Novels: A History of Comic Art*. Phaidon, London 2006.

³⁷ K. Tuszyńska: *Narracja w powieści graficznej...*, s. 10.

³⁸ Ch. Hatfield: *Alternative Comics*. University Press of Mississippi, Jackson 2005.

³⁹ Podaję tylko kilka prac dotyczących powieści graficznej: R.C. Harvey: *The Graphic Novel, Will Eisner and Other Pioneers*. „Comics Journal” 234 (June 2001), s. 92–97; *The Graphic Novel*. Ed. J. Baetens. Leuven University Press, Leuven 2001; *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of the Graphic Novel*. Eds D. Stein, J. Thon. Walter De Gruyter, Berlin 2015. Obszerna bibliografia zawarta jest w monografiach: J. Baetens, H. Frey: *The Graphic Novel...*, s. 246–258 i K. Tuszyńska: *Narracja w powieści graficznej...*, s. 425–443.

⁴⁰ W dalszej części przedstawiam definicję i cechy dystynktywne powieści graficznej według argumentacji J. Baetensa i H. Freya: *The Graphic Novel...*, s. 7–23.

i akcentując rolę narratora w odróżnieniu od komiksu, w którym historia „opowiada się sama”⁴¹.

Drugim kryterium, według którego Baetens i Frey dokonują rozróżnienia między powieścią graficzną a komiksem, jest treść. Zasadniczo treści w powieściach graficznych przeznaczone są dla dorosłego odbiorcy i ujęte w konwencji realistycznej (w odróżnieniu od komiksów na przykład o superbohaterach). Według badaczy tematyka tego gatunku rozwija się dwutorowo: część utworów jest autobiograficzna lub semiautobiograficzna (niektóre z nich są wprost określane w przedmowach jako osobiste czy rodzinne wspomnienia, na przykład Marjane Satrapi *Persepolis*, Arta Spiegelmana *Maus. Opowieść ocalałego*), inne, ukierunkowane bardziej na przedmiot opowieści niż podmiot, skupiają się na opisywaniu historii (klasyfikowane są jako forma dziennikarstwa, reportażu lub dokumentu, na przykład Willa Eisnera *Last Day in Vietnam*, Joego Sacco *Palestyna*)⁴².

Kolejnym aspektem odróżniającym komiks od powieści graficznej jest format publikacji: powieść graficzna jest wydawana jako książka i nie publikuje się jej w odcinkach, co jest charakterystyczne dla komiksu. Ostatnią cechą, ściśle związaną z poprzednią, stanowi produkcja i dystrybucja. Ogromną rolę w publikowaniu powieści graficznych odegrały małe, niezależne wydawnictwa lub nawet drukowanie własnym sumptem przez autora. W takich przypadkach dystrybucja była również ograniczona⁴³.

Jeśli chodzi o polskich teoretyków, to cytowany już wcześniej badacz komiksu Wojciech Birek zdefiniował powieść graficzną następująco: „Jedną z trzech podstawowych form genologicznych komiksu [...], ukształtowana w latach 60. XX wieku, a od lat 80. traktowana jako równoprawna i istotna artystycznie odmiana komiksu najbliższa literaturze”⁴⁴. Jako wyznaczniki genologiczne powieści graficznej badacz podaje:

[...] deheroizacja w zestawieniu z bohaterami o nadludzkich możliwościach w tradycyjnym komiksie, realizm w konstrukcji świata przedstawionego, często pierwszoosobowa forma narracyjna, obejmująca zamkniętą strukturę fabularną, ukształtowaną na wzór literackiej powieści, autobiografizm, pogłębiona motywacja psychologiczna, odniesienia do tradycji gatunkowych literatury [...] oraz duża – w zestawieniu z innymi

⁴¹ Ibidem, s. 8–10.

⁴² Ibidem, s. 10–12.

⁴³ Ibidem, s. 15–18.

⁴⁴ W. Birek: *Powieść graficzna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 2009, z. 1–2, s. 248.

postaciami komiksu – objętość; za powieści graficzne uznaje się komiksy o objętości powyżej standardowych cyklicznych publikacji komiksowych, tj. poczynawszy od 50–60 plansz, przy czym zazwyczaj jest co najmniej 80 plansz.

Adresatem powieści graficznej jest dojrzały odbiorca, czytelnik literatury wysokiej⁴⁵. Birek podkreśla kunszt artystyczny tego gatunku: „Przyjęło się uważać powieść graficzną za najbardziej wyrafinowaną i najambitniejszą postać komiksu, traktować jej ukształtowanie się jako symptom osiągnięcia przez komiks etapu artystycznej dojrzałości [...]”⁴⁶. Ów artyzm powieści graficznej, według Birka, zasadza się przede wszystkim na czarno-białym (a więc bardziej ascetycznym) „wystroju graficznym” oraz „powolniejszym, mniej ekspresywnym rytmie narracji”⁴⁷. Podobnie definiuje powieść graficzną nestor badań nad komiksem w Polsce – Jerzy Szyłak. Otóż ujmuje ją jako „utwór rozbudowany, o charakterze dzieła autorskiego i fabularnie zamkniętego, cechujący się szczególnymi walorami artystycznymi [...]”⁴⁸. Ale zastrzega jednocześnie, że termin ten był od samego początku używany na wiele sposobów⁴⁹.

Autorzy najnowszych publikacji dotyczących powieści graficznej młodego pokolenia proponują odmienne ujęcia. Kamila Tuszyńska wychodzi od kategorii „komiksowości”, ale tylko po to, aby ją przeciwstawić powieści graficznej:

Komiksowość jest pewnym wzorcem, schematem poznawczym, czyli tym, co odbiorca intuicyjnie przyporządkowuje komiksowi. Są to wszelkie obrazy mentalne, które pojawiają się przed jego oczami, gdy myśli o komiksie, wszelkie wyznaczniki, które pozwalają jednoznacznie stwierdzić, że dane dzieło jest właśnie komiksem, ponieważ tworzą go części składowe [...] pozwalające odróżnić go od pozostałych narracji wizualnych czy wizualno-werbalnych. [...] [..] jeżeli w komiksie następuje odejście od tych cech, komiksowość zostaje w pewien sposób naruszona – utwór staje się dziwny, zastanawiający,

⁴⁵ Ibidem, s. 248–249.

⁴⁶ Ibidem, s. 249.

⁴⁷ Ibidem, s. 248–249.

⁴⁸ J. Szyłak: *Coś więcej, czegoś mniej...*, s. 16. Na trudności definicyjne tego gatunku badacz wskazuje nawet w tytule kompendium, które ma na celu przedstawienie kanonu powieści graficznych: *Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*.

⁴⁹ Badacz rozpoczyna próbę zdefiniowania powieści graficznej od definicji Birka. J. Szyłak: *Coś więcej, czegoś mniej...*, s. 11.

niepokojący w swojej inności. Będąc tekstem niezgodnym z przyzwyczajeniami odbiorcy (z jego schematem poznawczym komiksu), zmusza go tym samym do zastanowienia się, w jakim celu autor [...] zdecydował się naruszyć konwencję w komiksie. W takim sensie przez powieść graficzną rozumiem komiks odbiegający od schematu poznawczego odbiorcy, [komiks – A.A.P.], w którym autor zrywa umowę z czytelnikiem⁵⁰.

Natomiast Michał Wróblewski, wychodząc od definicji Birka, poszerza ją, kładąc nacisk na jej „wieloznakowość, niejednorodną narrację, hybrydyczność, transgatunkowość”⁵¹ i proponuje definicję wychodzącą poza klasyczne teorie genologiczne, odnoszącą się do narratologii kognitywistycznej. W takim ujęciu powieść graficzna jest rezultatem integracji konceptualnej –

„amalgamatem pojęciowym” [...]. Przestrzenią generyczną jest dla tej sieci **narracja komiksowa** – traktowana schematycznie, jako zbiór najważniejszych własności zjawiska na poziomie modelowym. Pierwszą przestrzeń wyjściową stanowiłaby **powieściowość** [...], drugą – **graficzność**, zaś rezultatem najistotniejszych, zmaksymalizowanych i zintensyfikowanych relacji byłyby właśnie powieść graficzna [...]⁵².

Istotnym *novum* definicji Wróblewskiego jest uwypuklenie procesualnego charakteru powieści graficznej, która powstaje na skutek interakcji kilku kategorii: narracji komiksowej, powieściowości i graficzności. W zależności od intensywności integrowanych komponentów powstawałyby odmienne utwory.

Podsumowując wielość definicji, które przywołałam dla zasygnalizowania skomplikowanego i niejednoznacznego statusu genologicznego powieści graficznej, za główne wyróżniki tego gatunku ostatecznie przyjmuję: podobieństwo do powieści literackiej, wyraźny początek i koniec, użycie narracji analogicznej do literackiej (ale bazującej na jedności ikonolingwistycznej), fabularną ciągłość konstrukcji, adresowanie do dojrzałego czytelnika, artystyczne wyrafinowanie formy graficznej, skłonność do szukania nowych środków wyrazu i znaczną objętość. Wszystkie wybrane przeze mnie do analizy utwory spełniają te kryteria.

⁵⁰ K. Tuszyńska: *Narracja w powieści graficznej...*, s. 49–52.

⁵¹ M. Wróblewski: *Powieść graficzna...*, s. 16.

⁵² Ibidem, s. 213; podkr. – A.A.P.

Conrad w powieści graficznej

Choć chronologicznie komiks poprzedzał powieść graficzną, a powieść graficzna jest postrzegana jako „wyrafinowana forma komiksu”¹, to analizę rozpocznę właśnie od powieści graficznych, ponieważ są one bardziej skomplikowane i artystycznie wysublimowane niż polski komiks, który podejmuje temat związany z Conradem. Na początku należy odnotować, że najczęściej wybieranym utworem do adaptacji graficznych jest *Jądro ciemności*², przy czym wśród wielu interpretacji wizualnych rozróżniłabym dwa podejścia artystów do tej materii: łączenie biografii Conrada z nowelą i koncentracja głównie na utworze. Do pierwszej kategorii zaliczam adaptacje Catherine Anyango i Davida Zane Mairowitza *Jądro ciemności. Powieść graficzna*³ oraz *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności* autorstwa Toma Tirabosco i Christiana Perrissina⁴; do drugiej – dzieła Petera Kupera, *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*⁵ oraz Stephane’a Miquela i Loica

¹ W. Birek: *Komiksowe adaptacje literatury – problemy badawcze*. W: Idem: *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*. Centrala, Poznań 2015, s. 135.

² Innymi utworami Conrada, które zostały przetworzone graficznie, są: *Tajny agent*, zob. J.K. Snyder: *Joseph Conrad. The Secret Agent*. First Publishing, Chicago–Berkley 1990 (szczegółowe omówienie przedstawiała A. Krawczyk-Łaskarzewska: *Winnie Verloc in J.K. Snyder III's Comic-Book Adaptation of The Secret Agent*. „The Conradian” 2018, Vol. 43, No. 1, s. 23–30); oraz *Placówka postępu*, zob.: J.-F. Chanson, Y. Deubou Sikoué: *Un avant-poste du progrès*. L’Harmattan BD, Paris 2010.

³ C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Jądro ciemności. Powieść graficzna*. Tłum. M. Heydel. Wydawnictwo Lokator, Kraków 2017.

⁴ T. Tirabosco, Ch. Perrissin: *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*. Tłum. K. Umiński. Kultura Gniewu, Warszawa 2017.

⁵ P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. Foreword M. Jasnoff. W.W. Norton & Company, New York 2020.

Godarta: *Au coeur des ténèbres*⁶, które zostaną przeanalizowane w przywołanej kolejności.

Adaptacje biografii Conrada w *Jądrze ciemności*

Anyango & Mairowitz: *Jądro ciemności. Powieść graficzna*

Do pierwszej kategorii adaptacji splatających biografię i twórczość pisarza klasyfikuję pracę *Jądro ciemności. Powieść graficzna* międzynarodowych artystów Catherine Anyango⁷ (rysunki), Davida Zane Mairowitza⁸ (scenariusz), wydaną w Wielkiej Brytanii w 2010 roku⁹, a w Polsce – w 2017 roku. Zaczniemy od ogólnych założeń tej adaptacji. Pracę otwiera wprowadzenie Mairowitza rozpoczynające się zaskakującym zdaniem: „*Jądro ciemności* to jeden z największych *filmów* drogi...”¹⁰. Zastanawiające

⁶ S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad*. Soleil, Paris 2015, Noctambule.

⁷ Catherine Anyango Grünewald (ur. 1982) jest kenijsko-szwedzką artystką plastykiem. Pracowała jako wykładowca w szkole Royal College of Art. Obecnie wykłada sztukę ilustracji w Konstfack University of Arts, Crafts and Design w Sztokholmie. W swoich pracach posługuje się rysunkiem, filmem, rzeźbą i narzędziami optycznymi, aby na nowo ukazać oswojone przestrzenie. Jest autorką ilustracji do powieści graficznej *Scandorama* (scenariusz Hannele Mikaela Taivassalo, 2018) oraz *Dead Man Walking* (tekst Helen Prejean, 2020). W 2019 roku otrzymała prestiżową nagrodę – the Navigator Art on Paper Prize. Zob. M. Sowiński, K. Trzeciak: *C. Anyango: Naszkicować ciemność*. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/joseph-conrad-w-jadrze-ciemnosci-153126> [data dostępu: 3.06.2019].

⁸ David Zane Mairowitz (ur. 1943) jest brytyjskim pisarzem, reżyserem i tłumaczem oraz współzałożycielem „International Times”. Jest autorem tekstów do *Kafka for Beginners* (ilustracje Robert Crumb), *Introducing Camus* (ilustracje Alain Korkos) i scenariusza do powieści graficznej opartej na prozie F. Kafki *Castle* (ilustracje Jaromír Švejdlík).

⁹ C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. SelfMadeHero, London 2010.

¹⁰ Zdanie jest na tyle zaskakujące, że warto je porównać z oryginałem, czy nie doszło do nadeksplikacji tłumacza: „*Heart of Darkness* (1899) is one of the great road movies [...]”. Po sprawdzeniu mamy pewność, że określenie „film drogi” zostało użyte w oryginalnym wprowadzeniu. Zob. K. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel...* Powieść graficzna Anyango i Mairowitza nie ma numeracji

jest to, że autor odnosi się do oryginału nie bezpośrednio, lecz przez jego filmową adaptację, prawdopodobnie chodzi tu o *Czas apokalipsy* Francisa Forda Coppoli (1979). I rzeczywiście, niektóre kadry są – jak się wydaje – inspirowane tą amerykańską produkcją (na co wskażę w analizie). Trafnie ukazuje to obecne procesy kulturowe i adaptacyjne, a mianowicie często kolejne adaptacje nie sięgają już do pierwowzoru, lecz są polemiczne wobec poprzednich adaptacji i/lub oddziałują na siebie¹¹. Ten fakt uwypuklił w definicji adaptacji John Ellis; powtórzę zatem jeszcze raz: adaptacja może przywoływać nie tyle sam utwór, ile **pamięć** o nim przetwarzaną w kulturze (ale nie wyklucza to także odwoływania się do obu źródeł). Powracając do wprowadzenia, Mairowitz określa właściwy sens „filmu” następująco: „w tej opowieści nie chodzi tak naprawdę o punkt dojścia, ale o docieranie do niego, o samą *geografię*”. W moim przekonaniu, można się zgodzić z tym twierdzeniem tylko częściowo. Rzeczywiście istotna dla *Jądra ciemności* jest podróż Marlowa, ale przebiega ona w trzech różnych wymiarach: jest to oczywiście podróż **fizyczna** parowcem wzdłuż rzeki Kongo (wyakcentowana przez Mairowitza), ale także podróż **psychologiczna**, podróż-poznanie, poznanie prawdy o samym sobie (jak zachowujemy się w sytuacji granicznej)¹², i w końcu podróż-poznanie drugiego

stron. Dla precyzji wywodu numery stron wprowadziłam samodzielnie. Jako pierwszą stronę oznaczyłam omawianą dalej czarną planszę.

¹¹ Tak było na przykład w przypadku filmowych adaptacji *Anny Kareniny* (gdy rolę Kareniny odgrywały Sophie Marceau (1997), a następnie Keira Knightley (2012)) czy filmowej adaptacji *300* w reżyserii Zacka Snydera, inspirowanej powieścią graficzną Franka Millera (a nie opartą bezpośrednio na historycznych źródłach). Bohaterowie i bohaterki literackie pokroju *Anny Kareniny*, *Emmy Bovary*, *Supermana* stały się „postaciami falującymi”, by posłużyć się terminem Umberta Eco, który trafnie opisał fenomen „kulturowego recyklingu”. „Wiele postaci literackich – przekonuje Eco – charakteryzuje możliwość życia na zewnątrz dotyczącego ich tekstu i poruszania się w strefie wszechświata, którą trudno zidentyfikować i ograniczyć. Niekiedy wędrują one nawet z jednego tekstu do drugiego [...]. Liczne postacie stały się tak bardzo falujące, że większość ludzi zna je lepiej dzięki ich przygodom pozatekstowym niż dzięki tekstom, w których się pojawiły. [...] I tak Medea, Dydona, Don Kichot, Monte Christo czy Gatsby stali się postaciami żyjącymi na zewnątrz swoich oryginalnych partytur; nawet ci, którzy tych oryginalnych partytur nigdy nie przeczytali, są przekonani, że je znają i że mogą wyrażać o nich słuszne sądy”. U. Eco: *Na ramionach olbrzymów*. Tłum. K. Żaboklicki. Noir sur Blanc, Warszawa 2019, s. 201–207). Termin „postacie falujące” można, w moim przekonaniu, zastosować w odniesieniu do Kurtza i Lorda Jima.

¹² Szczegółowo pisałam o tym w szkicu pod tytułem *Cywilizacyjne jądra ciemności, czyli o sytuacjach granicznych u Conrada i Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Granice w kulturze*.

człowieka (Kurtza, kanibali, kolonizatorów). Wydaje się, że te dwa ostatnie rodzaje podróży mają większe znaczenie dla zrozumienia sensu noweli Conrada niż jej wymiar geograficzny: od stacji do stacji w głąb Afryki. Jednak Mairowitz konsekwentnie wysuwa geograficzne aspekty podróży na plan pierwszy¹³. Czyni to na dwa sposoby: po pierwsze zrównuje fikcyjną wyprawę Marlowa przedstawioną w opowieści z rzeczywistą podróżą odbytą przez pisarza: „Tutaj »drogą« jest rzeka Kongo, po której Joseph Conrad płynął w 1890 roku jako drugi oficer na parowcu *Roi de Belges*”¹⁴. Po drugie, już na wstępie dołącza mapę trasy pisarza naszkicowaną w prowadzonym przez niego dzienniku, a następnie powiela ją w powiększeniu na dalszych stronach powieści. Wszystkie te elementy powodują, że czytelnik adaptacji odbiera jasny sygnał, że oto *Jądro ciemności* jest opisem wyprawy odbytej przez Conrada, którą zrelacjonował za pośrednictwem narratora Marlowa. Omówione założenia z wprowadzenia potwierdzają się w pełnym wymiarze w adaptacji. Po pierwsze, przez przedstawienie twarzy Marlowa jako kopii wizerunku Conrada wykonanego przez Waltera Tittle’a (ilustracje 1a i 1b). Po drugie, przez włączenie zapisków z *Dziennika kongijskiego* tworzonego na bieżąco przez kapitana Korzeniowskiego podczas wyprawy (który, co ważne, nigdy nie został opublikowany przez pisarza¹⁵) w tkanę narracyjno-wizualną adaptacji¹⁶.

Cała praca utrzymana jest w monochromatycznych odcieniach szarości i czerni, jedynie okładka rozbija, a może właśnie intensyfikuje tę monotonię poprzez czerwoną barwę tytułu. W oryginalnej pierwszej brytyjskiej edycji ten efekt był jeszcze mocniejszy, ponieważ z czerwonych liter tytułu *Heart of Darkness*, umieszczonych w górnej części strony, odcho-

Red. A. Radomski, R. Bomba. Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja, Lublin 2010, s. 6–19.

¹³ Być może dlatego, że w filmowej adaptacji to właśnie fizyczna podróż kapitana Benjamina Willarda stanowi oś akcji.

¹⁴ D.Z. Mairowitz: *Wstęp*. W: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Jądro ciemności...*

¹⁵ Dopiero badacze twórczości J. Conrada opublikowali manuskrypt i szkice map (*The Congo Diary*. In: *Congo Diary and Other Uncollected Pieces*. Ed. Z. Najder. Doubleday, Garden City New York 1978, s. 7–17; *The Congo Notebooks*. In: J. Conrad: *Last Essays*. Eds H.R. Stevens, J.H. Stape. Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 121–168; mapy opublikował i omówił J. Warodell: *The Writer at Work: Hand-Drawn Maps in Conrad's Manuscripts*. „Conradiana” 2017, Vol. 48, No. 1, s. 25–45.

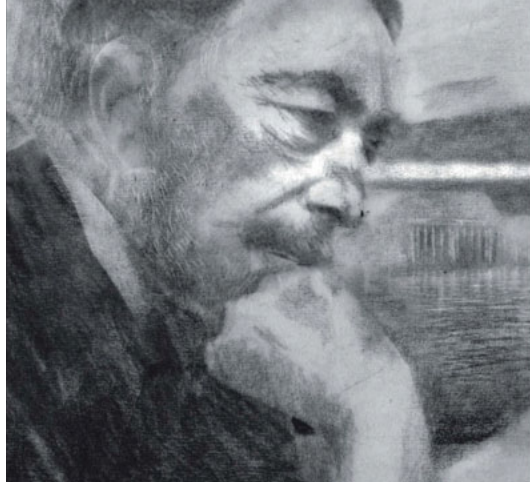
¹⁶ Adaptatorzy postępują wbrew ustaleniom badaczy twórczości J. Conrada. Zob. H. White, I.L. Finston: *The Two River Narratives in „Heart of Darkness”*. „Conradiana” 2010, Vol. 42, No. 1–2, s. 1–43.

dzily w dół cienkie czerwone linie, co można było odebrać jako spływającą stróżkami krew.

Ilustracja 1(a i b). Zestawienie wizerunków Josepha Conrada



1a. Walter Tittle: *Joseph Conrad* (1924)
Źródło: © National Portrait Gallery.



1b. Szkic wizerunku Marlowa

Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

Jeżeli chodzi o drugi element – *Dziennik kongijski*, to jego fragmenty dodano dziewięciokrotnie. Wkomponowano je na brzegach kadrów jako kartki z zapiskami, stosując czcionkę imitującą dawne ozdobne pismo odręczne. W przypadku tego typu prezentacji można dostrzec dwie cechy wyróżnione przez Birka: dwufunkcyjność słowa i pansemantyczność. Wmontowane w kadry przedarte strony zapisków wypełniają dwie funkcje słowa: wehikularną (opis podróży), ale przede wszystkim przedmiotu przedstawionego (starawe karteczki z dziennika, wyszukane pismo odręczne). Natomiast pansemantyczność zapisanych stron dziennika realizuje się w zderzeniu z obrazami podróży (precyzują dane topograficzne). W większości wypadków wybrano wpisy dotyczące miejsc podróży i szczegółów geograficznych. Najciekawszym kompozycyjnie (a jednocześnie najdłuższym) fragmentem jest opis przejścia przez skały do Congo da Lemba i dalej do Banza Manteka (datowany od 30 czerwca do 2 lipca 1890 roku). Całość kompozycji stanowią dwie sąsiadujące ze sobą strony (tak zwana *splash page*¹⁷),

¹⁷ *Splash page* to plansza komiksu, która zajmuje dwie strony na rozkładówce. Dokładne omówienie znaczenia tego typu kadrowania przedstawił J. Jankowski:

na których wyrysowano czarne skały, tworzące jedną planszę, a zarazem kadr (ilustracja 2). W obrębie tego kadru wkomponowano cztery kolejne kadry, odpowiednio po dwa na każdą ze stron. Pierwszy w półzbliżeniu przedstawia twarze dwóch tragarzy i ładunek wsparty na ich barkach¹⁸. Kolejny ukazuje innych dwóch tragarzy, zgiętych wpół pod ciężarem worków niesionych na plecach. Ponownie ujęcie jest w planie półzbliżenia. Trzeci kadr na sąsiadującej stronie prezentuje tragarzy z oddali, na skałe, objuczonych ciężkimi ładunkami (plan ogólny). W tym kadrze oryginalnie zostali oddani tragarze, którzy wtapiają się w główny bezramowy kadr-planszę, przedstawiający kontur gór, tak jakby ich nie było, jakby byli przezroczyści. Może to sugerować stosunek białych do tubylczej ludności – choć ich praca była nieodzowna, nie była doceniana ani postrzegana jako strategiczna dla podboju Konga. Traktowano ich jak część środowiska naturalnego. Ostatni kadr ukazuje w dużym zbliżeniu detal – leżącą na ziemi głowę nieżyjącego tragarza z ręką kurczowo trzymającą włócznie, oraz w rogu kadru – wysoki skórzany but oddalającego się kolonizatora (prawdopodobnie Marlowa). Wszystkie kadry są niewyraźne, rozmyte, sugerujące niejako nakładanie się na siebie mglistych, zacieraających się wspomnień, w których nie pamięta się już twarzy. Obserwujemy te zdarzenia jakby przez mgłę lub przez mleczną szybę. Natomiast wypisy z dziennika, które umieszczono między kadrami, kontrastują wysoką ostrością z rozmytymi obrazami. Litery są wyraźne i czytelne, jakby to, co pozostało, to chłodny, lakoniczny zapis, a obrazy w pamięci narratora się zatarły. To właśnie w tym kontraście realizuje się pansemantyczność zapisków, ponieważ wytwarzają one dodatkowe znaczenie. Ponadto

Tworzenie znaczenia w komiksie poprzez kadrowanie i kompozycję plansz. W: *Komiks. Wokół warstwy wizualnej*. Red. J. Czaja, M. Traczyk. Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016, s. 47–50.

¹⁸ Omawiając perspektywę ukazywania zdarzeń i postaci, stosuje terminologię zaproponowaną przez Bartosza Kurca do analizy komisowego kadrowania (a zapożyczoną z metodologii filmowej Wiesława Stradomskiego). Wymienia on następujące rodzaje planów do przedstawiania rzeczywistości w komiksie: plan daleki (znaczenie informacyjne), plan ogólny (w plenerach i wnętrzach, określa dokładnie wygląd otoczenia), plan pełny (dookreśla postać ludzką, zamyka się nad głową i poniżej stóp), plan średni (stosowany w scenach dialogowych, ukazuje postać od kolan wzwyż), półzbliżenie (człowiek widoczny od pasa, eliminacja tła, zbliżenie pokazuje popiersie, wyraz twarzy, oczu) i plan szczegółowy tzw. detal (przedstawia fragment postaci ludzkiej lub przedmiotu). B. Kurc: *Komiks. Opowiadanie obrazem*. Komiksoteka, Koruszki 2019, s. 56–57.

konkretność, niemal namacalność i czytelność zapisu możemy skontrastować z efemerycznym i niejasnym ustnym przekazem opowieści Marlowa. A zatem relacja między kodem werbalnym i wizualnym byłaby na tym przykładzie komplementarna – wedle typologii Jana Baetensa i Hugona Freya (obraz i słowo uzupełniają się). Reasumując, dla autorów tej adaptacji istotna była faktyczna podróż kapitana Konrada Korzeniowskiego i to założenie ukształtowało całość pracy. Potwierdza to jedną z fundamentalnych koncepcji studiów nad adaptacjami (*adaptation studies*), że każda adaptacja jest zawsze interpretacją autorską, inherentnie odmienną od oryginału¹⁹, na co będę wskazywać, analizując poszczególne wizualizacje i co stanowi kryterium selekcji omawianych plansz.

Przejdźmy do analizy kilku fragmentów tej powieści graficznej, które w oryginalny sposób interpretują biografię i treść *Jądra ciemności*. Zaczniemy od otwierającej sceny – gdy Marlow wraz z towarzyszami na barce Nellie oczekuje na odpływ i dla zabicia czasu opowiada historię ze swojej przeszłości. Ten fragment noweli jest graficznie przedstawiony na dziesięciu planszach, co wskazuje na różnoziarnistość tekstu werbalnego (oryginału) i adaptacji wizualno-werbalnej (powieści graficznej). Kluczowym elementem wizualizacji tej sceny jest gra światłem i operowanie kontrastem między bielą a czernią. Już na pierwszych dwóch sąsiadujących z sobą stronach obserwujemy zderzenie tych barw, ponieważ jedna plansza jest cała czarna, a druga jasnoszara z rozmytą czarnoszarą kulą w centrum (s. 1–2)²⁰. Czytelnik nie potrafi zidentyfikować tego obiektu, nie rozpoznaje w nim żadnego znanego przedmiotu. W moim przekonaniu taka wizualizacja pełni dwie funkcje: po pierwsze, wywołuje poczucie zagubienia czytelnika, problemy w odbiorze i nadawaniu znaczenia widzianym planszom (obiektom/zdarzeniom); po drugie, celnie sygnalizuje już na początku główną ideę utworu Conrada – trudności w przekazie innym własnego doświadczenia, zasadniczą nieprzekazywalność indywidualnych przeżyć²¹. Dopiero na kolejnej stronie identyfikujemy ową czarną kulę

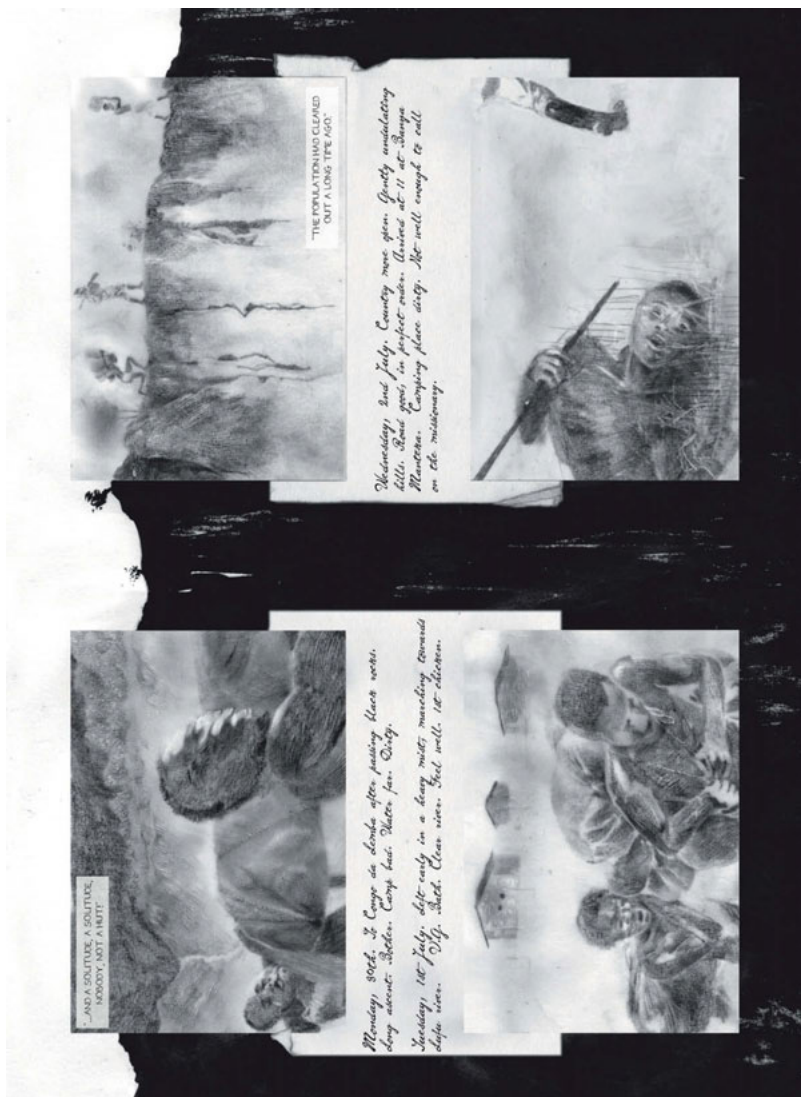
¹⁹ R. Stam: *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: *Film Adaptation*. Ed. J. Naremore. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2000.

²⁰ Powieść graficzna Anyango i Mairowitza – jak już wcześniej wspominałam – nie ma numeracji stron.

²¹ Kwestia nieprzekazywalności własnych odczuć i doświadczeń była głównym obszarem dociekań pisarzy okresu modernizmu. Zagadnienie odzwierciedlenia rzeczywistości w literaturze zostało podjęte między innymi przez V. Woolf: *Nowoczesna powieść*. Tłum. A. Ambros. W: *Pochyła wieża: eseje literackie*. Wybór i oprac. A. Ambros. Czytelnik, Warszawa 1977, s. 284–293. Por. także K. Sokołowska: *Metafizyka*

Ilustracja 2. Kartki z zapiskami z Dziennika kongijskiego wkomponowane w kadry

Czcionka imituje dawne ozdobne pismo odręczne. Plansze egzemplifikują dwufunkcyjność słowa i pansemantyczność powieści graficznej.



Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

jako oczko na płycie domina. Pierwszy kadr, który widzimy po obróceniu strony, jest pomniejszeniem poprzedniej planszy (z centralną kulą).

Ale prawidłowa identyfikacja przychodzi stopniowo po obejrzeniu kolejnych kadrów na nowej planszy (s. 3). Możemy tutaj mówić o zastosowaniu przez autorów tak zwanej przerzutni międzyplanszowej, gdy pewna sekwencja zostaje rozbita na kilka plansz na różnych stronach, a podział ten służy budowaniu napięcia przez opóźnienie lub ukrycie rozwiązania przedstawionej sytuacji do chwili odwrócenia strony powieści graficznej (czy komiksu)²². Po wspomnianym kadrze obrazującym pojedynczy kamień domina z jednym oczkiem, następny ukazuje domino z dwoma kropkami i kolejny kadr w tym rzędzie, na którym – na pierwszym planie – widzimy poziomo i pionowo ustawione klocki domina z wieloma oczkami, a na drugim planie dostrzegamy morze, latarnię i okrągłą kropkę słońca. Bardzo istotna jest kompozycja plansz na sąsiadujących stronach 3 i 4, ponieważ oddziałują one na siebie. Organizacja przestrzenno-całostek kompozycyjnych (plansz) tworzy złożony system „przestrzenno-miejscowy” (*spatio-topical system*) według Thierry’ego Groensteena, w którym (sąsiadujące) plansze pozostają w relacji z sobą, nawzajem się oświetlając, a proces ten może być znaczeniowótórczy²³. W analizowanym przykładzie czytelnik obejmuje obie plansze wzrokiem i dostrzega kontrast między nimi (ilustracja 3). Po pierwsze, ogólnie, przez grę odcieni bieli, szarości i czerni. Na lewej planszy dominują jasne odcienie szarości i bieli, a plansza przeciwna przesycona jest ciemną szarością i czernią. Po drugie, kompozycja obu plansz jest podobna: w trzech rzędach mamy odpowiednio na każdej planszy: trzy/cztery kadry w pierwszym pasku, w centrum jeden kadr i w ostatnim rzędzie jeden/dwa kadry. Kadry na planszy po lewej stronie przedstawiają kolejno kamienie domina, widok

i sztuka w twórczości Virginii Woolf. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014; J. Dudek: *Granice wyobraźni, granice słowa: studia z literatury porównawczej XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

²² Zastosowanie i znaczenie tego chwytu opisał W. Birek: *Z poetyki komiksu: ekwiwalencja graficzna jako chwyt znaczeniowótórczy*. W: Idem: *Z teorii i praktyki komiksu*. Centrala, Poznań 2014, s. 44.

²³ T. Groensteen: *The System of Comic*. Transl. B. Beaty, N. Nguyen. University Press of Mississippi, Jackson, Mississippi 2007, s. 21: „Comics panels, situated relationally, are, necessarily, placed in relations to space and operate on a share of space. These are the fundamental principles of this spatial distribution that will be examined at the sign of the spatio-topia, a term created by gathering, while maintaining distinct, the concept of space (*espace*) and that of place (*lieu*)”.

morza przez płytki domina, domy, panoramę Tamizy (i tylko w tym kadrze mamy tekst „Tamiza. Torfowiska Essexu”), następnie półzbliżenie na łódź, na której dostrzegamy trzy postaci. Jedna z nich przypomina Marlowa/Conrada²⁴. Na sąsiadującej planszy kadry ukazują zachód słońca (przy czym tym razem kula słońca jest czarna i emituje białe światło na linię horyzontu i morze), następnie trzy poziome kadry obrazują ruch latarni poprzez zmianę kierunku padającego snopu światła (od lewej strony, przez centrum, po prawą stronę kadru), kadr centralny ukazuje panoramę Tamizy nocą (tym razem jasna kula symbolizuje księżyc) i ostatnie dwa kadry w trzecim rzędzie pokazują w planie szczegółowym zamkniętą twarz Marlowa oraz jego dłoń trzymającą kamień domina z jednym oczkiem. Omawiając poszczególne kadry, uczyniłam to w typowym dla komiksu sposobie czytania we wzorze „z” (ilustracja 3)²⁵. Ale można je też czytać w inny sposób: rzędami od lewa do prawa poprzez sklejkę, traktując pierwszy pasek na stronie 4 jako kontynuację pierwszego paska na stronie 3 (rys. 1)²⁶. Taka celowo zaburzona kolejność czytania (nietyпова nawigacja po stronie) jest wprowadzana, aby oddać konkretny aspekt opowieści. Jankowski proponuje termin amfibologii dla opisu takich przypadków, kiedy to niepoprawna celowo składnia (powieści graficznej/komiksu) ma prowadzić do możliwych innych interpretacji²⁷. Wtedy w pierwszym rzędzie mielibyśmy płytki domina, widok Tamizy poprzez domino-domy, zbliżenie na czarne słońce i na latarnię, w drugim rzędzie dzienną i nocną panoramę Tamizy, a w trzecim – łódkę z pasażerami i zbliżenie na twarz Marlowa i jego rękę trzymającą w dłoni kamień domina z jednym oczkiem (ilustracja 3). Tak więc ostatni kadr na stronie 4 nawiązuje do 1 kadru na stronie 3. Takie czytanie kadrów na planszach zostało określone przez Groensteena jako „splatanie” (*braiding*)²⁸.

²⁴ Ponieważ Marlow wygląda jak Conrad, zasygnalizowałam to za pomocą ukośnika. Dalej jednak stosuję tylko jedno odniesienie: Marlow.

²⁵ Jest to tzw. *Z-path* – od lewej do prawej, przeskok po skosie do następnego rzędu i ponownie od lewej do prawej. Zob. N. Cohn: *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. Bloomsbury, London 2013, s. 91.

²⁶ Dziękuję Bartoszowi Tramsiowi za pomoc w przygotowaniu schematów.

²⁷ J. Jankowski: *Tworzenie znaczenia w komiksie...*, s. 39. Według *Słownika języka polskiego* (PWN) amfibologia to: „dwuznaczność lub niejasność zdania, wypowiedzi spowodowana jego wadliwą konstrukcją składniową lub wadliwą interpunkcją”. <https://sjp.Państwowe.Wydawnictwo.Naukowe.pl/slowniki/amfibologia.html> [data dostępu: 13.10.2020].

²⁸ T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 22–23, 145–147, 156–158.

Ilustracja 3. Plansze sugerujące cykliczność opowieści Marlowa

Ostatni kadr na prawej planszy nawiązuje do pierwszego kadru na lewej planszy. Organizacja przestrzenna całostek kompozycyjnych (plansz) tworzy złożony system „przestrzenno-miejscowy” (*spatio-topical system*), w którym (sąsiadujące) plansze pozostają w relacji z sobą, nawzajem się oświetlając, a proces ten może być znaczeniowótórczy.



Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

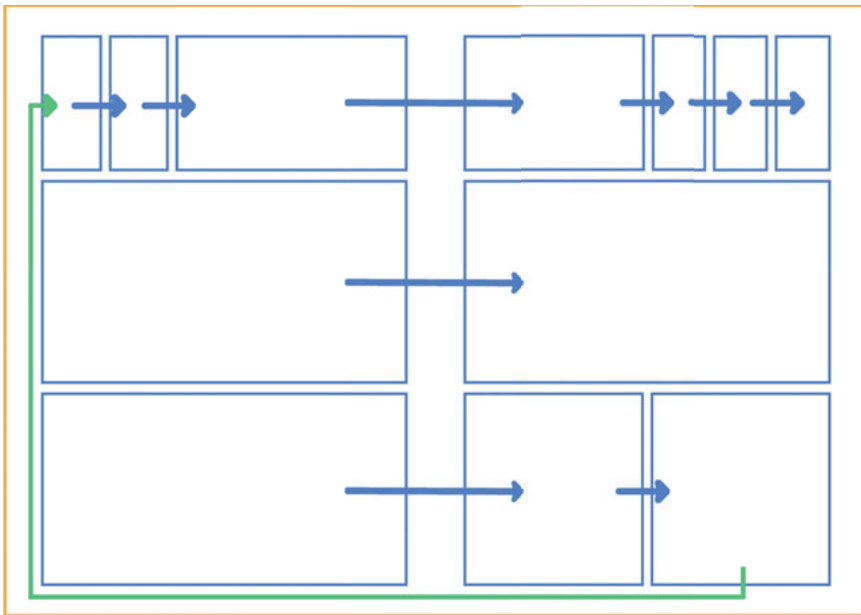
I tak, ostatni kadr prowadzi nas z powrotem do pierwszego kadru (tworząc pętlę)²⁹, na którym także mamy kamień domina z jednym oczkiem, tak jakby cała historia zaczynała się i kończyła na tym samym – grze

²⁹ „Zapętlenie”, czyli pętla znaczeniowa, to forma ekwiwalencji graficznej, która wytwarza znaczenia w komiksie, polega na (częściowym) powtórzeniu elementów w kadrach (pierwszym i ostatnim). Zdaniem Jankowskiego „to kompozycyjne skomplikowanie stawia czytelnikowi duże wymagania”, ale jednocześnie nadaje dodatkowy sens czytanej historii: jest to prawdopodobnie powrót do punktu wyjścia; a w przypadku omawianych powyżej plansz sugeruje powtarzany wielokrotnie (w różnym czasie i w różnych miejscach ziemi) analogiczny przebieg procesu podboju i kolonizacji, o którym opowiada Marlow w oryginale (J. Jankowski: *Tworzenie znaczenia w komiksie...*, s. 57–58).

w kości (przypomnijmy, że w tamtych czasach sztabki domina były wyrabiane z kości słoniowej). Taki kierunek czytania dwóch plansz łącznie jest znaczeniowoczą i może sugerować dwie kwestie. Po pierwsze, cykliczny proces wyzysku, bezustanną żądze zaspokajania luksusowych potrzeb oraz ciągłą budowę bogactwa cywilizacji europejskiej na krzywdzie mieszkańców kolonii³⁰. Po drugie, cykliczność samej opowieści, wypowiedzianej przez Marlowa wielokrotnie dla różnych słuchaczy. W tym przypadku byłby to metakomentarz do wizualnej, stworzonej przez Anyango i Mairowitza, opowieści Marlowa – to oni tworzą kolejną wersję w cyklu relacji o pewnej podróży w głąb Afryki.

Rys. 1. Schemat nawigacji po dwóch planszach łącznie (przez sklejke)

Rysunek przedstawia celowo zaburzoną kolejność czytania na przykładzie planszy sugerującej cykliczność opowieści w adaptacji Anyango i Mairowitza. Niebieskie strzałki wskazują nietypowy sposób nawigacji po dwóch planszach poprzez sklejke. Zielona strzałka wskazuje pętlę znaczeniową.



³⁰ Jak odnotowuje David van Reybrouck, ze słoniowych kłów wyrabiano wiele luksusowych (i zbędnych) przedmiotów: kule bilardowe, grzebień, wachlarze, klawisze organów i fortepianów, figury szachowe, kostki domina, tabakiery, broszki, statuetki, ozdobne laski i parasole. (D. van Reybrouck: *Kongo: opowieść o zrujnowanym kraju*. Tłum. J. Jędryas. Wydawnictwo W.A.B. Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2016, s. 93).

Kolejne dwie plansze powieści (strony 5 i 6) ponownie stanowią całość. Na rozkładówce rysownicza umieściła poziomo dwa równoległe i niemal identyczne kadry. Na każdym z nich widzimy zbliżenie na twarz Marlowa, panoramę Tamizy z wystającą latarnią, a jedyną różnicą jest kierunek snopu światła emitowanego przez latarnię. Na pierwszym kadrze pada ono na lewo, oświetlając twarz Marlowa, na drugim kadrze – na prawo, oświetlając rzekę. Ilustruje to uwagi Marlowa dotyczące ciemności panującej na obszarach Anglii w dawnych czasach: „I tu było kiedyś ciemne miejsce tego świata” (na pierwszym kadrze) i „Ta rzeka niosła światłość... Jednak ledwie wczoraj była tu ciemność” (na drugim kadrze). Stanowi to enigmatyczny początek opowieści. Nietypowy, podłużny kształt kadrów (rozciągniętych na dwie plansze przez sklejkę) uwypukla długość rzeki i panującą ciemność – wszystko zlewa się w szaroczną magmę: niebo, rzeka, twarz Marlowa. Oba kadry wtopione są w czarne tło. Kolejne dwie plansze (s. 7 i 8) również są bardzo intrygujące pod względem kompozycji. Na lewej stronie jest tylko jeden kadr ukazujący w planie ogólnym trzech stojących mężczyzn i siedzącego nieco dalej w pozycji Buddy Marlowa. Wypowiada on ważne (w oryginalnym opowiadaniu) słowa krytyczne wobec kolonializmu, które autorzy adaptacji zdecydowali się przytoczyć: „Zdobycie ziemi – odbieranie tym, którzy mają inny odcień skóry albo nieco bardziej spłaszczony nos – nie jest zbyt piękne”. Jest to o tyle istotne, że w adaptacji jedynie nieliczne i dalece zmodyfikowane fragmenty tekstu pierwowzoru zostały przytoczone, a więc wybór tych właśnie słów jest znaczący dla interpretacji noweli przez autorów. Świadczy on, moim zdaniem, o tym, że adaptatorzy dostrzegli i zdecydowali się uwypuklić krytykę kolonializmu, jaką zawarł w swym opowiadaniu Conrad. Ma to o tyle znaczenie, że obecnie *Jądro ciemności* jest często klasyfikowane przez zachodnich badaczy jako utwór o znamionach rasistowskich i głównie te elementy są przez nich eksponowane³¹.

Powróćmy do analizy rozkładówki na stronach 7 i 8. Na sąsiadującej planszy umieszczono trzy poziome kadry, przy czym dwa pierwsze stanowią całość, ale przedzielone są czarnym paskiem. Na tych kadrach widzimy zbliżenie na kamień domina, które ustawione na stoliku na łodzi łączy oba kadry, w oddali dostrzegamy snop światła rzucany przez latar-

³¹ Pierwszym krytykiem, który zainicjował taką interpretację, był Chinua Achebe: *An Image of Africa*. „Massachusetts Review” 1977, Vol. 18, No. 4. Przedruk w: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. V.B. Leitch. W.W. Norton & Co, New York-London 2001, s. 1783–1793.

nię, przebijający ciemność nocy. Trzeci kadr jest zbliżeniem na te same płytki domina, ale przewracające się. W tym kadrze występuje komentarz: „Wiedzieliśmy już, że do nadejścia odpływu skazani jesteśmy na jedną z pozbawionych konkluzji opowieści Marlowa”. Obraz i komentarz, w moim przekonaniu, stanowią przy głębszej analizie komplementarne elementy³². W jaki sposób? Wywracające się sztabki domina sugerują niedokończoną grę. Ważne jest również to, że poszczególne kamienie domina nie pasują do siebie pod względem liczby oczek. Podobnie historia Marlowa – jest pozbawiona tradycyjnego zakończenia, a poszczególne jej fragmenty nie wynikają jeden z drugiego i nie łączą się logicznie w spójną całość (nie przylegają do siebie jak niepasujące oczka na przedstawionych kostkach domina).

Następna para stron (s. 9–10) (przypomnijmy, że jest to ciągle początek opowieści) ponownie zaskakuje pod względem layoutu. Tło obu stron stanowi jedna plansza (*splash page*) przedstawiająca Tamizę i zarys budynków w oddali. Po lewej stronie na ciemnym tle rzeki wyrysowano łódź z białymi żaglami (prawdopodobnie Nellie), ale, co zaskakujące, jej odbicie o wiele większe w tafli wody to trirema z jednym żaglem, otworami na wiosła i charakterystycznym wysokim zaokrągleniem na rufie. W lewym dolnym rogu planszy wstawiono komentarz: „Wyszarpili co się dało. Grabież z użyciem siły, kwalifikowany rozbój na skalę masową dokonywany na ślepo – co jest naturalne, kiedy się człowiek mierzy z... ciemnością”. Byłby to przypadek dwutworzywości formy komiksowej, kiedy słowo i obraz są niezależne od siebie³³. Narracja werbalna nie oświetla obrazu, obraz nie współgra z tekstem, a odbiór i zrozumienie wizualizacji są utrudnione. Tylko czytelnik znający oryginał skojarzy triremę z opisem najazdu Rzymian na Anglię. Komentarz Marlowa w noweli odnosi się właśnie do tego okresu kolonizacji:

Mam na myśli bardzo dawne czasy, kiedy Rzymianie przybyli tu po raz pierwszy, tysiąc dziewięćset lat temu – wczoraj... [...] Ale wczoraj była tu ciemność. Wystawcie sobie uczucia dowódcy pięknej – jak to się nazywało? – triremy na Morzu Śródziemnym, dowódcy odkomenderowanego nagle na północ: przebiega Galię w pośpiechu; powierzają mu jeden z tych statków, które legioniści – wspaniale wszechstronni

³² J. Baetens, H. Frey: *Word/Image Hybridity*. In: *Iidem: The Graphic Novel. Introduction*. Cambridge University Press, Cambridge 2015, s. 143–149.

³³ J. Baetens, H. Frey: *Drawing and Style, Word and Image*. In: *Iidem: The Graphic Novel...*, s. 143–149.

musieli z nich być majstrowie – budowali, jak się zdaje, całymi setkami w przeciągu miesiąca lub dwóch, jeśli można wierzyć temu, co się czyta. Wyobraźcie go sobie tam: istny koniec świata, morze barwy ołowiu, niebo barwy dymu, okręt o sztywności akordeonu – a dowódca prowadzi go w górę rzeki wioząc zapasy czy rozkazy, czy co tam chcecie. Ławice piasku, bagna, lasy, dzicy ludzie, nic prawie do jedzenia odpowiedniego dla cywilizowanego człowieka, a do picia nic prócz wody w Tamizie. Falerneńskiego wina ani śladu; wysiadać na brzeg nie można³⁴.

Jednak w powieści graficznej (na skutek pominięcia obszernego szczegółowego opisu najazdu Juliusza Cezara, 55–54 r. p.n.e.) wpisany komentarz uzyskuje nowe, uniwersalne odniesienie do wszelkich podbojów obcych lądów. Ponownie wybór tego fragmentu wydaje mi się znaczący, ponieważ uwypukla krytyczny stosunek Conrada do kolonizacji. Omawiany epizod jest także przykładem na wyróżnioną przez Birka różnorodność obu mediów: dwustronicowy opis inwazji Rzymian w noweli został oddany jednym kadrem w powieści graficznej (ilustracja 4).

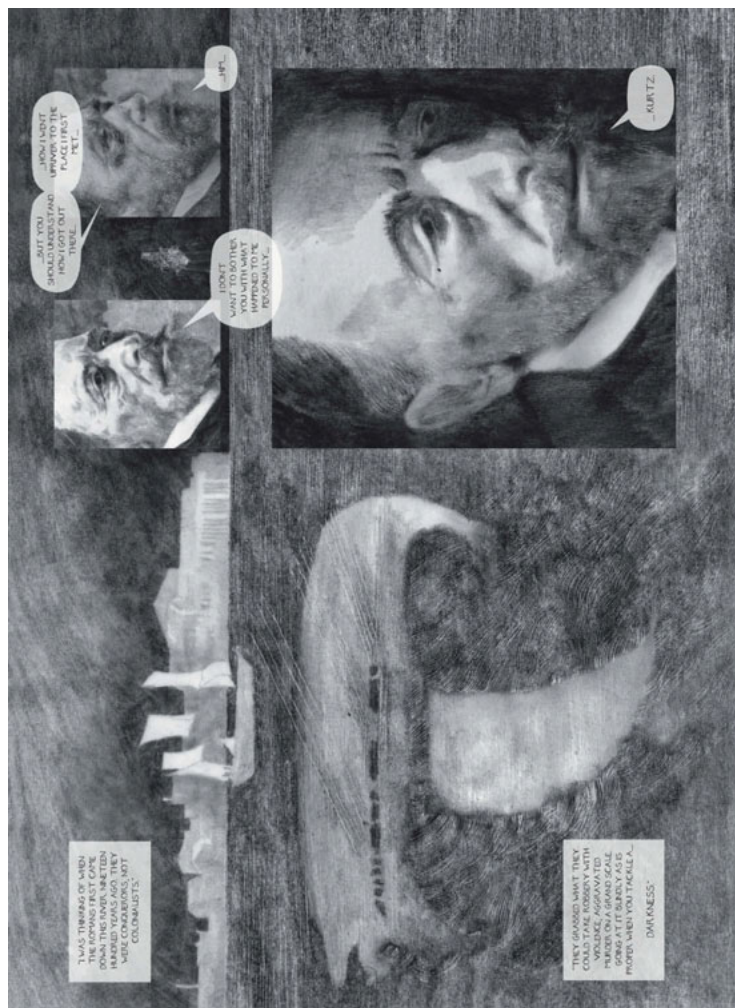
Dodatkowo w obręb omawianej planszy wmontowano trzy mniejsze kadry po prawej stronie. Wszystkie przedstawiają twarz Marlowa w dużym zbliżeniu (plan szczegółowy), z każdego wychodzą dymki z wypowiedzią. Do dwóch mniejszych dołączono dymki informujące o podróży w górę rzeki, natomiast z trzeciego kadru największego, bo zajmującego ponad połowę strony, wychodzi dymek z jednym słowem – imieniem agenta, którego Marlow spotkał – Kurtza (ilustracja 4). Takie proporcje obrazów do tekstu są znaczeniowótworcze. Rozmiar kadru eksponuje znaczenie wypowiadanych słów. Czytelnik dostrzega dysproporcję między mniejszymi kadrkami z większą ilością tekstu a dużym kadrem i tylko jednym słowem. W efekcie to jedno słowo (imię Kurtza) wybrzmiewa dobitniej.

I ostatnie dwie strony (s. 11–12) stanowiące jedną planszę (*splash page*) ukazują w zbliżeniu krawędź łodzi z rozrzuconymi na niej kamieniami domina. Wszystko jest pogrążone w ciemności. W dali widzimy taflę rzeki i latarnię. W lewym górnym rogu umieszczono komentarz: „Wróciłem właśnie do Londynu po sześciu latach spędzonych na Oceanie Indyjskim, Pacyfiku i morzach chińskich. Ale było pewne siedlisko ciemności, na które miałem jeszcze chętkę...”. Jest to początek opowieści, która będzie toczyć się w ciemności i jej dotyczyć. Zatem w tym przypadku komentarz jest komplementarny wobec ilustracji.

³⁴ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Tłum. A. Zagórska. W: J. Conrad: *Młodość i inne opowiadania*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 63.

Ilustracja 4. *Splash page* (rozkładówka) przedstawiająca Tamizę i zarys budynków w oddali

Po lewej stronie łódź z białymi żaglami (prawdopodobnie Nellie) i jej nietypowe odbicie – trirena z jednym żaglem. Egzemplifikuje to dwutorowość powieści graficznej, gdy słowo i obraz są niezależne w obrębie planu, wmontowano trzy mniejsze kadry przedstawiające twarz Marlowa w dużym zbliżeniu. Proporcje obrazów do tekstu są znaczeniowość. Rozmiar ostatniego kadru eksponuje znaczenie wypowiadanych słów.



Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

Moim zdaniem znaczące jest to, że autorzy poświęcają tak dużą liczbę plansz na rozpoczęcie opowiadania (stanowią one około dziesięciu procent całej powieści graficznej). Powstaje pytanie, co chcieli przez to osiągnąć? Takie zdecydowane wyakcentowanie samego rozpoczęcia (a więc, jak mogłoby się wydawać, jedynie ramy dla właściwej opowieści) ustawia perspektywę oglądu całej historii, pokazuje podstawowe założenia interpretacyjne adaptatorów. Po pierwsze, wielokrotnie powtarzany motyw snopu światła latarni przeszywającego ciemności może być odczytywany jako symboliczne ukazanie procesu poznania, w którym uczestniczył Marlow (poznanie własnych ograniczeń, wejrzenie w głąb psychiki Kurtza, poznanie wartości kanibali, kolonizatorów, ale również, co może najważniejsze, na najwyższym poziomie zdemaskowanie systemu kolonialnego i obnażenie fałszywej retoryki kłamstwa, na której ten system był ufundowany). Po drugie, motyw rzucania światła/oświetlenia może odnosić się również do kwestii (nie)przekazywalności zdobytej wiedzy czy poznanej prawdy o Innym. Jak sygnalizowałam wcześniej, problem przekazu własnego doświadczenia drugiemu człowiekowi stanowi wiódący temat całej opowieści Conrada i jest on dobrze oddany przez kontrast światła i ciemności na wielu planszach. Po trzecie, kolejny ważny motyw – kamieni domina, przewijający się przez większość omawianych plansz wprowadzających opowieść, może być odczytywany jako symbol pazerności europejskich najeźdźców, którzy dla zaspokojenia wygórowanych potrzeb grabili i zabijali. Przedstawienie domów na brzegu Tamizy jako kostek domina symbolicznie wskazuje, że cała europejska cywilizacja ufundowana jest na wyzysku i krzywdzie ludzkiej, przede wszystkim mieszkańców (niewolników) kolonii³⁵.

Nie sposób omówić wszystkich istotnych wizualizacji zawartych w adaptacji Anyango i Mairowitza, wybrałam sześć epizodów do dalszej analizy, ponieważ wydają mi się one kluczowe dla opowieści Marlowa, ale jednocześnie są przedstawione w zaskakujący graficznie i zmuszający do refleksji sposób: budowa kolei, zagajnik śmierci, spotkanie z księgowym, rozważanie nad możliwością przekazu opowieści, atak krajowców, podboje Kurtza.

³⁵ Inspirującą interpretację tych początkowych stron przedstawia Jerzy Jarniewicz, wskazując na ich zasadnicze znaczenie dla całej powieści graficznej. Zob. Idem: *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2018, s. 226–228. Badacz uważa, że pierwsze strony oddają fragment *Jądra ciemności*, w którym mowa o „mglistych aureolach” opowieści.

Do analizy kadrów obrazujących budowę kolei i umieralnie przydatna będzie koncepcja planszy jako „metakadru” Willa Eisnera³⁶. Uważa on, że plansza komiksu stanowi swoistą całość i tak holistycznie powinna być interpretowana, ponieważ w trakcie zapoznawania się z nią przez czytelnika oglądana jest w całości³⁷. Bartosz Kurc objaśnia:

Należy uznać planszę za całkowitą, samodzielną kompozycję, choć złożoną z kilku czy kilkunastu elementów. Taka organizacja strony powoduje, że każdy wizualny element pełni tutaj jakąś rolę. Wszystko jest wyrazem opowiadanej historii i wszystko tę historię opowiada, począwszy od samej wielkości kadru, jego szerokości, wysokości, proporcji do innych³⁸.

Zatem kompozycja planszy (*mise-en-page*) może być znaczeniotwórcza i tak istotnie jest w przypadku wizualizacji przebiegu pracy na kłifie i w „gaju śmierci”. Po pierwsze, rysownicza zdecydowała się przedstawić te dwa epizody łącznie (na dwóch sąsiadujących planszach), a więc czytelnik obejmuje wzrokiem całość: przyczynę i konsekwencje (s. 23–24). Groensteen zwraca uwagę na szczególny charakter plansz występujących obok siebie, ponieważ wywiązuje się między nimi dialog, naświetlają się one nawzajem³⁹.

Przypomnijmy, że w noweli Conrada opis nieefektywnej pracy stanowi bezpośrednią krytykę działań cywilizacyjnych kolonizatorów (budowa kolei, wytwarzanie cegieł, melioracja), a pośrednio podważenie retoryki misji i filantropii:

Natknąłem się na kocioł poniewierający się w trawie i znalazłem ścieżkę prowadzącą na wzgórze. Skręcała w bok z powodu leżących na drodze głazów i małego wagonika przewróconego do góry kołami. Jednego z nich brakowało. [...] Natrafiłem znów na rozlatujące się maszyny, na stos zardzewiałych gwoździ. [...] Ciężki i głuchy huk wstrząsnął ziemią, kłęb dymu wydobył się ze skały, i to było wszystko. Żadna zmiana w skale nie zaszła. Budowano tam kolej. Owa skała nie mogła

³⁶ W. Eisner: *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida 1993, s. 38–39.

³⁷ Podobnie sądzi Groensteen, wprowadzając pojęcie *hyperframe* (hiperkadru). (T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 30–31).

³⁸ B. Kurc: *Plansza jako odrębna kompozycja*. W: Idem: *Komiks...*, s. 62. Jest to przejaw pansemantyczności komiksu wyróżnionej przez Birka.

³⁹ T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 35: „Pages situated opposite each other are [...] predisposed to speak to each other”.

przeszkadzać w robocie, ale bezcelowe jej wysadzanie było całą pracą, jaką wykonywano⁴⁰.

Budowa kolei przedstawiona jest na pierwszym kadrze jako wysadzanie skał, ale te zabiegi dosłownie „rozsadzają” planszę: roztrzaskane odłamki skał wylatują poza kadr na czarny margines strony (ilustracja 5). Poprzez zaburzenie kompozycji planszy (umieszczenie odłamków skał na czarnej ramie okalającej całość) Anyango podkreśla chaotyczne i bezcelowe działanie kolonizatorów. Tak jak nie ma sensu umieszczenie odłamków poza właściwym kadrem na marginesach⁴¹, tak pozbawione sensu są rzekome prace cywilizacyjne. Drugi większy kadr ukazuje Marlowa spozstrzegającego wśród traw popękane rury rzucone w szczeliny, aby ukryć bezproduktywność i marnotrawstwo. Jak zwracał uwagę Bartosz Kurc, różnica wielkości kadrów ma znaczenie, uwypukla ważkość poszczególnych elementów. Na mniejszym kadrze ukazano wybuch (czyli pewien etap budowy kolei), natomiast na większym – marnotrawstwo materiałów. Również rozmieszczenie komentarzy jest znaczące. Na mniejszym obrazku mamy dłuższy wpis: „Na klifie wybuchła mina. Robota trwała...”, a na większym tylko: „Praca!” (s. 23). Można to odczytywać jako symboliczne zderzenie rozbudowanego dyskursu kolonialnego głoszącego cywilizacyjne korzyści płynące dla mieszkańców z podboju Konga przez białych z rzeczowym stwierdzeniem faktów. Ponownie warto podkreślić, że autorzy wybrali tę scenę jako krytykę systemu, jego nieefektywności i irracjonalności. Warto nadmienić, ponieważ nie mam tu miejsca na dokładne omówienie wszystkich wizualizacji, że autorzy zachowali większość przejawów krytyki działań kolonizatorów wplecionych w narrację *Jądra ciemności*, a jest to o tyle istotne, że każda adaptacja graficzna

⁴⁰ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 78–79. Conrad kilkakrotnie opisuje „rozpasane niszczycielstwo” (s. 81) białych kolonizatorów.

⁴¹ Oczywiście tylko przy pobieżnej lekturze, ponieważ to właśnie ten zabieg graficzny jest znaczeniowy i wskazuje na bezużyteczne i bezsensowne poczynania Europejczyków. Groensteen zwraca uwagę na możliwości budowania znaczenia w przestrzeni „neutralnego” marginesu. („The margin can, in playing with diverse parameters, inform the contents of the page and inflect its perception. The parameters are: its width, the drawings and the inscription that it hosts, its colour, and, finally, its degree of autonomy [...]”. Tłum: „Poprzez zmianę parametrów, margines może uczestniczyć w tworzeniu treści strony i modyfikować jej postrzeganie. Te parametry to: jego szerokość, rysunki i napisy, które zawiera, kolor oraz jego autonomiczność”). Zob. T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 31–34.

musi dokonać wielu redukcji. Zatem adaptatorzy uznali, że oznaki krytyki Conrada wobec zastanej rzeczywistości imperialnej są konstytutywne dla dogłębnej interpretacji utworu do tego stopnia, że zdecydowali się ich nie pomijać w adaptacji. Na tej samej planszy, jako kontynuację wątku pracy, ukazano wejście Marlowa do umieralni zwanej w oryginale „gajem śmierci” (ilustracja 5). Jest to największy kadr na tej planszy, na którym na pierwszym planie widzimy czarny rozmyty zarys ciała człowieka, po prawej stronie kadru, w głębi, podobny ciemny kształt siedzącej postaci, jednak jest ona zespolona z drzewem, jakby była jego przedłużeniem. Dopiero po dłuższym czytaniu obrazu identyfikujemy tę plamę jako ciało ludzkie. Moim zdaniem, znakomicie oddaje to wstrząsające obserwacje Marlowa w noweli Conrada, gdy zdaje sobie sprawę z miejsca, w którym się znalazł:

Czarne kształty czołgały się, leżały, siedziały między drzewami [...] – były to tylko czarne cienie choroby i głodu, leżące bezwładnie w zielonawym mroku. [...] Te konające postacie były wolne jak powietrze – i prawie równie niematerialne. Zacząłem rozróżniać połysk oczu pod drzewami. Potem spojrzawszy w dół, zobaczyłem twarz tuż koło mej ręki. Czarne kości leżały wyciągnięte na ziemi, opierając się ramieniem o drzewo. [...] Niedaleko tego samego drzewa jeszcze dwie wiązki kątów ostrych siedziały z podciągniętymi nogami. [...] Inne jeszcze były rozrzucone wokół, poskręcane we wszystkich możliwych pozach, pełnych wyczerpania, jak na obrazie rzezi lub moru⁴².

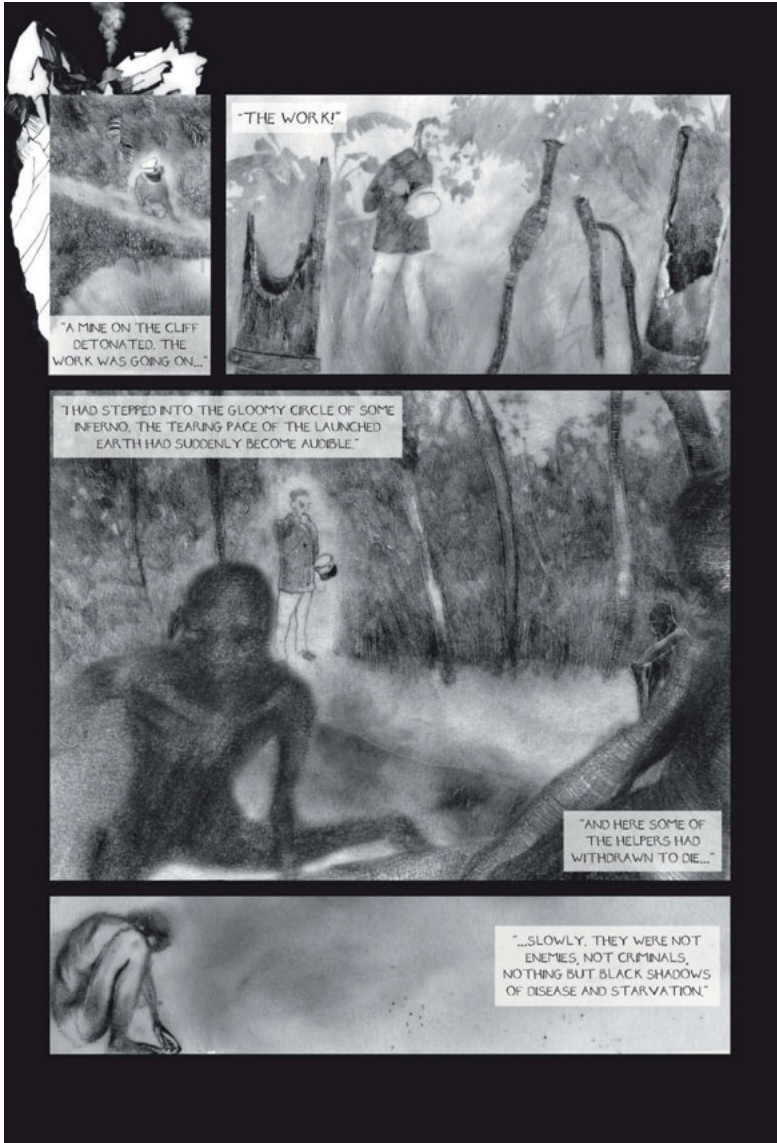
Wizualizacja Anyango przedstawia najważniejszy aspekt umieralni – zespolenie ludzi z naturą, ludzie jak drzewa, nieruchomi, zastygli. Nawiązuje to również do innych fragmentów opowiadania, w których Conrad opisuje dżunglę jako żywą istotę, która przyjmuje z powrotem wycieńczonych, wychłostanych Kongijczyków, by spokojnie w niej umarli. Ponadto, przez ukazanie zjednoczenia tubylców z dżunglą, wizualizacja symbolicznie ukazuje traktowanie autochtonów jako jeszcze jeden zasób naturalny do zużytkowania (prócz ciosów słoni czy kauczuku).

Powróćmy do omawianej planszy, wypowiedź umieszczona w dymku łączy dwie kwestie, czyli bezsensowną pracę i jej zabójcze skutki dla krajowców: „Wszedłem do ponurego kręgu jakiegoś piekła. Nagle dał się słyszeć straszliwy pęd wystrzelonej w powietrze kuli ziemskiej” (s. 23). Autorzy zdecydowali się użyć kluczowej dla wielu interpretacji *Jądra ciemności*

⁴² J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 81–82.

Ilustracja 5. Zaburzenie kompozycji planszy przez umieszczenie elementów na marginesie

Po lewej stronie przedstawiono wysadzenie skał, co Anyango oddała wizualnie jako „rozsadzenie” planszy: odłamki skał umieściła poza kadrem na marginesie strony. Przedstawienie wizualizacji budowy kolei i „gaju śmierci” łącznie (na sąsiadujących planszach) stanowi przykład wchodzenia w dialog obu plansz (przyczyny i konsekwencje). Na prawej części ukazano „gaj śmierci”.



frazy: „krąg piekła”⁴³. Wprowadza ona nową perspektywę interpretacyjną: podróż Marlowa w głąb Afryki to jak zstąpienie do piekła, ale jest to piekło zgotowane przez białego człowieka czarnym współpracownikom⁴⁴. Jednak najbardziej wstrząsające jest ostatnie ujęcie na tej planszy: podłużny kadr o białym, prześwieconym tle. Centrum kadru (tzw. *punctum*) jest puste, na lewym krańcu widzimy nagą, skuloną postać, właściwie tylko jej zarys. Tak jakby po kolonizatorach pozostała pustka, a człowiek, jak wykorzystane narzędzie, zużyty odpad został wyrzucony poza nawias – jego umiejscowienie na skraju kadru może sugerować jego bezwartościowość, zbyteczność. Co ciekawe, postać jest szarawa (ani biała, ani czarna), co nadaje opisywanemu procesowi wyzysku uniwersalny wymiar: tak działo i dzieje się zawsze i wszędzie (od Imperium Rzymskiego po Rzeszę Niemiecką), gdy człowiek jest traktowany z pogardą i wykorzystywany jako narzędzie do zdobycia nowych terenów czy surowców.

Kolejnym skupiającym uwagę i, moim zdaniem, niezwykle trafnym wizualnie rozwiązaniem jest przedstawienie sylwetki księgowego oraz oddanie zaskoczenia, jakiego Marlow doświadcza, spotykając go w interiorze (s. 25). Intrygująca jest prezentacja tej postaci – nie widzimy jej dokładnie w całości. Otrzymujemy dwie perspektywy, żadna z nich jednak nie daje nam pełnego oglądu: albo maksymalne zbliżenie – w kadrze obserwujemy jedynie wybrany detal, albo plan daleki – widzimy całą postać niewyraźnie w dali. Jeżeli chodzi o ujęcia detali, to dostrzegamy białe kołnierzyk z krawatką, przedziałek we włosach, biały mankiet. Detale stanowią bardzo dobrze skadrowane elementy ubioru, które zaskakują Marlowa. Nie może on pojąć, że ktoś z białych, będąc dłuższy czas w dżungli, potrafi nadal tak dbać o siebie i swój strój. Anyango, operując wypukłym detalem graficznym, powoduje u odbiorcy zaskoczenie, niezrozumienie, trudności w przetwarzaniu tego, co się postrzega –

⁴³ W oryginale użyte sformułowanie jest bardziej metaforyczne i nośne kulturowo: „wydawało mi się, że przestąpiłem ponury krąg jakiegoś *inferno*. (J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 81). L. Feder wskazała na analogie między podróżą Marlowa i Eneasza w poemacie Wergiliusza. Zob. Eadem: *Marlowa zstąpienie do piekła*. Tłum. M. Ronikier. W: *Conrad w oczach krytyki światowej*. Red. Z. Najder. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 477–494. Pogłębiającą interpretację przedstawiła J. Pyplacz: *The Sinister Oracle. Joseph Conrad's „Heart of Darkness” and Virgil's „Aeneid”*. „Yearbook of Conrad Studies” 2017, Vol. 12, s. 47–58.

⁴⁴ Zob. M. Komar: *Zegar moralności*. W: *Piekło Conrada; oraz Czterdzieści lat później / z Michałem Komarem rozmawia Bartłomiej Sienkiewicz*. Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2017, s. 81–108.

oddają to trzy kadry w pierwszym rzędzie. Ponownie *mise-en-page* ma zasadnicze znaczenie dla wytworzenia efektu niezrozumienia i braku czytelności lektury, ponieważ przewracając stronę po ujęciach z „gaju śmierci”, otrzymujemy od razu w pierwszym pasku trzy, pozornie niepowiązane z sobą detale: kołnierz, przedziałek, mankiet. Czytelnik (podobnie do Marlowa) doświadcza niezrozumienia, dopiero bowiem w trzecim rzędzie w piątym kadrze następuje werbalne wyjaśnienie zestawionych szczegółów: „Wygląda jak krawiecki manekin... Ale czułem szacunek dla jego kołnierzyka, szerokich mankietów i wyszczotkowanych włosów” (s. 25). Jednak dalej wizualnie czytelnik nie potrafi odtworzyć całościowo postaci księgowego. Ukazuje to, jak sędzę, przemyślaną strategię artystki, aby pozostawić czytelnika w niepewności (jak pamiętamy, niepewność poznawcza była kluczowa dla pierwowzoru).

Gdy Marlow zostaje zaproszony do chaty księgowego, rozpoczynają się dwie narracje o przebiegu kolonizacji: wersja kolonizatorów i kolonizowanych (ilustracja 6). Anyango podaje nam te opowieści w dwóch równoległych kolumnach: w prawej śledzimy elokwentny wywód księgowego na temat Kurtza, jego pozycji w Europie, planów na przyszłość oraz pochwałę własnej pracy w księgowaniu kolonialnych zdobyczy (s. 28). Wiele, wiele pustych słów. Tonacja tej narracji zmienia się diametralnie – od zadowolenia, przez opanowanie, do wściekłości na tubylców⁴⁵. Natomiast z lewej strony obserwujemy niema opowieść o wyzysku i krzywdzie rdzennych mieszkańców. Niema, bo niewypowiedziana. Nie miał jej kto przekazać – wyciszona, wymazana prawda o przemocy, niewolnictwie i grabieży⁴⁶. W trzech kadrach widzimy stopniowo wyłaniającą się

⁴⁵ Postać księgowego zliczającego kolonialne zdobycze nasuwa skojarzenie z Walterem Genewinem, głównym księgowym nazistowskiego getta w Łodzi. Zob. *Fotomator*. Reż. D. Jabłoński, scen. A. Bodek, A. Mostowicz, muz. M. Lorenc, prod. D. Jabłoński (1998).

⁴⁶ Motyw ciszy w rejestracji cierpienia Kongijczyków przewija się przez kilka omawianych adaptacji. Być może artyści inspirowali się komentarzem Adama Hochschilda: „Epoka wiktoriańska była złotym wiekiem listów i pamiętników. Nierzadko ma się wrażenie, że każdy, kto odwiedzał Kongo, prowadził obszerny dziennik z podróży i każdego wieczora, siedząc na brzegu rzeki, pisał listy do domu. Problemem jest to, że prawie cały ten potok słów jest dziełem Europejczyków lub Amerykanów. Gdy Europejczycy przybyli do Konga po raz pierwszy, nie znano tam pisma, co w oczywisty sposób wypaczyło sposób utrwalania historii. Dysponujemy dziesiątkami wspomnień białych urzędników kolonialnych [...]. Nie mamy jednak ani pełnych wspomnień, ani mówionej historii choćby jednego Kongijczyka z okresu największego terroru. Zamiast

z ciemnego zarysu dżungli grupę krajowców: od bardzo dalekiego planu i małych plamek postaci, przez większy szereg, gdzie jesteśmy w stanie rozróżnić poszczególne osoby dźwigające na barkach ciosy słoni, aż po zbliżenie, na którym widzimy trzech krajowców obarczonych kłami, które zdają się być większe od nich samych (ilustracja 6). Ani jednego dymka, ani jednego komentarza – to milczenie w zderzeniu z wylewnością księgowego staje się wymownym oskarżeniem. Znaczeniotwórcza jest w tym przypadku kompozycja planszy: najpierw dostrzegamy lewą kolumnę (Kongijczyków), a potem prawą (narrację księgowego). Przez ten subtelny zabieg ułożenia kolumn Anyango dokonuje wysunięcia na plan pierwszy opowieści tubylców. Dlaczego? Ze względu na tok narracji wizualnej i werbalnej bardziej oczywiste byłoby umieszczenie najpierw kolumny z narracją księgowego, a potem maszerującej grupy tubylców. Znaczeniotwórczy jest tu nie tylko *layout* planszy, ale całej rozkładówki, która tworzy multikadr⁴⁷. Jak już wspominałam, strony sąsiadujące z sobą oddziałują na siebie nawzajem i tak jest właśnie w tym przypadku. Całą lewą stronę rozkładówki wypełnia bezramkowy rysunek przedstawiający na pierwszym planie Marlowa siedzącego na podłodze i rozmawiającego o Kurtzu z księgowym widocznym w dalszym planie, natomiast prawa strona rozkładówki nie ukazuje kontynuacji tej rozmowy, jak można by się spodziewać, ale najpierw kolumnę z tubylcami, a dopiero dalej, w drugiej kolumnie – Marlowa i księgowego. W ten sposób „wdzierająca się” grupa Kongijczyków w rozmowę Europejczyków zakłóca jej tok, a w planie symbolicznym – zaburza spójny dyskurs kolonizatorów, zaznacza swoją obecność i ogniskuje naszą uwagę, ponieważ zastanawiamy się, jak wkomponować ją w tok narracji wizualnej i werbalnej. Tego jednak nie da się zrobić, gdyż po włączeniu tej opowieści narracja białych traci sens – nie ma opowieść Kongijczyków wizualnie „rozsadza” narrację kolonizatorów.

afrykańskich głosów słyszymy głównie ciszę”. (A. Hochschild: *Duch króla Leopolda. Opowieść o chciwości, terrorze i bohaterstwie w kolonialnej Afryce*. Tłum. P. Tarczyński. Świat Książki, Warszawa 2012, s. 13–14).

⁴⁷ Należy odróżnić metakadr od multikadru. Na metakadr składają się kadry na danej stronie komiksu. Multikadr natomiast mogą tworzyć różne elementy: od wszystkich kadrów w danym albumie komiksowym czy powieści graficznej po kadry umieszczone tylko na rozkładówce (czyli dwóch sąsiadujących stronach). T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 30: „The notion of the hyperframe applies itself to a single unit, which is that of the page. The forms of the multiframe, on the other hand, are multiple. The strip, the page, the double page, and the book are multistage multi-frames, systems of panel proliferation that are increasingly inclusive”.

Ilustracja 6. Plansza ukazująca „dwie opowieści” o podboju Konga

Po lewej niema historia wyzysku Kongijczyków. Po prawej – wielosłowna narracja europejskiego księgowego.

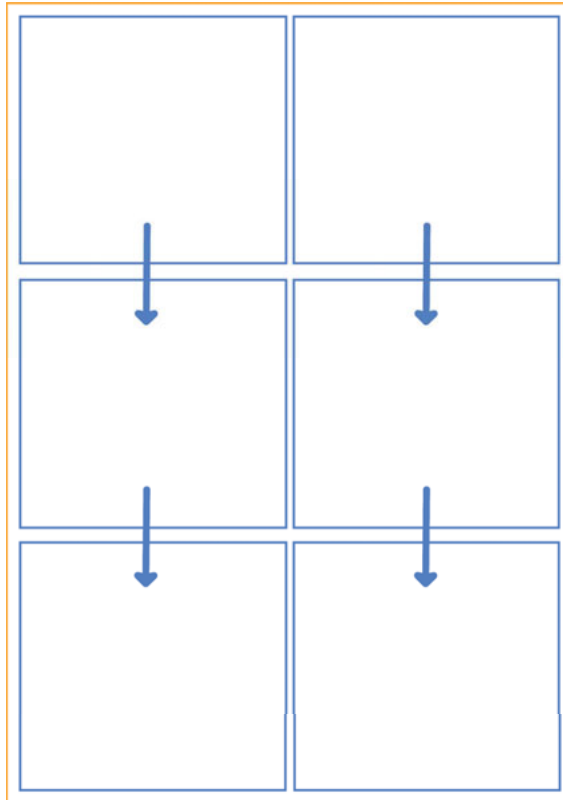


Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

Podobnie do wizualizacji „gaju śmierci” i w wypadku tych dwóch narracji obserwujemy zaburzony sposób czytania strony. Nie jest to typowy wzór „z” (czyli od lewa do prawa, następnie w dół kolejny pasek i znowu od lewa do prawa), ale „kolumnowy” lub pionowy: najpierw pierwsza kolumna od pierwszego kadru na górze do trzeciego na dole, a następnie druga kolumna od góry do dołu (rys. 2). Ta nietypowa kompozycja kadrów na planszy przy pierwszym odbiorze wywołuje chaos poznawczy, powoduje trudności w czytaniu, zrozumieniu i nadaniu znaczenia. Czytelnik może się zastanawiać, jak logicznie zestawić te kadry z sobą, nadać im spójność – i taki efekt, w moim przekonaniu, był zaplanowany przez artystkę, ponieważ nie sposób połączyć tych dwóch diametralnie różnych narracji, a ich zderzenie powinno wywołać niepokój i niepewność u odbiorcy, chęć dotarcia do prawdy o podboju Konga.

Rys. 2. Schemat przedstawiający zaburzoną (dwutorową) nawigację po planszy

Rysunek obrazuje nietypowy – pionowy („kolumnowy”) kierunek czytania planszy na przykładzie dwóch opowieści o Kongu w adaptacji Anyango i Mairowitza.



Inny fragment, na który chciałabym zwrócić uwagę, dotyczy kwestii poruszanej już przy analizie stron otwierających adaptację, a mianowicie problemu przekazu ludzkiego doświadczenia (s. 41–42). W noweli Conrada Marlow snuje refleksję o możliwościach i granicach przekazu własnych przeżyć:

Czy widzicie tę całą historię? Czy widzicie cośkolwiek? Mam wrażenie, że usiłuję wam opowiedzieć sen – a mój wysiłek jest daremny, bo żadna relacja nie może oddać wrażenia snu, tej mieszaniny bezsensu, niespodzianki i oszołomienia wśród dreszczów walki i buntu – tego poczucia, że się jest we władzy niewiarygodnego – poczucia, które stanowi prawdziwą istotę snu... [...] Nie, to niemożliwe; niepodobna dać komuś żywego pojęcia o jakiegokolwiek epoce swojego istnienia – o tym co stanowi jej prawdę, jej znaczenie – jej subtelną i przejmującą treść. To niemożliwe. Żyjemy tak jak śnimy – samotni...⁴⁸

To abstrakcyjne zagadnienie jest oryginalnie ukazane w adaptacji (byłby to kolejny przykład na różnoziarnistość słowa i znaku ikonicznego) i czytelnik może doświadczać po raz kolejny trudności w czytaniu plansz (s. 41–42). Na pierwszy rzut oka bowiem oba całostronicowe bezramowe rysunki na rozkładówce stanowią jeden kadr (*splash page*) ukazujący ciemność, liany opadające nad taflą rzeki, a na niej statek. Dopiero po dokładniejszym oglądzie dostrzegamy, że jest to „bezszywowe” złączenie dwóch plansz. Na lewej – obraz rzeki Kongo w Afryce z przeszłości, na prawej – Tamiza w Londynie. Na sklejce drzewo z dżungli przekształca się niepostrzeżenie w maszt na łodzi Nellie, a to, co było lianami po lewej stronie, staje się linami takielunku po prawej. Jedności obu obrazom (a nawet rzekłabym: obu rzeczywistościom) przydają wypowiedzi Marlowa w dymkach. Na stronie afrykańskiej widnieje komentarz Marlowa w kwadratowej ramce: „Widziałem, że przybywa stamtąd odrobina kości słoniowej i słyszałem, że żyje tam pan Kurtz. Był dla mnie wyłącznie słowem”. Natomiast na planszy brytyjskiej umieszczono niejako kontynuację tej wypowiedzi: „W tym nazwisku nie widziałem człowieka. Widzicie go? Widzicie całą tę historię? Widzicie w ogóle cokolwiek?” Marlow próbuje przekazać swoje doświadczenia, ale tak jak w Afryce, tak i teraz w chwili opowiadania, Kurtz pozostaje jedynie głosem (w Afryce był głosem ludzi, którzy o nim mówili, a teraz jest głosem Marlowa, który usiłuje przekazać prawdę o nim przyjaciółom na łodzi i czytelnikom).

⁴⁸ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 98–99.

Świadectwo Marlowa jest nie do przekazania, ponieważ „żyjemy tak jak śnimy – samotni”⁴⁹. Ponadto ta wizualizacja dobrze oddaje jedność doświadczenia, które Marlow przeżywa ponownie i które jest w nim bez względu na to, czy jest w Afryce, czy w Londynie na łodzi, czy teraz, gdy czyta to współczesny odbiorca powieści graficznej. Ta prawda objawia się tu i teraz, dzięki naszemu czytaniu staje się rzeczywista i uosabia historię/doświadczenie Marlowa. To „bezszwowe” złączenie plansz początkowo (moim zdaniem celowo) wprowadzające czytelnika w błąd, może stanowić metakomentarz adaptatorów: czy ty czytelniku tej powieści graficznej widzisz cokolwiek, rozpoznajesz sytuacje, rozumiesz ich znaczenia, a może tylko wydaje ci się, że rozumiesz? Przyglądając się tej *splash page*, początkowo nie widzimy odrębnych rzeczywistości, nie rozumiemy ich znaczenia, dopiero po dłuższym przyjrzeniu się rozkładówce widzimy różnice i dostrzegamy zmianę perspektywy.

Następnym epizodem, który może zdezorientować odbiorcę realizacją graficzną, jest atak krajowców (ilustracja 7). Jego wizualizacja zajmuje osiem plansz i stanowi drugi, po początku, tak szczegółowo rozpracowany wątek (s. 59–66). Jak pamiętamy z oryginalnej opowieści, statek Marlowa zatrzymuje się na rzece z powodu gęstej mgły. Marynarze nie widzą nic, słyszą tylko dziwne odgłosy. Atak zaczyna się nagle, ale Marlow ciągle nie jest pewien, co się tak naprawdę dzieje, doświadcza fizycznie pewnych zdarzeń, lecz ich nie rozumie. W książce zostało to oddane przez technikę tzw. opóźnionego rozszyfrowania (*delayed decoding*)⁵⁰. Głównym odczuciem czytelniczym jest konfuzja, niezrozumienie, trudność w zinterpretowaniu rzeczywistości i to rysownicza oddała znakomicie przez montaż kadrów, ich wielkość i liczbę na stronie oraz przez ciągłe zmiany perspektywy. Kilka przykładów: żadna z ośmiu plansz przedstawiających ten wątek nie jest identyczna pod względem

⁴⁹ M. Komar: *Zegar moralności...*, s. 78.

⁵⁰ Jest to kluczowa modernistyczna technika narracyjna, którą Conrad stosował wielokrotnie dla wyrażenia niepewnej wartości procesu poznawczego i interpretacyjnego. Ian Watt jako pierwszy zwrócił uwagę na ten sposób opisu rzeczywistości: „Metoda opóźnionego rozszyfrowania odtwarza jednocześnie obiektywny i subiektywny aspekt krytycznego momentu. Ma ona również tę [...] zaletę, że przekonuje nas o prawdziwości opisywanego przeżycia. W sposobie opowiadania o nim nie ma żadnej podejrzananej selektywności; w czasie czytania, podobnie jak w życiu, jesteśmy w pełni pochłonięci usiłowaniem wydobycia jakiegoś sensu z wrażeń zmysłowych bombardujących nas na chybił trafił i chaotycznie”. Zob. Idem: *Conrad w wieku dziewiętnastym*. Tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 204.

layoutu, każda zawiera inną liczbę kadrów (od dwóch do ośmiu) w różnych rozmiarach i w odmiennej kompozycji na stronie. Rozpoczęcie ataku przedstawione jest na planszy składającej się z dwóch nierównej wielkości kadrów: na pierwszym wąskim poziomym pasku otrzymujemy perspektywę zza pleców Marlowa (s. 59). Widzimy, jak patrzy przez okno sterówki na dziób łodzi, a w dalszym planie dostrzegamy na dziobie mierniczego (tę funkcję pełnił jeden z kanibali) dziwnie przechylnego ku wodzie. Następnie na drugim kadrze poniżej, zajmującym trzy czwarte planszy, patrzymy z góry (zmiana perspektywy) oczami Marlowa na ciało kanibala. To Marlow pochyła się nad nim i dostrzega małą strzałę wbłą w jego bok, która spowodowała jego dziwną pozycję. A więc zrozumienie, dlaczego kanibal przerwał robotę i nietypowo zwiślał nad wodą, jest opóźnione, tak jak to było w oryginalnej opowieści.

Spoglądałem w dół na tykę do sondowania i bardzo się niepokoiłem widząc, że za każdym razem coraz bardziej wystaje nad wodą – gdy nagle spostrzegłem, iż sądujący Murzyn zaprzestaje pracy i rozplaszcza się na pokładzie nie wyciągnawszy nawet swej tyki. Nie puścił jej jednak i włożyła się po wodzie. [...] Zdumiało mnie to⁵¹.

Celem ukazania dynamicznego rytmu narracji tej części opowieści (tzw. *flow*) przeanalizuję szczegółowo planszę zawierającą najwięcej, bo osiem, kadrów (s. 61; ilustracja 7), która właściwie wizualnie oddaje zamęt i chaos na pokładzie w trakcie rozpetanego ataku. Na planszy obserwujemy trzykrotną zmianę perspektywy, a zdarzenia są zmontowane z pięciu, różnych wielkości i kształtów, kadrów. Podobnie jak było to omawiane na przykładzie kilku wcześniejszych plansz, zaburzona zostaje linearność czytania – w tym przypadku jednak trudno jest ustalić prawidłową nawigację po stronie⁵², a precyzyjnie rzecz ujmując: sądzę, że takiej nie ma (co oddaje dezorientację Marlowa). Na pierwszym kadrze widzimy w dużym zbliżeniu (detal) końcówki czarnych palców rozwarłej dłoni, przez palce w dalszym planie dostrzegamy sylwetki białych kolonizatorów mie-

⁵¹ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 126.

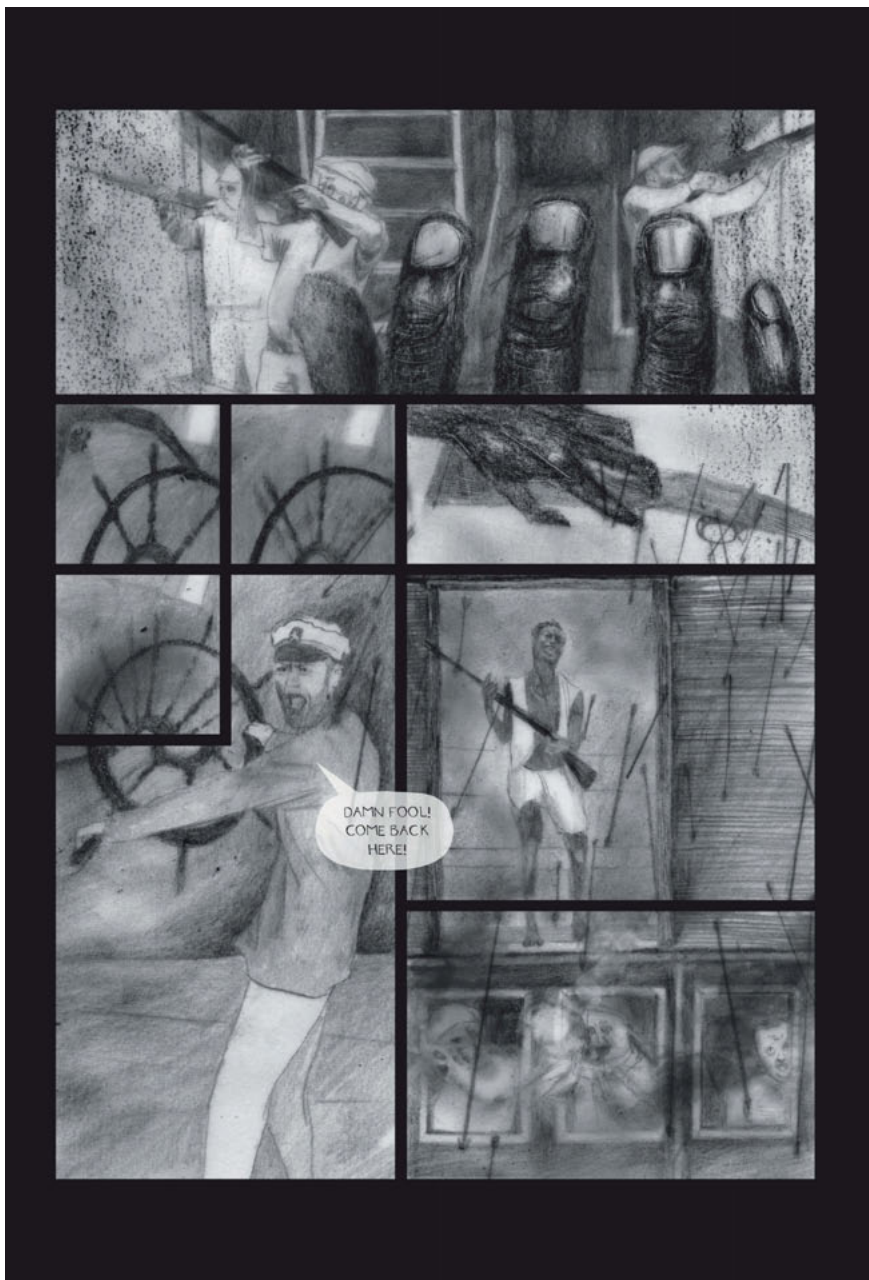
⁵² Sposoby nietypowego czytania strony (nawigacji po stronie) wyróżnił i opisał Neil Cohn, określając to mianem zewnętrznej struktury kompozycyjnej (External Compositional Structure, ECS). N. Cohn: *The Visual Language of Comics...*, s. 92–99. Cohn nie przedstawił jednak takiego typu strony, gdzie kolejność czytania kadrów wydaje się dowolna. Natomiast Anyango stosuje ten sposób narracji wizualnej trzykrotnie, zawsze w momentach dezorientacji i zagubienia Marlowa.

rzących z karabinów. Jest to perspektywa kanibala, którego dłoń jest na pierwszym planie. Na kolejnych trzech mniejszych obrazkach ukazano fragment koła sterowego z odpadającym od niego ramieniem, puste koło oraz zbliżenie na czarną dłoń zaciśniętą na karabinie leżącym na pokładzie wśród strzał. Nie wiadomo, czy dłoń, którą widzieliśmy na pierwszym obrazie, to ta sama, która trzymała ster. Kto zatem trzymał karabin? Byłaby to perspektywa Marlowa, który dostrzega, że sternik opuszcza ster, ale nie wie jeszcze, że został on zastrzelony, ponieważ woła do niego: „Ty kretynie! Wracaj!”. Kolejne dwa kadry ukazują Marlowa trzymającego ster, przy czym pierwszy został niejako wycięty z całości i ponownie prezentuje fragment pustego koła sterowego. Jest to oryginalna próba wyrażenia upływu czasu od śmierci sternika do przejścia koła przez Marlowa. Ostatnie dwa kadry przedstawiają kanibala upadającego pod deszczem strzał i rząd okien w dolnej części statku, przez które strzelają kolonizatorzy. Ponownie nie wiemy, czy człowiek, który ginie, to ten już wcześniej sportretowany, czy ginie tak dużo kanibali, że nie jesteśmy w stanie tego rozróżnić i zliczyć? Ostatnie dwa kadry ujęte są z perspektywy zewnętrznej, którą mogli mieć krajowcy atakujący statek z brzegu. *Layout* kadrów doskonale oddaje zamieszanie na łodzi. Nikt (w tym czytelnik) nie wie, co się dzieje, co robić, jak reagować – jak czytać. Zaryzykuję stwierdzenie, że możemy czytać dowolnie, tak jak chcemy, bo w taki bezładny sposób ten atak przebiegał (to właśnie zaburzenie nawigacji po stronie oddaje chaos na łodzi; rys. 3). Wszystkie ukazane zdarzenia działy się równocześnie (kanibale zostali zastrzeleni, Marlow przechwycił ster, biali członkowie załogi strzelali z karabinów) na pokładzie, pod pokładem, w sterówce – to od czytelnika zależy, którą perspektywę wybierze. Tę równoczesność zdarzeń, moim zdaniem, udało się Anyango osiągnąć przez zaproponowanie czytelnikowi dowolnej nawigacji po stronie. Na skutek takiej kompozycji planszy czytelnik odbiera rzeczywistość tak jak Marlow, chaos staje się również jego doświadczeniem. Kolonizatorzy i kanibale strzelają na oślep, sternik upada, Marlow przechwytyje ster. Nie jest do końca jasne, czy kanibal, który ginie w pierwszej sekwencji kadrów, to sternik czy ktoś inny.

Jako ostatnią sekwencję chciałabym przeanalizować wizualizację podbojów Kurtza i metod stosowanych przez niego (s. 74; ilustracja 8). Na trzech równoległych poziomych kadrach zilustrowane zostały stojące w szeregu ciosy słoni wspierane ciałami, a raczej szkieletami krajowców, w kolejnym kadrze widzimy rząd równo ustawionych nabo i w najniższym kadrze – szereg tubylców skutych łańcuchami łączącymi ich od szyi do szyi.

Ilustracja 7. Plansza przedstawiająca dynamikę narracji wizualnej w czasie ataku krajowców

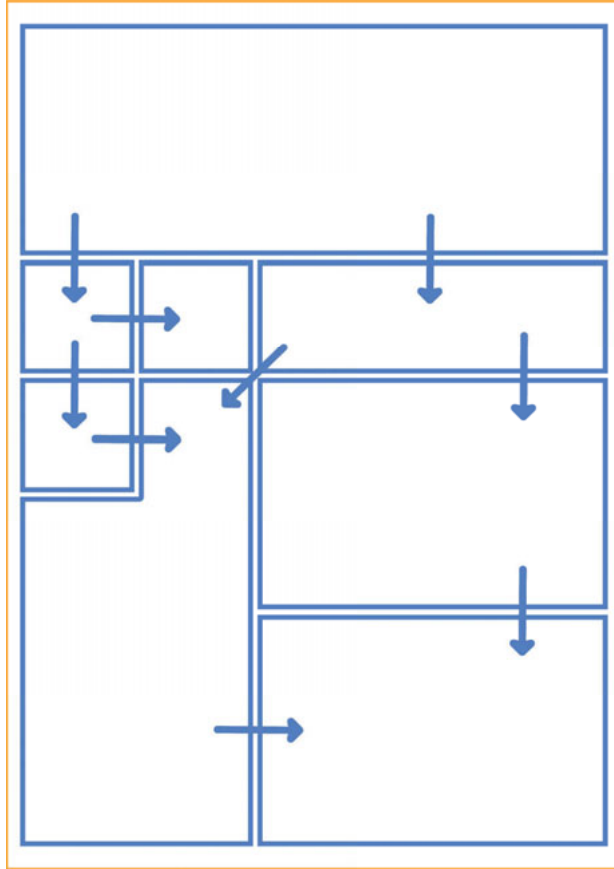
Przykład dowolnej nawigacji po stronie.



Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

Rys. 3. Schemat przedstawiający dowolną nawigację po stronie (ECS) na przykładzie planszy obrazującej atak krajowców

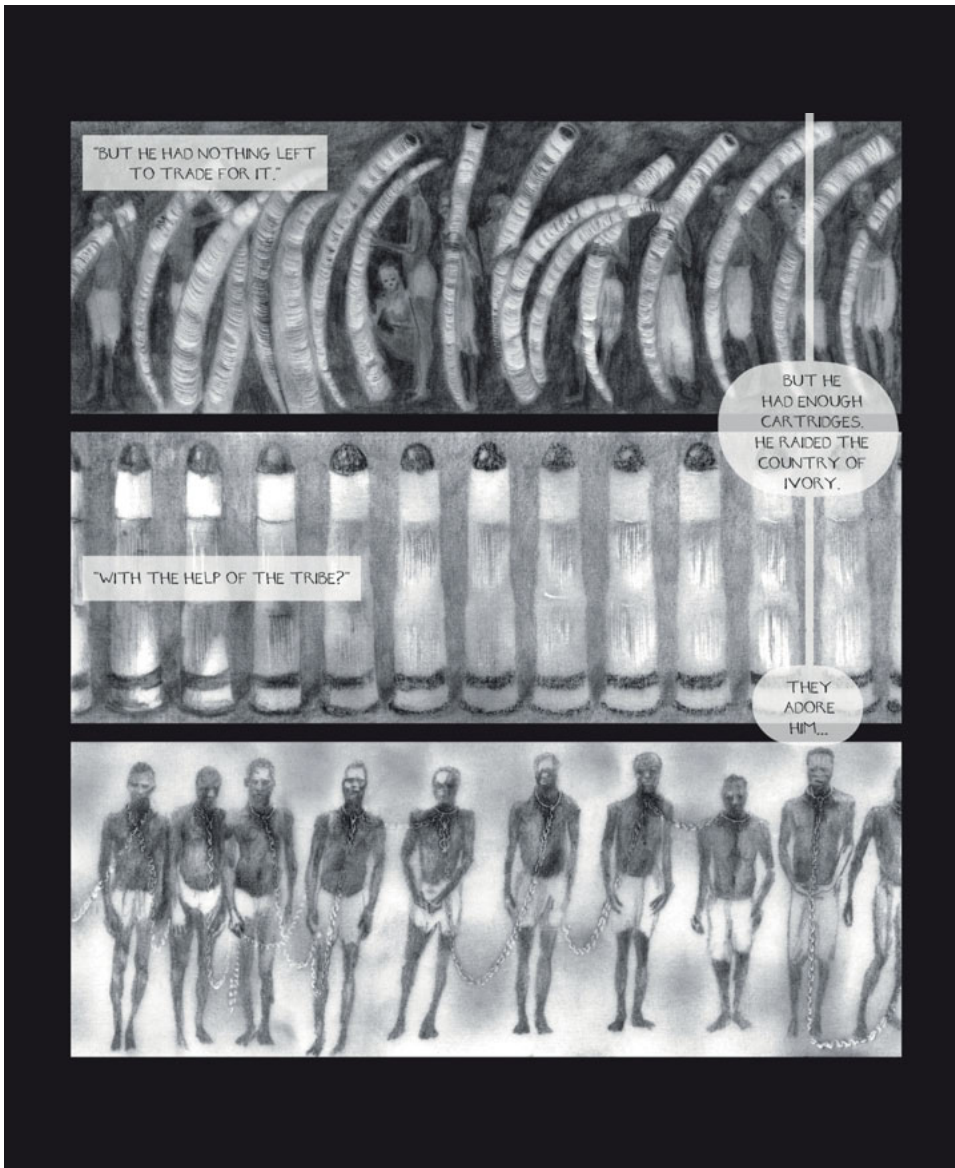
Strzałki wskazują możliwe kierunki czytania.



Wszystkie przedmioty/postaci są tej samej wielkości, co stwarza wrażenie traktowania wymiennie człowieka i kości słoniowej lub nawet wymiany jednego istnienia ludzkiego za jeden cios albo nabój⁵³.

⁵³ Takie skojarzenie nie jest bezpodstawne, ponieważ autorzy mogli świadomie nawiązać do praktyki stosowanej w Kongu i opisanej w wielu dokumentach, polegającej na tym, że władze, aby kontrolować zużycie naboju, za każdy wystrzelony pocisk żądały dowodu w postaci odciętej dłoni. Por. „Niektórzy europejscy oficerowie byli nieufni i wydając kolejne naboje żołnierzom, oczekiwali dowodu, na to, że poprzednie rzeczywiście zużyto do zabicia kogoś, a nie »zmarnowano« na polowania [...]. Zwyczajowym dowodem była prawa dłoń odcięta od ciała trupa”. (A. Hochschild: *Duch króla Leopolda...*, s. 211). Podobnie opisy przytacza D. Reybrouck w: *Kongo...*, s. 119–121.

Ilustracja 8. Plansza przedstawiająca podboje Kurtza



Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

Po drugie, również kolejność przedstawiania rzeczy/osób nie jest bez znaczenia zarówno w obrębie kadru, jak i planszy; to rysownicza decyduje, co i w jakiej kolejności chce nam przedstawić, taki obraz nie jest wynikiem konieczności, ale świadomego planu twórcy. (Podobny zabieg

Anyango zastosowała w przypadku zderzenia dwóch narracji o wyzysku Kongijczyków analizowanej powyżej; ilustracja 6). I tak, w zakresie pojedynczego kadru – na pierwszym planie znajdują się kły, a dopiero za nimi ledwo zarysowane sylwetki ludzkie, natomiast w przestrzeni planszy widzimy sekwencję kadrów ukazujących najpierw ciosy, potem naboje, a na końcu ludzi. Przekaz jest jednoznaczny – dla Kurtza (i innych kolonizatorów) najważniejszy był łup, a dopiero potem narzędzia potrzebne do jego zdobycia (broń i ludzie).

Na początku analizy wskazałam na możliwą inspirację adaptacji Anyango i Mairowitza filmem Coppoli. We wstępie scenarzysta klasyfikuje *Jądro ciemności* jako film drogi, co ma swoje uzasadnienie (w odniesieniu do filmu, nie do książki) w ilości czasu poświęconego w amerykańskiej ekranizacji na dotarcie do placówki Kurtza w Kambodży⁵⁴. Chciałabym zwrócić uwagę na kilka podobieństw wizualnych między filmem a omawianą powieścią graficzną. Najbardziej uderzające analogie to, według mnie, długa sekwencja wstępna filmu, gdy widzimy w dużym zbliżeniu twarz kapitana Willarda, leżącego w łóżku, pogrążonego w półśnie⁵⁵. Przypominają mu się sceny z Wietnamu, najazdy helikopterów, wybuchające bomby⁵⁶. Podobne ujęcie zastosowano w adaptacji na dwóch sąsiadujących planszach: na lewej ukazano Marlowa w łóżku patrzącego w dal, na prawej twarz śpiącego Marlowa pokrytą cieniami w kształcie pasków, rzucanymi jako odbicia lamelek żaluzji z okna (s. 91–92; ilustracja 9)⁵⁷. Ta drewniana żaluzja to detal, który pojawia się także w filmie, gdy Willard wstaje i próbuje spojrzeć przez okno na Sajgon⁵⁸. Powtórze-

⁵⁴ Dotarcie do Kurtza zajmuje ponad dwie trzecie filmu. Przybycie do placówki Kurtza to ok. 2.37.00, a cały film trwa ok. 3.16.09.

⁵⁵ Są to pierwsze minuty filmu: od 0.01.48 do 0.02.59.

⁵⁶ Jest to początek filmu, a Willard wspomina zdarzenia z tajnej misji zlikwidowania Kurtza, początek zatem jest końcem. Coppola używa chwytu typowo literackiego. Podobnie forma narracji przedstawia się w opowiadaniu Conrada i adaptacji, które jest retrospekcją – Marlow wspomina odbytą kilka lat wcześniej podróż, a czytelnik ma świadomość, że słucha/ogląda relację z przeszłości. Natomiast w adaptacji filmowej widz dopiero na końcu zdaje sobie sprawę, że ostatnie sceny widział już na początku ekranizacji. Znaczenie nakładania się obrazów z sekwencji początkowej i końcowej wyjaśnia K. Jajko: *Tam i z powrotem. „Czas apokalipsy” Francisa Forda Coppoli*. <http://edukacjafilmowa.pl/czas-apokalipsy-1979> [data dostępu: 3.06.2020].

⁵⁷ Drewniane żaluzje pojawiają się również na planszach na stronach 59 i 62, obrazujących atak krajowców.

⁵⁸ Jest to 0.04.09 minuta filmu.

nie obrazu twarzy śpiącego Marlowa na okładce adaptacji jest znamienne, stanowi bowiem mocny sygnał nawiązania transmedialnego. Odbiorcy, którzy znają film Coppoli, z pewnością rozpoznają to nawiązanie.

Ilustracja 9. Plansza ukazująca w zbliżeniu twarz śpiącego Marlowa

Wizualizacja stanowi nawiązanie transmedialne do filmu F.F. Coppoli *Czas apokalipsy*.

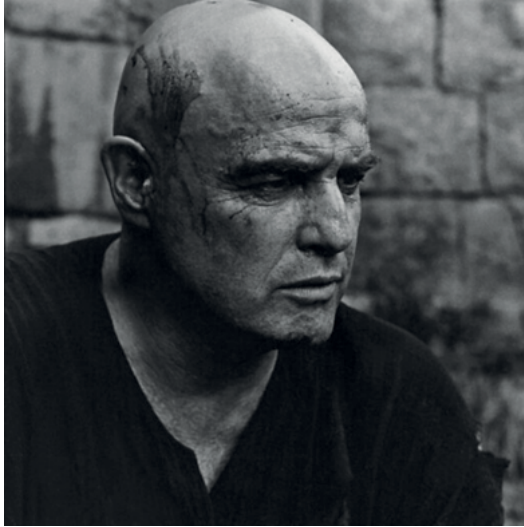


Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

Inną, o wiele bardziej czytelną, w moim przekonaniu, aluzją do *Czasu apokalipsy* jest kreacja postaci Kurtza przez Anyango. Jak pamiętamy, w obrazie Coppoli pułkownik Walter Kurtz jest wielokrotnie ukazywany w dużym zbliżeniu, w półcieniu lub całkowitej ciemności, widzimy najczęściej jego łysą czaszkę, czoło, pół twarzy⁵⁹. W adaptacji rysownicza podobnie operuje światłem: widzimy białawą czaszkę Kurtza odcinającą się od ciemności (s. 82, 95, 96, 98, 106).

⁵⁹ Pierwsze spotkanie z Kurtzem 2.37.00–2.42.00, monolog Kurtza na temat wolności 2.55.00–2.56.00, monolog Kurtza dotyczący zgrozy 2.59.00–3.02.00.

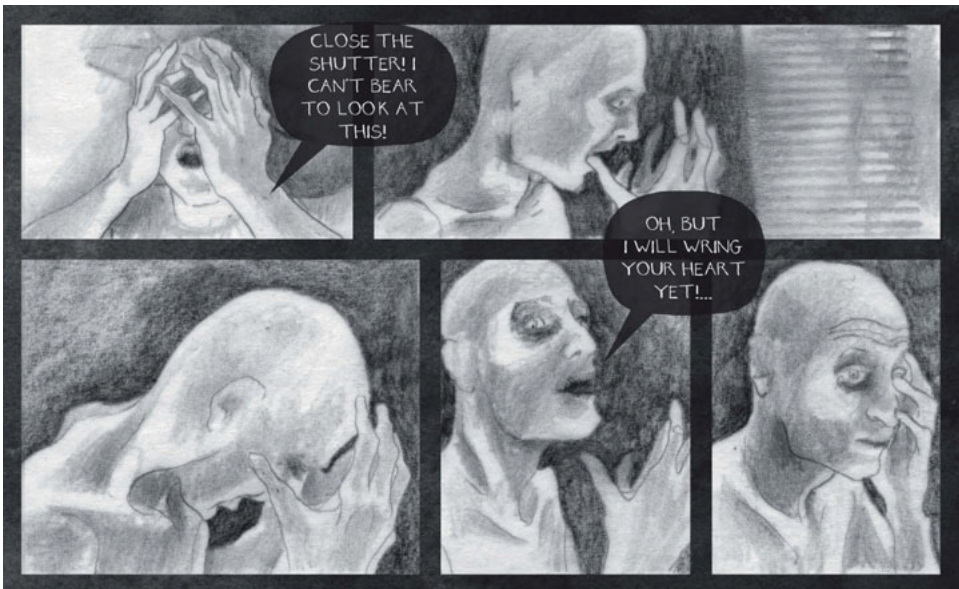
Ilustracja 10(a i b). Zestawienie wizerunków Marlona Brando jako płk. Waltera Kurtza i Kurtza w adaptacji Anyango i Mairowitza



10a. płk Walter Kurtz (Marlon Brando)

Twarz ukazana w półcieniu. Kadr z filmu *Czas apokalipsy*. Reż. F.F. Coppola.

Źródło: <https://www.flickr.com/photos/ronin691/5390357854> [data dostępu: 3.06.2020].



10b. Przedstawienie Kurtza inspirowane ujęciami filmowymi z *Czasu apokalipsy*

Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

Adaptacja graficzna Anyango i Mairowitza jest dziełem bardzo dobrze osadzonym w kulturze, ponieważ wykorzystuje wiele tekstów w niej obecnych. Jeden przykład to wspomniany film F.F. Coppoli. Kolejny stanowi nawiązanie transmedialne do malowideł naskalnych ludzi pierwotnych⁶⁰. Uważam, że poprzez to odniesienie twórcom udało się wizualnie przekazać dwie kwestie: wyprawę Marlowa w kategorii podróży w czasie, ku początkom ziemi oraz fakt, iż Kurtz uległ pierwotnym instynktom.

Marlow: Żegluga w górę rzeki była jakby podróżą wstecz do najwcześniejszych początków świata, gdy na ziemi hulala roślinność, a królowały wielkie drzewa. [...] Wędrowaliśmy po przedhistorycznej ziemi, po ziemi mającej wygląd nieznannej planety. [...] Wędrowaliśmy przez mroki pierwszych wieków, które minęły nie zostawiając prawie żadnego śladu i żadnych wspomnień.

s. 109–112⁶¹

W celu wyrażenia szaleństwa ogarniającego Kurtza, gdy słyszy muzykę, bębny i inne odgłosy z głębi dżungli, Anyango sięgnęła do prastarej tradycji „malarskiej” – malowideł jaskiniowych. Nie ma tu jednak bezpośredniego cytatu, ale jest przywołanie określonych form i kształtów. W moim przekonaniu to nawiązanie transmedialne doskonale wizualnie oddaje atawistyczne instynkty, które ośwładnęły Kurtzem w Afryce. Może to również być przykład różnoziarnistości komiksu: tę wizualizację możemy odnieść do wniosków Marlowa na temat władzy dżungli nad agentem: „Dzicz poklepała go po głowie [...]; pokochała, otoczyła ramionami,

⁶⁰ Takie zestawienie nie jest zaskakujące w obrębie historii komiksu, ponieważ wielu badaczy, opisując rodowód opowieści wizualnych (komiksów i powieści graficznych), wskazuje między innymi na malowidła naskalne. Zob. R. Sabin: *Adult Comics. An Introduction*. Routledge, London–New York; M. Traczyk: *Komiks na świecie i w Polsce*. Wydawnictwo Dragon, Bielsko-Biała 2016, s. 11.

⁶¹ Francuski badacz malarstwa jaskiniowego Jean Clottes przyrównuje zejście do jaskiń ludzi pierwotnych do wejścia w głąb ziemi: „Ludzie paleolitu przez tysiąclecia odwiedzali jaskinie, by tworzyć tam wizerunki. Zejście pod ziemię było równoznaczne ze stawieniem czoła zakorzenionym lękom, z zapuszczeniem się do królestwa duchów i z wyjściem im naprzeciw. Analogia do podróży szamańskiej jest uderzająca, jednak podróż do wnętrza ziemi była czymś znacznie więcej aniżeli tylko metaforą: autentycznie się dokonywała – wchodząc do jaskini człowiek przechodził do innego świata, gdzie obecność duchów była wręcz na wyciągnięcie ręki”. J. Clottes: *Paleolityczna sztuka jaskiń i schronisk skalnych w Europie*. Tłum. J. Tracz, A. Rozwadowski. „Archeologia Żywa” 2020, nr 1(75), s. 59.

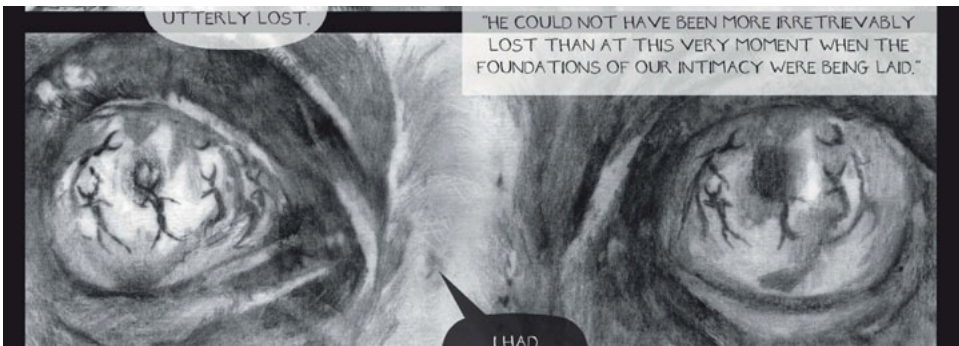
przeniknęła mu do żył, pożarła ciało i przykuła jego duszę do swojej przez niepojęty rytuał jakiegoś szatańskiego wtajemniczenia”⁶².

Ilustracja 11(a i b). Zestawienie malowideł naskalnych i oczu Kurtza



11a. Malowidła naskalne w jaskini w Lascaux w Akwitanii, w południowo-zachodniej Francji, (zdjęcie Prof saxx domena publiczna licencja CC)

Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lascaux_\(Akwitania\)#/media/Plik:Lascaux_painting.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lascaux_(Akwitania)#/media/Plik:Lascaux_painting.jpg) [data dostępu: 3.06.2020]; <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2846254> [data dostępu: 3.06.2020].



11b. Przetworzenie malowideł z Lascaux w oczach Kurtza

Przykład nawiązania transmedialnego.

Źródło: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. © SelfMadeHero 2010.

I ostatnie nawiązanie, które modeluje interpretację zaproponowaną w adaptacji, to subtelne odniesienie do niemieckich obozów koncentracyjnych. Na taką ścieżkę interpretacyjną naprowadza już we wstępie Mairowitz:

⁶² J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 132.

Na końcu drogi, w samym jądrze *Jądra ciemności*, czeka handlarz kością słoniową Kurtz [...], który kolekcjonuje czaszki i cieszy się wśród tubylców boskim kultem, **wyprzedzając w tym późniejsze faszystowskie rytuały eksterminacji** [podkr. – A.A.P.] („Wybić to bydło!” – zapisze Kurtz w raporcie dla Stowarzyszenia na Rzecz Zwalczenia Obyczajów Dzikich).

Wstęp jest krótki, jednostronicowy, nie bez znaczenia zatem jest, jakie informacje zawiera, są to między innymi wskazówki interpretacyjne, w jaki sposób adaptatorzy odczytali *Jądro ciemności*. Przykładowo plansza na stronie 16 przedstawiająca widok osady, w której urzędnicy pobierali opłaty, przypomina w detalach cechy obozu koncentracyjnego. Po pierwsze, brama z napisem nad nią (Grand Bassam) nawiązuje do charakterystycznego napisu nad wejściem do obozu zagłady na przykład w KL Auschwitz-Birkenau *Arbeit macht frei* („Praca czyni wolnym”)⁶³. Następnie widok drewnianego baraku typowego dla zabudowy obozowej, za drutowane okno i wreszcie twarz człowieka spoglądającego spoza drucianej siatki. Wszystkie te kadry odwołują się do zdjęć obozów zagłady. Asocjacje działań kolonizatorów w Kongu z Holokaustem mogła nasunąć artystom szeroko dyskutowana w prasie książka Adama Hochschilda *Leopold's Ghost*, która w analizach masowych zbrodni w Kongu odwołuje się do paradygmatu Zagłady⁶⁴, oraz monografia Cedrica Wattsa, który również porównuje podbój Konga do działań III Rzeszy⁶⁵.

Jako ostatni aspekt analizy tej powieści chciałam wskazać na sprzężenie biografii pisarza z jego twórczością, jakiego dokonali adaptatorzy (co stanowi kryterium podziału omawianych powieści graficznych). Przede wszystkim, jak wspomniałam na początku, jako podstawę dla

⁶³ Niemiecki slogan wywodzący się z Ewangelii wg św. Jana (J 8, 32) „Wahrheit macht frei” (dosłownie: „prawda czyni wolnym”, a według Biblii Tysiąclecia – „prawda was wyzwoli”). Zob. *Pismo Święte Nowego i Starego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Pallotinum, Poznań 2003. https://biblia.deon.pl/menu.php?st_id=1 [data dostępu: 1.01.2019]. Cytaty lokalizuję za przywołanym wydaniem.

⁶⁴ A. Hochschild: *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*. Houghton Mifflin, Boston 1998, s. 4; Idem: *Leopold's Congo: A Holocaust We Have Yet to Comprehend*. „The Chronicle of Higher Education”, 12.05.2000, B4. Ten sposób reprezentacji ludobójstwa w Kongu omawia krytycznie S. De Mul: *The Holocaust as a Paradigm for the Congo Atrocities: A. Hochschild's „Leopold's Ghost”*. In: *The Postcolonial Low Countries: Literature, Colonialism, Multiculturalism*. Eds E. Boehmer, S. De Mul. Lexington Books, Lanham–Boulder–New York 2012, s. 163–183.

⁶⁵ Zob. C. Watts: *Conrad's „Heart of Darkness”. A Critical and Contextual Discussion*. Rodopi, Amsterdam–New York 2012, s. 66, 112, 115.

namalowania twarzy dojrzałego Marlowa snującego opowieść o Afryce, wykorzystano rzeczywisty portret Josepha Conrada namalowany przez Waltera Tittle'a (ilustracje 1a i 1b). Twórcy zrównali tym samym wypowiedzi fikcyjnego narratora z opiniami pisarza. Ponadto we wstępie Mairowitz zaznacza, że zdecydował się włączyć „*Dziennik kongijski* w graficzną tkanę *Jądra ciemności*”. Fragmenty *Dziennika kongijskiego* wmontowano w plansze dziewięciokrotnie (jeden z nich omówiłam szczegółowo na początku niniejszej analizy, ilustracja 2), przy czym w tych wypadkach, poprzez zastosowanie czcionki imitującej pismo odręczne, czytelnik otrzymuje jasny sygnał, iż jest to element spoza fikcji literackiej. Takie połączenie dyskursów (literackiego i biograficznego), moim zdaniem, eksponuje ograniczenia percepcyjne i mentalne Korzeniowskiego w czasie jego podróży i prowadzi do konfrontacji perspektyw: kolonialnej (z końca XIX wieku, gdy pisarz był w Afryce) i postkolonialnej (XXI wieku, gdy artyści dokonują adaptacji). Oprócz cytatów z dziennika twórcy przerysowują dwukrotnie szkic mapy wykonany przez kapitana Korzeniowskiego w czasie podróży, aby „podkreślić geograficzny wymiar różnorodnych przystanków”⁶⁶. Uwidocznienie aspektów geograficznych jest o tyle istotne, że taka forma adaptacji idzie wbrew intencjom Conrada, wyrażonym wprost w korespondencji, aby jego utwory nie były odnoszone do konkretnych miejsc na mapie, ale miały wymiar uniwersalny⁶⁷. Natomiast adaptatorzy zinterpretowali utwór odmiennie – dokonali transakcentacji (według typologii Hendrykowskiego) i wypuklając geograficzny wymiar utworu, nadali mu charakter realnej wyprawy Korzeniowskiego, dookreślając rzeczywiste miejsca, które odwiedził pisarz. Oprócz map dodano także kopertę listu, który otrzymał Conrad na Ukrainie, informującego go, że ma przyjechać do Brukseli, ponieważ zwolniła się posada

⁶⁶ D.Z. Mairowitz: [Wstęp]. W: C. Anyango, D.Z. Mairowitz: *Jądro ciemności...*

⁶⁷ Conrad w liście do krytyka i przyjaciela Richarda Curle'a protestował przeciw wskazywaniu rzeczywistych nazw miejsc, które jedynie ogólnie wspomina w swej twórczości: „Cytowany przez Ciebie ustęp o Wschodzie, z którym styka się narrator, jest sam w sobie w porządku; z chwilą jednak kiedy powiązany zostaje z Muntokiem, traci cały sens, Muntok to przeklęta dziura, bez plaży i całkowicie pozbawiona uroku – wcale nie harmonizuje z przytoczonym ustępem. Dlatego ustęp ten, przygwożdżony do konkretnego miejsca, wydaje się pomniejszony – fałszywy”. List z 24 IV 1922 w: J. Conrad: *Listy*. Wybór i oprac. Z. Najder. Tłum. H. Carroll-Najder. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 420). Richard Curle napisał artykuł, w którym wymieniał nazwę rzeczywistego portu (Muntok), do którego dociera Marlow, narrator w opowiadaniu *Młodość*.

kapitana na parowcu w Afryce (s. 14) (operacja addycji). Ten rodzaj dodatków jest o tyle znaczący i różni się od wstawek z *Dziennika kongijskiego*, że odbiorca nie otrzymuje sygnału, iż są to elementy biografii pisarza. Nie jest moim zamiarem, jak już wcześniej zaznaczyłam, wyszukiwanie „niewierności”, ponieważ powieść graficzna nie ma być odwzorowaniem oryginału, gdyż wielu autorów adaptacji dodaje, modyfikuje lub pomija części pierwowzoru dla stworzenia autorskiej wizji⁶⁸; mam tu na myśli raczej brak wskazówek dla czytelnika, że włączono szczegóły z biografii pisarza, fragmenty spoza fikcji literackiej. W konsekwencji czego odbiorca nieznający *Jądra ciemności* nie jest w stanie rozróżnić, co jest fikcyjną opowieścią Conrada, a co stanowi elementy jego biografii. Należy zaznaczyć, że to właśnie takie podejście adaptacyjno-interpretacyjne jest charakterystyczne dla współczesnych przetworzeń twórczości Conrada: biografia pisarza stała się równie interesująca jak jego twórczość, stanowi atrakcyjny tekst kultury i jest wykorzystywana bez ograniczeń w adaptacjach jego utworów. Będzie to jeszcze bardziej widoczne we francuskiej adaptacji Perrissina i Tirabosco, którą omawiam jako kolejne przetworzenie biografii i utworu Conrada.

Podsumowując, powieść graficzna Anyango i Mairowitza jest oryginalną wizualizacją noweli *Jądro ciemności* w połączeniu z biografią Conrada. Rysownicza nie stosuje regularnego układu kadrów według typowego szablonu, ale kompozycje planszy są u niej znaczeniowo przez zmienność wielkości kadrów i ich liczbę na stronie. Ponadto wiele layoutów stron jest oparte na zaburzonej nawigacji po stronie, co zmusza czytelnika do aktywnego uczestnictwa w odtwarzaniu opowieści. Jest to podobny zabieg (ale realizowany innymi środkami) do stosowanego przez Conrada w noweli niejasnego i rwanego toku narracji, cofnięć w czasie (flashbacków) i opóźnionego rozszyfrowania. Przy pierwszym odbiorze adaptacja przytłacza całostronicowymi wizualizacjami, mrocznymi i ciężkimi, które sprawiają wrażenie „wychodzących” poza stronę i pochłaniających odbiorcę. Anyango, opisując pracę nad książką i zastosowaną stylistykę, wspomina, że chciała poprzez ilustracje „wypływające” ze stron, osiągnąć efekt „totalnej imersji” czytelnika w przedstawionej dusznej rzeczywistości⁶⁹.

⁶⁸ Por. na przykład adaptację powieści A. Trollope’a *John Caldigate* przez S. Grenana pod tytułem *Dispossession. A novel of few words*.

⁶⁹ M. Sowiński, K. Trzeciak: *Joseph Conrad w jądrze ciemności*. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/joseph-conrad-w-jadrze-ciemnosci-153126> [data dostępu: 13.10.2020].

Takie ekspresyjne obrazy stosuje Anyango dla oddania intensywności doznań Marlowa, na przykład dla zobrazowania wszechogarniającej dziczy (s. 43–44, 45–46, 47–48), głodu kanibali (s. 54), siły oddziaływania i zniszczenia spowodowanego przez Kurtza (s. 83–84, 89–90), jego atawizmu (s. 95, 98, 99–100), niepoohamowanej chciwości kolonizatorów (s. 88). Wszystkie te doświadczenia, zaobserwowane zjawiska i refleksje przewijają się wielokrotnie w noweli i to ich częstotliwość występowania oraz ważkość zostały oddane wizualnie przez bezramowe ilustracje „wylewające” się ze stron powieści graficznej. Kolejną ważną cechą tej adaptacji jest zmiana akcentów (operacja transakcentacji) w przedstawianiu ludności Konga poprzez wielokrotne pokazanie ich ciężkiej pracy (s. 28, 30, 31, 37, 47, 52, 55), cierpienia (s. 21, 22, 24, 25, 54, 74) i śmierci (s. 32, 34, 38, 62–65, 68, 78, 79). Ta tendencja do transakcentacji będzie jeszcze bardziej istotna w następnej adaptacji, którą analizuję poniżej.

Tirabosco & Perrissin: *Kongo*.

Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności

Kolejną powieścią graficzną odwołującą się zarówno do biografii, jak i dzieł Conrada jest adaptacja zatytułowana *Kongo...*⁷⁰ francuskiego scenarzysty Christiana Perrissina⁷¹ oraz szwajcarskiego rysownika Toma Tirabosco⁷². Generalnie ta adaptacja zasadniczo różni się od wersji Anyango i Mairowitza pod trzema względami. Po pierwsze, biografia pisarza jest nadrzędnym materiałem twórczym, na co wskazuje już podtytuł *Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*, ale biografia ta jest mediatyzowana przez fabułę *Jądra ciemności*⁷³; po drugie, w największym stopniu, w porównaniu do analizowanych w tym rozdziale adaptacji,

⁷⁰ Adaptacja ukazała się we francuskim wydawnictwie Futuropolis w 2013 roku: *Kongo: Le ténébreux voyage de Józef Teodor Konrad Korzeniowski*. Następnie została przetłumaczona na język niemiecki: *Kongo: Joseph Conrads Reise ins Herz der Finsternis* (2013). W pracy korzystam z wydania polskiego. Numery stron podaję bezpośrednio po cytacie w tekście głównym.

⁷¹ Christian Perrissin urodził się w 1964 roku we Francji, studiował w Paryżu. Pracuje i mieszka w Paryżu.

⁷² Tom Tirabosco urodził się w Rzymie w 1966 roku. Mieszka i pracuje w Genewie, publikuje w języku francuskim.

⁷³ Mówi o tym wprost Tom Tirabosco w wywiadzie poświęconym tworzeniu powieści. Zob. A. Herbez: *Le fabuleux voyage de Tom Tirabosco sur les traces de l'écrivain*

wprowadza fragmenty z innych źródeł: opowiadania *Placówka postępu*, *Dziennika kongijskiego*, korespondencji (czasami zmyślonej) z wujenką Marguerite Poradowską i przekazów historycznych (dotyczących takich postaci, jak między innymi: Henry Morton Stanley, Johannes Freiesleben czy Albert Thys⁷⁴). Po trzecie wreszcie, na to wszystko nakłada się częściowa fabularyzacja przedstawianych zdarzeń. Praca *Kongo...* została zaklasyfikowana przez niektórych polskich recenzentów jako komiks biograficzny⁷⁵, ale, w moim przekonaniu, spełnia większość wymogów stawianych powieściom graficznym (między innymi deheroizacja bohaterów, realizm w kreacji świata przedstawionego, pierwszoosobowa narracja obejmująca zamkniętą strukturę fabularną, ukształtowaną na wzór literackiej powieści, (auto)biografizm, pogłębiona motywacja psychologiczna, duża objętość (za powieści graficzne uznaje się komiksy o objętości powyżej 80 plansz (w tym przypadku jest to 169 plansz), wyrafinowana białoczar-na stylistyka i w końcu typ odbiorcy – jest to czytelnik dorosły⁷⁶.

Podobnie do rysunków Anyango, szwajcarski artysta Tom Tirabosco wybrał dwie podstawowe barwy: biel i czerń oraz stylistykę imitującą szkice węglem. W jednym z wywiadów rysownik tak objaśniał swoje rozstrzygnięcia ilustratorskie:

Używam monotypii, która pozwala wykreować duszną atmosferę. Dzięki temu unikam rysowania i sugerowania wszystkiego – jest to idealne do stworzenia gęstej atmosfery i uczynienia przeprawy rzeką tak przytłaczającą, jak doświadczył tego Conrad. [...] Zależało mi na radykalnej formie, która pozwoli wydobyć wilgoć z opowieści. Kolor nie dodałby do tego nic więcej, wręcz przeciwnie, mój bardzo okrągły styl rysowania

Joseph Conrad. <https://www.letemps.ch/culture/fabuleux-voyage-tom-tirabosco-traces-lecrivain-joseph-conrad> [data dostępu: 3.06.2020].

⁷⁴ Najwięcej informacji na temat wspomnianych osób zawiera monografia Normana Sherry'ego, z której autorzy prawdopodobnie korzystali. Zob. N. Sherry: *Jądro ciemności*. W: Idem: *Zachodni świat Conrada*. Tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1975, s. 17–144.

⁷⁵ Zob. M. Kamiński: *Kongo Perrissin i Tirabosco*. Recenzja. <https://kamienzserca.pl/kongoperrissin-tirabosco-recenzja/> [data dostępu: 3.06.2020].

⁷⁶ Definicję podają za W. Birek: *Powieść graficzna*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2009, z. 1–2, s. 248–249; J. Szyłak: *O powieściach graficznych*. W: *Powieści graficzne. Leksykon*. Red. J.S. Konefał. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015, s. 15–28. Również krytycy niemieccy w recenzjach zaklasyfikowali to dzieło jako powieść graficzną. Zob. R. Trommer: *Graphic Novel „Kongo”. Kolonial mit voller Qual*. [https://taz.de/Graphic-Novel-Kongo/!](https://taz.de/Graphic-Novel-Kongo/)5051253/[data dostępu: 2.10.2020].

w kolorowej estetyce może być atrakcyjny w sposób, który nie pasowałby do tej historii⁷⁷.

Przy pobieżnej lekturze, uproszczona i okrągła kreska Tirabosco może przypominać typowy komiks przygodowy, ale w połączeniu z narracją wizualną i w zderzeniu z brutalną fabułą, białe-czarne rysunki doskonale oddają faktograficzny charakter zapisków dokumentujących zbrodnie reżimu Leopolda. To, co miało być wspaniałą przygodą, realizacją marzeń z lat dziecięcych, okazało się traumatycznym przeżyciem, które odcisnęło piętno na psychice i wyobraźni pisarza. Zaproponowana stylizacja przypomina dziewiętnastowieczne podróżopisanie (zapiski i szkice podróżników) i nawiązuje do szkiców map wykonanych przez Conrada w *Dzienniku kongijskim*.

Wydanie obudowane jest wprowadzeniem (na które składają się urywki z korespondencji i prasy) oraz posłowiem zatytułowanym *Conrad i duchy pana Kurtza*. Przyjrzyjmy się tym fragmentom, ponieważ ukierunkowują one perspektywę interpretacyjną utworu, jak również naświetlają kontekst, w jakim podejmował w owym czasie decyzje Konrad Korzeniowski. Pierwszy fragment to list do wujenki Poradowskiej, w którym siostrzeniec informuje o wyjeździe z Ukrainy do Brukseli, aby rozpocząć afrykańską wyprawę. Marguerite Poradowska była osobą z koneksjami i to ona „załatwiła” Korzeniowskiemu posadę kapitana w Afryce⁷⁸. W tej adaptacji jej postać powraca kilkakrotnie jako przyczyna wyjazdu Korzeniowskiego do Afryki, jak i łącznik między europejskimi iluzjami a afrykańskim koszmarem; jest o tyle ważna, że to głównie dzięki listom do niej autorzy odtworzyli jego przemyślenia i odczucia związane z pobytem w Kongu.

Kolejne dwa fragmenty stanowią wyimki z belgijskiej prasy codziennej informującej o swobodnej żegludze po rzece Kongo i o postępach w pracy filantropijnej w Kongu Belgijskim. Oba są modelowymi przykładami dyskursu kolonialnego i mają ścisły związek z opowieścią. Pierwszy sygnalizuje „wolny handel” na rzece, który w rzeczywistości okazał się bezwzględny rabunkiem nadzorowanym przez Belgijską Spółkę Akcyjną

⁷⁷ Cyt. za: A. Maszota: „Kongo” Toma Tirabosco i Christiana Perrissina – historia afrykańskiej wyprawy, która zainspirowała Josepha Conrada do napisania „Jądra ciemności”. <http://booklips.pl/premiery-i-zapowiedzi/kongo-toma-tirabosco-i-christiana-perrissina-historia-afrykanskiej-wyprawy-ktora-zainspirowala-josepha-conrada-do-napisania-jadra-ciemnosc> [data dostępu: 3.06.2020].

⁷⁸ Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1. Gaudium, Lublin 2006, s. 208; N. Sherry: *Zachodni świat Conrada...*, s. 19.

do Handlu w Górnym Kongo, która pozyskiwała ogromne ilości kości słoniowej i kauczuku⁷⁹. Drugi wypis to przykład ówczesnej propagandy głoszącej misję cywilizacyjną króla Leopolda (budowa dróg, kolei, szkół, tworzenie załączków państw) i przedstawiającej kolonizatorów jako filantropów, emisariuszy postępu, którzy mają znieść handel niewolnikami i edukować tubylców⁸⁰:

To właśnie na tym bezkresnym i odległym terytorium działają wysłannicy Europy. W ciągu niespełna trzech lat zaprowadzili tam ład gospodarczy [...]. Z troszczyli się o przyszłość tego miejsca, zadekretowali w nim cywilizację i dali mu wszystko, co niezbędne, żeby z czasem kraj ten stał się drugą Ameryką – czarną Ameryką. Tubylcy, narażeni dotychczas na działalność handlarzy niewolników, mają zapewnioną przyszłość i wolność osobistą. Ich europejscy protektorzy zapewniają im wsparcie, zobligowani honorem i zdecydowani dać odpór tym drapieżnym zwierzętom wywodzącym się z rodzaju ludzkiego. Nie trzeba już lękać się niewoli. Przeciwnie: wolność moralna jako taka gwarantuje tym nieszczęśnikom, że wolno im będzie według własnego uznania praktykować swoją naiwną religię, a jednocześnie będą mieli możliwość kształcić się, wzbogacać i wznosić do poziomu najświetlejszych ludów świata⁸¹.

Przywołałam ten fragment *in extenso*, ponieważ cała opowieść francusko-szwajcarskich artystów może być postrzegana jako komentarz do tych słów. W dalszej części zwrócę uwagę na te fragmenty adaptacji, które obnażają fałsz kolonialnej misji i działalności humanitarnej oraz ukażą gwałt dokonywany na ludziach i kraju.

Jak wspomniałam wcześniej, materiałem wyjściowym dla tej adaptacji jest biografia Conrada, a do niej dołączane są fragmenty utworów. Biografia odtwarzana jest na podstawie ustaleń badaczy, głównie: Zdzisława Najdera⁸², Normana Sherry'ego⁸³ i Jerry Allen⁸⁴, korespondencji

⁷⁹ Zob. A. Hochschild: *Duch króla Leopolda...*, s. 100–120.

⁸⁰ Na temat ówczesnej wyrafinowanej propagandy i niezwykle skutecznego kształtowania dobrego wizerunku (*public relations*) przez króla Leopolda II wyczerpująco piszą A. Hochschild: *Duch króla Leopolda...*, s. 103, 111–114 oraz D. van Reybrouck: *Kongo...*, s. 82–100.

⁸¹ *L'indépendance belge*, 2 marca 1885. Cyt. za: T. Tirabosco, Ch. Perrissin: *Kongo...*, [s. 4].

⁸² Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1...

⁸³ N. Sherry: *Zachodni świat Conrada...*

⁸⁴ J. Allen: *Morskie lata Conrada*. Tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1971.

do Marguerite Poradowskiej, Karola Zagórskiego i Tadeusza Bobrowskiego, *Dziennika kongijskiego*, *Książki podróży w górę rzeki*. Do tego wplatają fragmenty opowiadań – *Jądra ciemności*, *Placówki postępu* i tomu *Ze wspomnień*. Posłowie rzuca nieco więcej światła na założenia adaptacyjne scenarzysty. Perrissin koncentruje się głównie na kontekście historyczno-politycznym powstania i działania Wolnego Państwa Kongo, natomiast biografia pisarza stanowi wątek poboczny⁸⁵. Dużo miejsca poświęca opisom zbrodni dokonanych przez agentów króla Belgii Leopolda II na mieszkańcach Konga. I to stanowi, w moim przekonaniu, główne założenie analizowanej adaptacji: ukazanie cierpienia i krzywdy kolonizowanej ludności⁸⁶. Już w tytule powieści graficznej jednoznacznie zaznaczono, co pozostaje w centrum zainteresowania adaptatorów – jest to Kongo, nie symboliczne jądro ciemności czy psychologiczna podróż-poznanie Marlowa, ale konkretny obszar geograficzny, który zostanie przedstawiony na pierwszym planie. W posłowie (ale także we fragmentach adaptacji) widać wpływ książki opisującej belgijskie zbrodnie, *Duch króla Leopolda* Adama Hochschilda, na co wskazuje jego tytuł *Conrad i duchy pana Kurtza*.

Adaptację otwiera stara francuska mapa Afrique z rzeką Kongo oznaczoną jako „Fleuve Zaïre”. Mapę widzimy zza pleców mężczyzny w meloniku, który myśli „ogromna rzeka. Fascynujący długi wąz...” (s. 5; ilustracja 12). Nawiązuje to do znanej sceny z *Jądra ciemności*, w której Conrad opisuje urzeczenie Marlowa tą rzeką:

Ale była tam przede wszystkim jedna rzeka, wielka, potężna rzeka, którą się oglądało na mapie, podobną do olbrzymiego, wyciągniętego węża, ze łbem w morzu, z tułowiem wijącym się poprzez rozległą krainę, z ogonem zagubionym w głębi łądu. A gdy przyglądałem się mapie przez okno wystawy, przykuwała mnie ta rzeka, jak wąż przykuwa wzro-

⁸⁵ Ch. Perrissin: *Conrad i duchy pana Kurtza*. W: T. Tirabosco, Ch. Perrissin: *Kongo...*, [b.s].

⁸⁶ Do odmiennych wniosków dochodzi V. Bragard: „The Kongo, which refers to both RDC’s original name and the native people of the region, is alluded to in the title but hardly given a voice”. [„Kongo, które odnosi się zarówno do pierwotnej nazwy Demokratycznej Republiki Konga, jak i do rdzennej ludności, jest wskazane aluzyjnie w tytule, ale prawie wcale nie oddano mu głosu”]. V. Bragard: *Melancholia and Memorial Work. Representing the Congolese Past in Comics*. In: *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*. Eds B. Mehta, P. Mukherji. Routledge, New York–London 2015, s. 96.

kiem ptaszka – niemądrego, małego ptaszka. [...] Szedłem dalej przez Fleet Street, ale nie mogłem pozbyć się tych myśli. Wąż mnie oczarował⁸⁷.

Mapa dosłownie przytłacza oglądającego, pochłania go, odnosimy wrażenie jakby mężczyzna wtapiał się w nią, stawał się jej częścią. (Może to również wizualnie wyrażać poczucie Konrada, opisane w listach, iż stał się trybikiem wielkiej maszyny kolonizacyjnej). Nie wiemy nic o obserwatorze, znamy jednak jego myśli. W moim przekonaniu, plansza otwierająca opowieść wywołuje w czytelniku wątpliwości, niepewność, a przez to oddaje wielką niewiadomą, jaką była ta podróż dla Korzeniowskiego⁸⁸, ale także wzbudza ciekawość, chęć poznania tej opowieści u czytelnika. Wzmagają to doznania trzy wprowadzające kadry skoncentrowane na detalach. Są to: czarna kobieta afrykańska na tle słoni, wycinek rzeki na mapie i dłoń zaciskająca rękawiczkę. Sygnalizują one newralgiczne dla kolonizatorów kwestie: zasoby ludzkie do niewolniczej pracy, bogactwa naturalne (między innymi kość słoniowa), szlak komunikacyjny, kluczowy dla transportu ludzi i towarów. Te fragmenty, niczym kawałki układanki, znajdują swoje miejsce na dużym centralnym kadrze poniżej. Dopiero jednak po odwróceniu strony (przerzutnia międzyplanszowa) dostrzegamy twarz mężczyzny i poznajemy jego tożsamość: kapitan Korzeniowski⁸⁹. Otrzymujemy odwróconą perspektywę – teraz obserwujemy mężczyznę od strony mapy, widzimy tylko twarz i kontynuację jego rozterek: „...czy śmiercionośny?” (s. 6).

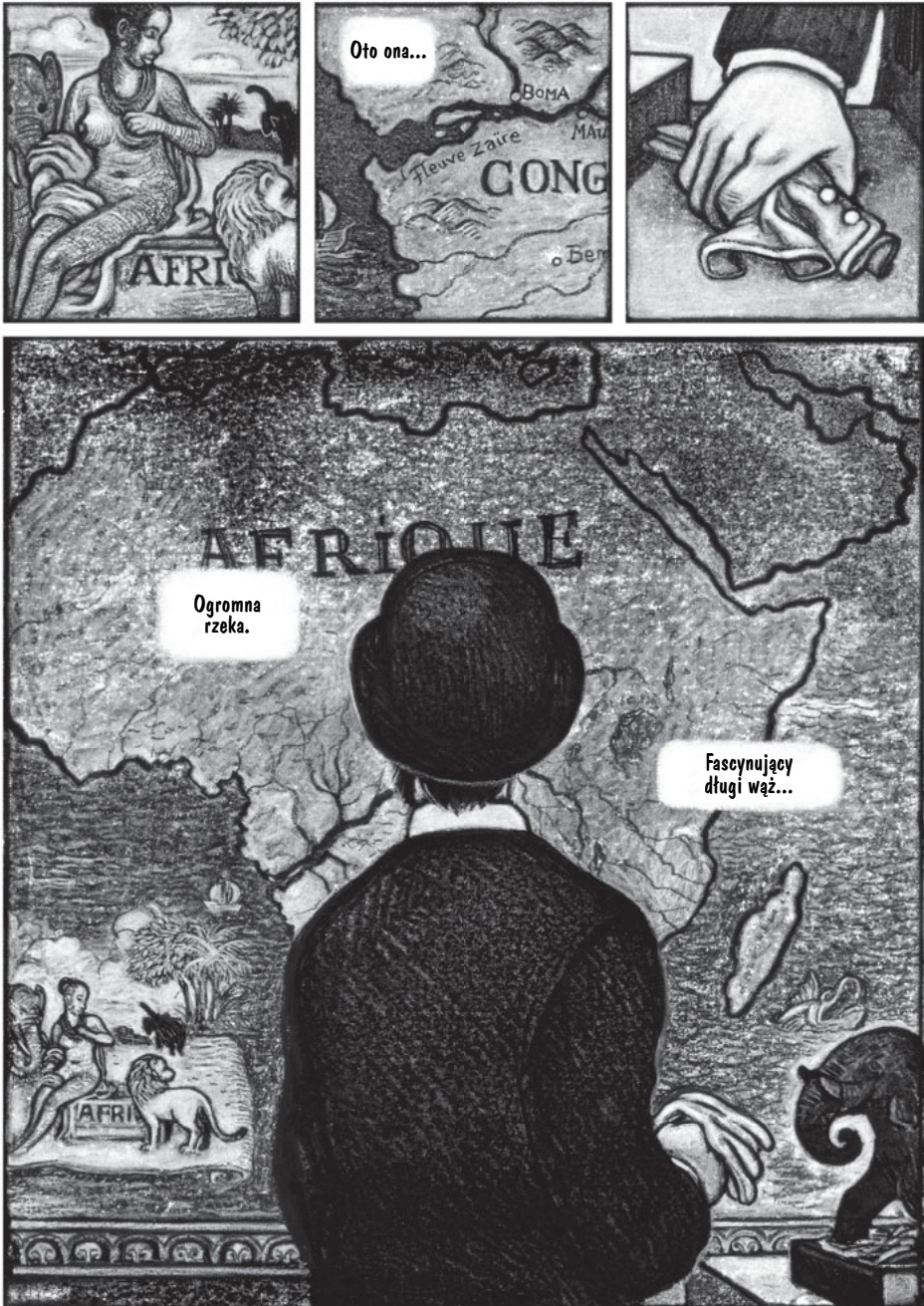
Ta fascynacja rzeką będzie się przewijać przez całą opowieść wraz z narastającym odczarowywaniem rzeczywistości, odkrywaniem prawdy wbrew propagandzie króla Leopolda. Fałszywa retoryka misji cywilizacyjnej zostaje wprowadzona już na drugiej stronie, jest kontynuowana w rozmowach z urzędnikami („Wszystko, co dzieje się w Kongu, służy przede wszystkim rozwojowi tych terenów i emancypacji tubylców”, s. 8) i powtarzana przez zwykłych Brukselczyków. Między innymi przez ciotkę Marguerite: „Przedsięwzięcie króla Leopolda zasługuje na najwyższy podziw”, „Jesteście emisariuszmi światła”, „Będziecie zawracać miliony ciemnych istot z drogi potworności” (s. 10–11).

⁸⁷ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 67.

⁸⁸ N. Sherry: *Zachodni świat Conrada...*, s. 22.

⁸⁹ Jest to klasyczny zabieg formalny stosowany w komiksie, polegający na zawieszeniu opowiadanej historii na danej stronie (wzmagają to ciekawość odbiorcy, wprowadza *suspense*) i jej kontynuacji po odwróceniu strony. Zob. T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 35.

Ilustracja 12. Plansza ukazująca fascynację Korzeniowskiego mapą Afryki



Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*. © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.

Wizyta w Towarzystwie i spotkanie z wujenką są przetworzeniem fragmentów *Jądra ciemności*, ale z uzupełnieniem rzeczywistego historycznego kontekstu (poznajemy nazwiska kierownika kompanii – Alberta Thysa, ciotki Marguerite Poradowskiej, króla Leopolda II i, co najważniejsze (dla wprowadzonej przeze mnie klasyfikacji powieści graficznych), samego podróżnika: Konrada Korzeniowskiego. Otrzymujemy również dane dotyczące miast (Bruksela, Bordeaux), dowiadujemy się o szczegółach zawartego kontraktu przez Korzeniowskiego: pobyt w Kongu na trzy lata, dowodzenie parowcem.

Wraz z rozwojem powieści autorzy stopniowo obnażają prawdziwe oblicze reżimu Leopolda: wyzysk i cierpienie Kongijczyków, nastawienie na maksymalny zysk przy minimalnych kosztach własnych Spółki. Scenarzysta inaczej niż w oryginalnej noweli rozkłada akcenty (operacja transakcentacji): w powieści graficznej nie ma takiego napięcia, aby dotrzeć do agenta Kleina, raczej światło pada na Afrykańczyków, ich pracę, relacje z kolonizatorami. Co ważne, w tej adaptacji tubylcy mają głos, słyszymy słowa w językach afrykańskich (nie wiemy jakich, tak jak kolonizatorzy nie wiedzieli, nie rozróżniali określeń plemion i nadawali im własne nazwy)⁹⁰. Języki Afryki są wprowadzone kilkakrotnie na różne sposoby: w dialogu z autochtonami lub niejako „podśluchując” ich. Korzeniowski jest jedynym z białej załogi, który rozmawia z Kongijczykami, między innymi ze sternikiem Filipem.

Korzeniowski: – Dobry z ciebie sternik, Filipie. [...]

Filip: – Ja się dobrze czuję tylko na wodzie, kapitanie. Jestem synem Nzeze⁹¹. Moje imię w języku bateke to Wapi na Mai.... Urodzony na wodzie.

Korzeniowski: Vapinamé.... To dlaczego wołają cię Filip?

Filip: – Tak mnie ochrzcił księża z Kwamouth. To od nich nauczyłem się języka mindele⁹².

s. 90

⁹⁰ Obecnie jest to tendencja widoczna w wielu graficznych adaptacjach dawnej literatury. Zob. powieść graficzną S. Grennana: *Dispossession. A novel of few words* (Jonathan Cape, London 2014), w której, przetwarzając powieść A. Trollope’a *John Caldigate*, Grennan dodał język australijskiego plemienia Wiradjuri.

⁹¹ Rzeka Kongo w języku ludu Bakongo (s. 90).

⁹² „język mindele” oznacza język białych ludzi. Inne słowa w językach afrykańskich użyte w tej adaptacji to między innymi: „matadi” – kamienie (s. 34), „mfumu” – wysoki dostojnik (s. 102) oraz urywki pieśni afrykańskich (s. 44).

Warto podkreślić, że scenarzysta ustawił dialog w taki sposób, że oddał głos Afrykańczykowi, a ponadto Marlow zwraca się do niego po imieniu, co nadaje mu tożsamość, wyłącza z bezimiennej masy Kongijczyków. Jest to jeden ze sposobów wprowadzania czarnych mieszkańców na plan pierwszy tej adaptacji⁹³. Ta scena okazuje się istotna również dlatego, że to zwykle najeźdźcy nadawali nazwy ludziom i miejscom (ignorując istniejącą toponimikę stworzoną przez zamieszkującą tam od dawna ludność)⁹⁴, które zdobywali, a w tym przypadku poznajemy rodzime nazwy geograficzne. Podobnym przykładem jest nawiązanie relacji Korzeniowskiego z kongijskim przewodnikiem Musą, który towarzyszy mu w czasie całej podróży, aż do wyjazdu z Matadi do Bomy. Musa kilkakrotnie rozmawia z Konradem, a odbiorcom dane jest usłyszeć jego wypowiedzi (s. 50, 63, 66, 68, 165, 166). W dalszej części Perrissin dopuszcza do głosu także samych kanibali. I tak, poznajemy wybrane słowa typowe dla kraju, w którym toczy się opowieść, na przykład „bankoli” – ‘krokodyl’ (s. 116). Słowa te są przemyślnie wprowadzone – bez tłumaczenia – tak, aby czytelnik (podobnie do kolonizatorów) musiał sam odszyfrować, co tubylcy mają na myśli, obserwując ich zachowanie. Takie nowatorskie podejście twórców do prezentacji autochtonów spełnia jedno z kryteriów adaptacji według definicji Julie Sanders, która uważa, iż adaptacja często proponuje nowy ogląd zdarzeń lub/i oddanie głosu osobom wyciszonym czy zmarginalizowanym⁹⁵.

W dalszej części analizy chciałabym wskazać formy transformacji biografii Conrada, dokonane przez adaptatorów i wyjaśnić, w jakim celu to robią. Po pierwsze, wprowadzają zdarzenia, które nie miały miejsca, na przykład bójka Korzeniowskiego z Van der Heydenem w obronie Murzy-na – sternika Filipa (s. 119), na skutek której unika on chłosty. Ten epizod ukazuje Korzeniowskiego w korzystnym świetle, jako empatycznego podróżnika, który traktuje Kongijczyków humanitarnie. Kolejny przykład to spotkanie z misjonarzem, któremu pomaga wieźć na tamtejszy cmentarz na taczce figurę Maryi (s. 131–133). W tym przypadku do rozmowy

⁹³ Pozostałe sposoby omówię w dalszej części analizy.

⁹⁴ O symbolice i znaczeniu nadawania nowych nazw w koloniach pisała M.L. Pratt: *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*. Tłum. E. Nowakowska. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011. Zob. także B. Mehta, P. Mukherji: *Introduction*. In: *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*. Eds B. Mehta, P. Mukherji. Routledge, New York–London 2015, s. 2–4.

⁹⁵ J. Sanders: *Adaptation and Appropriation*. Routledge, London–New York 2016, s. 19.

zostały wplecione refleksje Marlowa o podróży „do początku czasów”, „nieziemskiej ziemi”, przez którą przepływa, i o ludzkiej naturze autochtonów (ilustracja 13).

Misjonarz: Podróżujemy przez noc pierwszych czasów... Tych minionych czasów, które nie pozostawiły w nas żadnego śladu, żadnego wspomnienia. [...] Ta ziemia zdaje się nieludzka, lecz ci, którzy ją zamieszkują, tak naprawdę nieludzcy nie są. I właśnie to jest najgorsze...

Ryczą, podskakują nago, czynią potworne grymasy..., ale ich człowieczeństwo jest równe naszemu. To tylko odbicie czegoś, czym byliśmy przed wiekami i co oswoiiliśmy.

s. 132

W spostrzeżeniach misjonarza Perrissin połączył wiele obserwacji Marlowa na temat charakteru jego podróży i pierwotnej natury tubylców (operacje kondensacji i redukcji).

Marlow: Żegluga w górę rzeki była jakby podróżą wstecz do najwcześniejszych początków świata, gdy po ziemi hulala roślinność, a królowały wielkie drzewa. [...] Wędrowaliśmy po przedhistorycznej ziemi, po ziemi mającej wygląd nieznannej planety. [...] I nagle, gdyśmy okrążali z trudem jakiś zakręt, ukazywały się ściany z sitowia [...], wybuchał wrzask, kłębił się wir czarnych członków, klaszczących rąk, tupiących nóg, rozkołysanych ciał, oczu przewracających białkami [...]. Nie mogliśmy tego pojąć, ponieważ odeszliśmy za daleko i nie umieliśmy już sobie przypomnieć; ponieważ wędrowaliśmy przez mroki pierwszych wieków, które minęły nie zostawiając prawie żadnego śladu i żadnych wspomnień. Ziemia nie wydawała się ziemską. Przywykliśmy patrzeć na spętany kształt pokonanego potwora, ale tam – tam się oglądało potworny stwór na swobodzie. Ziemia nie była ziemską, a ludzie byli... Nie, ludzie nie byli nieludcy. Widzicie, otóż to było najgorsze ze wszystkiego – podejrzanie, że oni nie są nieludcy⁹⁶.

Scenarzysta musiał wybrać jedynie najistotniejsze, w jego opinii, elementy rozważań Marlowa, czyli kwestie podróży do początków istnienia ziemi i cywilizacji oraz powinowactwa ludzkiej natury tubylców z naturą Europejczyków. Jest to egzemplifikacja cechy różnoziarnistości obu mediów (kodów werbalnego i wizualno-werbalnego wskazana przez Birka) oraz adaptacyjnej operacji kompresji wielu elementów pierwowzoru.

⁹⁶ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 109–112.

Ilustracja 13. Plansza ukazująca spotkanie Konrada Korzeniowskiego z misjonarzem. Plansza jest przykładem różnoziarnistości powieści graficznej (kod wizualno-werbalny) i opowiadania literackiego (kod werbalny). Egzemplifikuje operacje addycji, kompresji i redukcji.

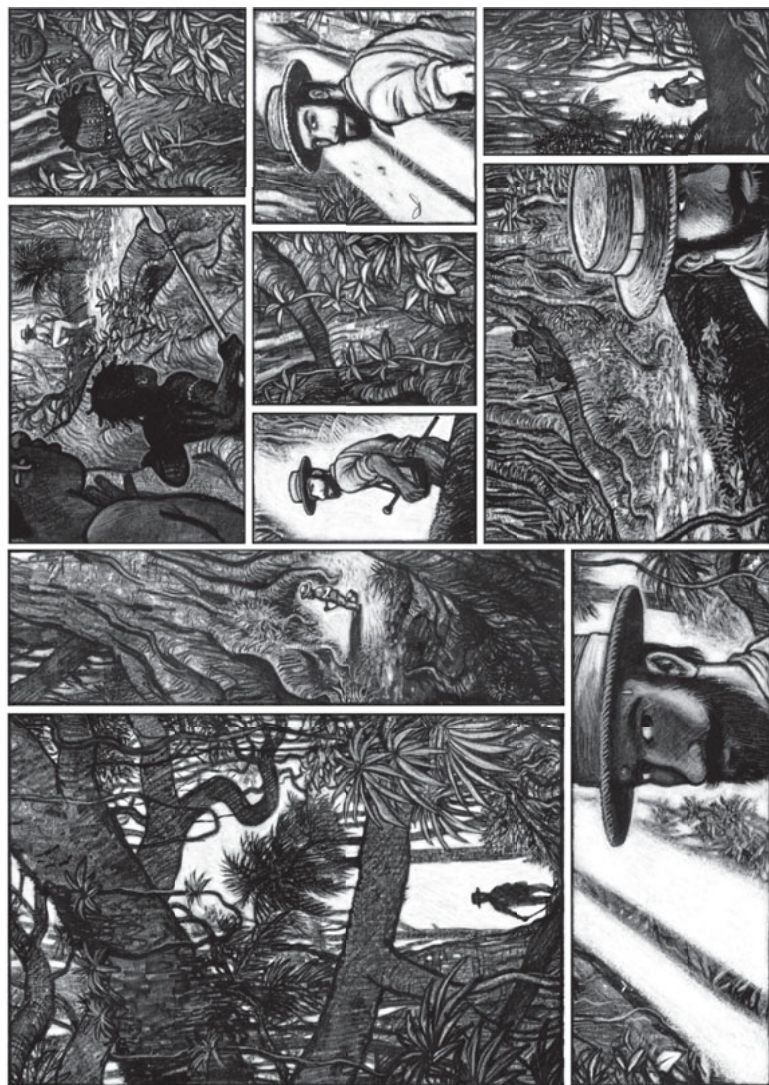


Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*. © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.

Kolejnym dodanym epizodem jest samotna wędrówka Korzeniowskiego przez las i śledzenie go przez krajowców (s. 86–87; ilustracja 14). Ta wizualizacja bez słów oddaje przytłaczającą i duszną atmosferę dżungli. Wielkie drzewa dosłownie osaczają Korzeniowskiego. Jest to próba przedstawienia graficznego wielu obserwacji Marlowa (operacja kompresji), w których postrzega on otaczającą go zewsząd dżunglę jako odrębny żywy organizm, w który wtargnęli biali intruzi. Nie bez znaczenia jest rozmieszczenie tej wizualizacji (*mise-en-page*) na dwóch stronach – na rozkładówce (*splash page*), ponieważ obie plansze naświetlają się wzajemnie. Stłoczenie niemych kadrów na obu planszach, na których dominującym elementem jest dzika roślinność przedstawiana w dużym zbliżeniu (liany, gałęzie, konary), w kontraście do pomniejszonej postaci Korzeniowskiego stwarza wrażenie przytłoczenia i osaczania. Poprzez wprowadzenie na lewej planszy dwóch dużych pionowych paneli, Tirabosco oddał miazdzący ogrom dżungli, natomiast zamykający planszę kadr poziomy ukazuje czujnego Korzeniowskiego, jakby uwięzionego w gąszczu bujnej roślinności (to wrażenie potęguje kompozycja planszy, w której dwa pionowe panele zdają się przygniatać panel poziomy, u dołu strony). Prawa plansza odkrywa powody jego niepokoju – widzimy Korzeniowskiego z perspektywy mieszkańców kraju, którzy go śledzą. Jest to zasygnalizowane przez pierwszy kadr w prawym górnym rogu, gdzie ich umieszczono. Rysownik dobrze ukazał jego niepewność i zaniepokojenie – bohater bezustannie odwraca się w poszukiwaniu niebezpieczeństwa, którego nie potrafi zlokalizować, ponieważ Kongijczycy są nieuchwytni, nikną w lesie. Przedstawia to sekwencja kadrów obrazujących fragmenty twarzy tubylców wystające zza pnia drzewa; w następnym kadrze widzimy odwracającego się Korzeniowskiego i w kolejnym to samo ujęcie pnia drzewa, w kierunku którego prawdopodobnie on spogląda, ale już bez krajowców, zniknęli bez śladu. Tylko czytelnik mógł ich dostrzec na poprzednich kadrach (jednak z wielkim trudem, ponieważ ich twarze wtapiają się w tło), natomiast dla Korzeniowskiego pozostają oni niewidoczni. Ten sposób przedstawienia zagubionego w dżungli kolonizatora i zadomowionych w niej autochtonów stanowi dodatkowy element wzmacniający ogólny przekaz adaptacji, iż biali ludzie byli intruzami w Kongu, które należało do pierwotnych mieszkańców (a byli to między innymi: Pigmeje, Bajan-zowie, Ubangowie, Bakongo). Wszystko to udało się rysownikowi przekazać bez słów.

Ilustracja 14. *Splash page* (rozkładówka) ukazująca toksyczność dżungli

Poprzez rozmieszczenie wizualizacji na dwóch sąsiadujących stronach, pomniejszenie postaci Korzeniowskiego oraz kadrowanie roślinności w dużym zbliżeniu Tirabosco osiągnął efekt miażdżącego ogromu dżungli.



Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*. © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.

Inne epizody dodane w tym wzorcu modyfikacyjnym (a więc zdarzeń, które nie miały miejsca w noweli czy w życiu pisarza) to między innymi scena oblędu Prospera Harrou, kiedy wycieńczony daleką drogą strzela do tragarzy i Korzeniowskiego (s. 64–66), sceny na targu, gdy Van der Heyden strzela do krajowców, podczas gdy Korzeniowski próbuje zakupić od nich prowiant (s. 100–106), chorobowe halucynacje (wizje wujenki w dżungli), gdy Korzeniowski zapada na malarię (s. 158–162).

Drugi typ modyfikacji polega na rozwijaniu pewnych epizodów, które miały miejsce albo w trakcie prawdziwej wędrówki Korzeniowskiego, albo w noweli. Do pierwszego rodzaju zaliczam spotkanie inżyniera Rogera Casementa w Matadi, który nadzorował budowę kolei do Kinszasy⁹⁷. W adaptacji jest to kilkustronicowa sekwencja plansz: Casement udostępnia Korzeniowskiemu swoją kwaterę, oprowadza po stacji, wprowadza w realia belgijskiego kolonializmu, pomaga zwerbować tragarzy do dalszej pieszej wędrówki (s. 39–44). Irlandczyk pojawia się również w zakończeniu powieści graficznej, gdy przynoszą chorego Korzeniowskiego do stacji (s. 167–169). Słyszymy rozmowy Korzeniowskiego i Casementa o chciwości Belgów, odrzuceniu zasad moralnych w Afryce i współudziale obu rozmówców w tym procederze wyzysku kolonialnego (czego Korzeniowski na początku wyprawy jeszcze nie rozumie; s. 41).

Korzeniowski: Przypuszczam, że pańska kolej będzie mieć jeden cel: przewóz kości słoniowej z Kinszasy do Matadi.

Casement: Tak jak statek, którego dowództwo pan obejmie, ma ją odbierać w głębi dżungli. Jesteśmy ogniwami jednego łańcucha, Korzeniowski.

s. 41

Do drugiego rodzaju należy pogrzeb Kleina i wspomnienie z dzieciństwa dotyczące map. Jeśli chodzi o pochówek Kleina/Kurtza, to w noweli jest on zdawkowo wspomniany przez chorego Marlowa: „Ale oczywiście wiedziałem, że pielgrzymi pochowali coś nazajutrz w błotnistej dziurze”⁹⁸. Natomiast w adaptacji rozwinięto to zdarzenie, wprowadzając elementy z opowiadania *Placówka postępu* (s. 154–155; ilustracja 15). Korzeniowski kieruje łódź na stację Bolobo, gdzie przebywa dwóch agentów – Keyaerts i Rollin, ponieważ tam zamierza pochować agenta. Po przybyciu na stację

⁹⁷ N. Sherry bardzo dokładnie opisuje stację Towarzystwa w Matadi oraz postać R. Casementa. Wydaje się, że autorzy adaptacji korzystali z tego właśnie źródła, N. Sherry: *Zachodni świat Conrada...*, s. 38–44.

⁹⁸ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 168.

okazuje się, że agenci zaginęli w dżungli, a jedynym zarządzającym jest tubylec Makola. Załoga prosi miejscowych o pomoc i grzebie Kleina, po czym opuszcza zaniechaną stację. Rozwijając ten epizod, scenarzysta zaczerpnął wiele szczegółów z *Placówki postępu* (zachłanni, ale nieporadni agenci handlowi Kayerts i Carlier, zrujnowana stacja, krajowiec zwany Makolo; s. 92, 154⁹⁹).

Ilustracja 15. Plansza nawiązująca do opowiadania Conrada *Placówka postępu*



Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*. © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.

⁹⁹ J. Conrad: *Placówka postępu*. W: Idem: *Opowieści niepokojące*. Tłum. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 97–132.

Drugi epizod to wspomnienie z dzieciństwa, gdy Konradek fascynował się białymi plamami na mapie Afryki; fakt ten opisany został w *Jądrze ciemności*:

Otóż, kiedy byłem małym chłopczykiem, miałem namiętność do map. Wpatrywałem się godzinami w Południową Amerykę i Afrykę lub Australię pograżając się we wspaniałościach odkrywczych podróży. W owych czasach było jeszcze wiele miejsc pustych na ziemi, a jeśli które z nich wydawało mi się na mapie szczególnie ponętne [...], kładłem na nie palec i mówiłem: „Pojadę tam, jak dorosnę”¹⁰⁰.

Scenarzysta kilkakrotnie wspomina, że podróż do Afryki była realizacją dziecięcych marzeń Korzeniowskiego (s. 13, 14, 43, 151, IV strona okładki). Szczególnie istotne wydaje mi się umieszczenie tej informacji w postaci fragmentu *Ze wspomnień* na okładce. Uwypukla to bowiem konfrontację marzeń z rzeczywistością i eksponuje rozczarowanie zaobserwowanymi realiami kolonizacji oraz odkryć geograficznych. Taka lokalizacja ma jeszcze jedno znaczenie – jest to koniec podróży, poniżej na ilustracji śledzimy od tyłu karawanę tubylców objuczoną tobołami i Korzeniowskiego na jej czele – to przygnębiający finał wymarzonej wyprawy. Perrissin dodaje jeszcze, że chłopak pragnął podążać śladami słynnego odkrywcy i podróżnika H.M. Stanleya. Ten przypadek pokazuje łączenie fikcji z biografią, ponieważ informacja o Stanleyu pochodzi z eseju Conrada pod tytułem *Geografia a niektórzy odkrywcy*¹⁰¹, a spotkanie i rozmowy z Irlandczykiem miały miejsce w rzeczywistości (choć ich treść została zmyślona przez adaptatorów):

Casement: Wciąż mi pan nie opowiedział, jak to się stało, że polski arystokrata, przeistoczony w kapitana brytyjskiej marynarki zapuścił się w takie miejsce.

Conrad: Och... Zawdzięczam to Stanleyowi.

Byłem jeszcze młody, gdy odnalazł Livingstone'a nad Jeziorem Tanganika. Pochłonałem jego wspomnienia. Później przebywałem w Marsylii, gdy wracał z wyprawy przez kontynent.

s. 43

¹⁰⁰ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 66.

¹⁰¹ J. Conrad: *Geografia a niektórzy odkrywcy*. Tłum. J. Miłobędzki. W: J. Conrad: *Ostatnie szkice*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 221–222.

Pamiętając, że medium komiksowe jest bardzo oszczędne w słowach, rodzi się pytanie: dlaczego twórcy kilkakrotnie zdecydowali się na nawiązanie do dziecięcych marzeń Conrada. Sądzę, że przez te powtórzenia adaptatorzy dążyli do tego, aby dobitniej wybrzmiało zderzenie pozytywnych wyobrażeń o odkryciach geograficznych i misji białego człowieka, które podzielał Conrad (ale także i większość społeczeństwa dzięki propagandzie Leopolda II) z brutalną prawdą o kolonializmie. Dodatkowo, powracając do tych marzeń, udaje im się wyrazić ukazać stopniowe rozczarowanie Korzeniowskiego belgijską misją cywilizacyjną. W przeciwieństwie do oryginalnej noweli, w adaptacji krytyka kolonializmu jest jasno i bezpośrednio wyartykułowana:

Casement: Filantropia dobrego króla Leopolda służy tylko za przykrywkę dla gigantycznego rabunku.

s. 41

Poradowska: Dostrzegłeś, że to wszystko obłuda, że kolonizacja nie jest filantropią i nie przyświeca jej chęć przesuwania granic niewiedzy, choroby i tyranii...

s. 159

Po trzecie, Tirabosco i Perrissin, w niektórych wypadkach, całkowicie zmieniają wydarzenia ujęte w *Jądrze ciemności*, dostosowując je do faktycznych zdarzeń z biografii Conrada lub do ogólnej idei ich adaptacji. Do pierwszego podejścia zaliczyłabym epizod z Kleinem czy budowę kolei, do drugiego, odkrycie tajemnicy Towarzystwa i spotkanie z majorem Tობbackiem. Celowo użyłam słowa „epizod”, ponieważ w tej powieści graficznej Klein jest postacią epizodyczną, tak jak było to w rzeczywistej podróży Korzeniowskiego (s. 150–152)¹⁰². Klein to jeden z bardzo efektywnych agentów, którego Korzeniowski ma przetransportować – z powodu choroby – w dół rzeki. W omawianej adaptacji Klein nie ogniskuje uwagi narratora czy czytelnika do takiego stopnia jak w oryginale. Ponadto

¹⁰² Sherry stwierdził, że Kurtz przypomina Kleina w pewnych podstawowych okolicznościach, ale nie w zasadniczych aspektach charakteru: „Klein był agentem handlowym w Wodospadach, [...] chorował na dezynterię i [...] umarł na »Roi des Belges« w czasie podróży Conrada w dół rzeki na tym parowcu”. (N. Sherry: *Zachodni świat Conrada...*, s. 81). Innych ustaleń w sprawie pierwowzoru Kurtza dokonał A. Hochschild, który uważa, że modelami dla fikcyjnego Kurtza było kilka osób: agent francuski Georges Antoine Klein, major Edmund Barttelot, Belg, Arthur Hodister oraz kapitan *Force Publique*, Léon Rom. (A. Hochschild: *Duch króla Leopolda...*, s. 186–187).

jego charakter odbiega od diabolicznego przedstawienia Kurtza: jest spokojny, rozmowny, krytykuje działania innych agentów, trzeźwo ocenia swoje postępowanie w dżungli, ma wyrzuty sumienia. W jego usta autorzy czasami wplatają niektóre rozważania Marlowa:

Durniów tutaj aż nadto. Wydaje się jednak, że te karaluchy... są mocniejszej kompleksji niż my. Głupota ich chroni... Są zdolni popełniać niewyobrażalne czyny bez śladu skruchy. W tym tkwi cała różnica [...]. Pojąłem to zbyt późno. A dżungla skorzystała z moich wyrzutów sumienia, aby się zemścić. Tak, dżungla... **Szeptęła mi takie rzeczy o mnie, jakich nigdy bym nie podejrzewał...**

s. 151; podkr. – A.A.P.

Jest to dość istotna zmiana, ponieważ te opinie dotyczące postępowania w Afryce to autorefleksje wypowiedziane przez Kleina w jednej z rozmów z Korzeniowskim. Niwelują one tym samym ciężar gatunkowy kluczowej sceny śmierci agenta (jaki miała ona w noweli), w której dane mu było rozeznac bezmiar zła, jakiego dokonał. Jest to kolejne rozwiązanie skutkujące zminimalizowaniem uwagi poświęconej agentowi (i jego procesowi samopoznania) oraz Korzeniowskiemu (i jego procesowi poznania drugiego człowieka), co jest zgodne z nadrzędną ideą adaptacji, aby to Kongo i jego mieszkańcy pozostawali w centrum opowieści (operacja transakcentacji).

Innym przykładem zmiany wydarzeń jest budowa kolei, którą kierował Casement (s. 36–37, 39–41). W noweli stanowi to egzemplifikację marnotrawstwa i braku efektywności działań cywilizacyjnych systemu kolonialnego, natomiast w adaptacji widzimy irlandzkiego inżyniera sprawnie realizującego poszczególne etapy konstrukcji linii kolejowej.

Jeśli chodzi o dostosowanie pewnych elementów *Jądra ciemności* do przewodniej idei utworu, to wspomniana w noweli mimochodem tajemnica Spółki, której Korzeniowski zobowiązuje się dochować przy podpisaniu kontraktu, w adaptacji jest uwypuklona (operacja amplifikacji).

Korzeniowski: Mam się zobowiązać, że nie zdradzę żadnej tajemnicy handlowej. O jaką tajemnicę chodzi?

Urzędnik: Przypuszczam, że dobrze strzeżoną, ponieważ do dziś nie doszła do moich uszu. [...] Proszę się nie obawiać. Wszystko, co dzieje się w Kongu, służy przede wszystkim rozwojowi tych terenów i emancypacji tubylców.

Natomiast w oryginale, jak pamiętamy, Marlow jedynie nadmienia, że zdawało mu się, „że między innymi zobowiązałem się do zachowania wszystkich handlowych sekretów”¹⁰³. Kontynuacją i rozbudowaniem tego wątku w adaptacji jest przybycie Korzeniowskiego do siedziby kompanii w Matadi i jego przypadkowe wejście do baraku, w którym magazynowane są ogromne ilości kości słoniowej. Obnaża to prawdziwe cele kolonizacji Konga – rabunkowe pozyskiwanie zasobów naturalnych. Kolejnym przykładem jest spotkanie z majorem Tobbakiem, który dokonuje masowych egzekucji, aby zdobyć jak najwięcej ciosów. To on, a nie Klein, jest krwawym reprezentantem Spółki, stosującym okrutne metody celem zwiększenia zysków, ale, co ważne, w adaptacji jest on jednym z wielu „wysłanników postępu”, którzy działają w podobny sposób. Tak więc autorzy, inaczej niż Conrad, pokazują, że takich agentów jak Kurtz było wielu, ludobójstwo i wyzysk były zorganizowane na masową skalę¹⁰⁴.

Do ideologicznej perspektywy adaptacji należy zaliczyć także liczne obrazy okrucieństwa i cierpienia zadawanego Kongijczykom (ilustracja 16). Nie wysuwają się one na pierwszy plan jako duże panele, są to migawki, które jednak pojawiają się konsekwentnie jako mniejsze kadry, na co drugiej lub co trzeciej stronie i właśnie poprzez częstotliwość występowania zapadają w pamięć, by na końcu czytania tej powieści graficznej stworzyć klarowny wzorec zbrodniczego traktowania czarnoskórych mieszkańców przez białych najeźdźców. Kilka przykładów z ponad pięćdziesięciu kadrów ukazujących tubylców zmuszanych do niewolniczej pracy ponad siły jako tragarze (s. 53, 62), niewolników zakutych w łańcuchy (s. 42, 44), głodzonych (s. 60), karanych i chłostanych z byle powodu (s. 75, 76, 118), traktowanych *en masse*, instrumentalnie jak narzędzia do wykonania zadania (na przykład tragedia kanibali głodujących i stłoczonych na małej tratwie; s. 83, 89, 96, 114, 124, 142), trupy rozsiane na ścieżkach (s. 50, 67), w rzece (s. 54), zbiorowe groby (s. 142).

¹⁰³ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 70.

¹⁰⁴ Podobnie do pracy Anyango i Mairowitza, takie podejście adaptatorzy mogli zaczerpnąć z pracy A. Hochschilda, w której opisuje on zbrodnie reżimu Leopolda II w perspektywie Holokaustu. Zresztą francuski tytuł publikacji Hochschilda jednoznacznie to pokazuje: *Les fantômes du roi Léopold: Un holocauste oublié*. A. Herbez: *Le fa-buleux voyage...*

Ilustracja 16. Wybór kadrów przedstawiających akty przemocy kolonizatorów wobec Kongijczyków

Widzimy: trup Kongijczyka na szlaku, kara zagłodzenia na śmierć za kradzież kury, trup na szlaku, trup w rzece, masowe groby w lesie, kara chłosty – *chicotte* (od lewej do prawej strony).



Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*. © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.

Inną metodą wysuwania rdzennych mieszkańców na pierwszy plan jest konsekwentne ukazywanie ich jako aktywnych i niezastąpionych uczestników większości działań podejmowanych w dżungli przez białych (ilustracja 17). Bez ich pracy, sprawności i wiedzy kolonizatorzy nie mogliby niczego dokonać w Afryce. Oto kilka przykładów z ponad siedemdziesięciu kadrów: tubylcy pracujący jako wioślarze (s. 69, 97, 137), tragarze (s. 45, 46, 47, 48), kelnerzy (s. 128, 129), sternicy (s. 90), przewodnicy po dżungli (s. 68, 164), sprzątaczkę, kucharkę (s. 60), opiekunki w chorobie (s. 60, 165), strażnicy (s. 57, 140), tłumacze (s. 104, 105), robotnicy na kolei (s. 32, 36, 39), wodzowie plemion (s. 42, 98–99, 103, 106), wojownicy (s. 113), grabarze (s. 155), zbieracze drewna (s. 34, 88, 121), pasterze (s. 30), przenoszący białych przez wodę (s. 56). Chciałam zwrócić uwagę na funkcję opieki nad chorymi kolonizatorami, którzy często w Afryce zapadali na tropikalne choroby. Kadr ukazujący tę rolę pełnioną zwykle przez czarne kobiety powtarza się dwukrotnie w opowieści prawie w identycznej formie – zmienia się chory, ale praca wykonywana przez kobietę jest ta sama. Taka ekwiwalencja graficzna (termin Wojciecha Birka) jest znaczeniowótórcza i powoduje wzmocnienie przekazu o stałej i niezbywalnej obecności rodzimych mieszkańców wśród białych (operacja amplifikacji). Jest to również przykład na powiązania translinearne (splatanie), które opisywał Thierry Groensteen, świadczące o spójnej wizji pierwszoplanowej roli autochtonów w tej adaptacji. Nawiązując do klasyfikacji Marka Hendrykowskiego wspomniane kadry stanowią przykłady wielokrotnych operacji addycji, których wynikiem jest generalna transakcentacja adaptacji.

Jaki jest cel wskazanych transformacji? Wydaje się, że adaptatorzy chcieli zaproponować odmienną perspektywę oglądu Afryki niż ta ukazana w dziele Conrada. Na podstawie przekazów historycznych (zapiski, listy, pamiętniki) wysunęli na plan pierwszy mechanizmy działania reżimu Leopolda i zagładę Kongijczyków. Taki model interpretacji można zauważyć, jak już wspomniałam, w posłowniu Perrissina (pt. *Conrad i duchy pana Kurtza*), który koncentruje się przede wszystkim na przybliżeniu czytelnikowi aktów bestialstwa kolonizatorów:

Apetyt kompanii handlowych był tak nieposkromiony, że zbieraczy bezustannie wysyłano coraz głębiej. Czas spędzony przy pozyskiwaniu kauczuku – do dwudziestu pięciu dni miesięcznie – to zarazem czas, kiedy mężczyźni są nieobecni we wsi, nie polują, nie uprawiają ziemi, nie budują. Afrykańscy żołnierze w szeregach *Force Publique* i prywatnych

Ilustracja 17. Wybór kadrów przedstawiających Kongijczyków jako aktywnych uczestników działań kolonizatorów

Widzimy: tragarze, opiekunki chorych, wodzowie plemion, kelnerzy, tłumacze, kucharki, zbieracze drewna, przewodnicy po dżungli (od lewej do prawej strony).



Źródło: Ch. Perrissin, T. Tirabosco: *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*. © Kultura Gniewu, Warszawa 2017. © Futuropolis, Paris 2013.

oddziałów poszczególnych kompanii mieli rozkaz brać kobiety i dzieci za zakładników, dopóki kontyngent kauczuku nie zostanie dostarczony. Buntowników zabijano jak psy. Europejscy agenci nie do końca ufali jednak afrykańskim żołdakom, pilnowali więc, żeby naboje wydawano im w niewielkiej liczbie. Biały oficer wymagał ponadto, aby na każdą wystrzeloną kulę strzelec przyniósł mu prawą dłoń swojej ofiary. Kauczukowy terror zmuszał populacje całych regionów do ukrywania się w dżungli. W odwecie wojsko paliło domy i plony oraz mordowało bydło, skazując tysiące osób na śmierć z głodu i wycieńczenia¹⁰⁵.

Dodatkowo w eseju Perrissin omawia pierwowzory Kurtza: majora Edmunda Barttelota i Léona Roma. Przywołuje raporty jednego z dziennikarzy, który, będąc w owym czasie w Afryce, odnotował, że „kwietnik kierownika stacji, Léona Roma, okalają ludzkie czaszki” oraz Rogera Casementa, który doprowadził do wszczęcia śledztwa i międzynarodowego ruchu przeciwko Leopoldowi II, do którego jednak Conrad nie przystąpił. Scenarzysta podsumowuje: „Szacuje się, że przez dwadzieścia lat istnienia Wolnego Państwa Kongo sześć milionów Kongijczyków zmarło wskutek przymusowego służenia interesom Leopolda”. Jest to ostatnie zdanie zamykające szkic *Conrad i duchy pana Kurtza*, a przez umieszczenie go w takim miejscu, wybrzmiewa ono tym mocniej. Adaptatorzy nie odnoszą się bezpośrednio do zarzutów nigeryjskiego pisarza Chinuy Achebego, który twierdził, że dla Conrada Afryka i jej mieszkańcy są tylko tłem, ale ich założenie interpretacyjne, aby wysunąć tubylców na plan pierwszy i oddać im głos, może być (niezamierzoną?) odpowiedzią na tę krytykę. Równocześnie należy podkreślić, że artyści akcentują wrażliwość Conrada na cierpienie, próby zrozumienia obcej kultury, brak wiedzy na temat prawdziwych działań Belgów, rozczarowanie i niezgodę

¹⁰⁵ Motyw odciętej dłoni przewija się także w adaptacji Miquela i Godarta. Być może autorzy inspirowali się przekazem Hochschilda: „William Sheppard [amerykański misjonarz – A.A.P.] natknął się na jeden z najokrutniejszych elementów Leopoldowego systemu pozyskiwania kauczuku. Tak jak branie zakładników, także i odcinanie dłoni było zaaprobowane przez władze. [...] Niektórzy europejscy oficerowie byli nieufni i wydając kolejne naboje żołnierzom, oczekiwali dowodu na to, że poprzednie rzeczywiście zużyto do zabicia kogoś, a nie »zmarnowano« na polowania [...]. Zwyczajowym dowodem była prawa dłoń odcięta od ciała trupa. Czasami zaś wcale nie trupa. »Zdarzało się«, pisał jeden z oficerów do misjonarza, że żołnierze »wystrzelili nabój w czasie polowania na dzikiego zwierza, a następnie odcinali dłoń żywemu człowiekowi«. W niektórych oddziałach był nawet »strażnik dłoni«. Zob. Idem: *Duch króla Leopolda...*, s. 211–212.

na niesprawiedliwe traktowanie tubylców. Zatem ta adaptacja, moim zdaniem, wpisuje się w nurt franko-belgijskich rozrachunkowych komiksów kolonialnych¹⁰⁶.

Podsumowując, adaptacja pt. *Kongo...* Tirabosco i Perrissina oparta jest głównie na biografii Conrada (jego wyprawie do Afryki) modyfikowanej elementami z jego fikcji literackich, przede wszystkim *Jądra ciemności*, ale również tomu *Ze wspomnień*, opowiadania *Placówka postępu* i eseju *Geografia a niektórzy odkrywcy*. Autorzy posiłkują się w dużym stopniu dokumentami biograficznymi dotyczącymi pisarza, ale i źródłami historycznymi. Powieść graficzna *Kongo...* operuje zmienną liczbą kadrów na stronie, ale nie zaskakuje nowatorskimi rozwiązaniami graficznymi w takim stopniu jak adaptacja Anyango i Mairowitza. Artyści nie stosują zaburzonej nawigacji po stronie i nie proponują nowych sposobów prowadzenia narracji wizualnej. Wynika to, moim zdaniem, z głównego założenia adaptacji, aby jednoznacznie ukazać niewolniczą pracę, cierpienie i zagładę tysięcy Kongijczyków.

Umieszczenie tej adaptacji w kategorii „dania świadectwa” czy „zdania relacji” wydaje się o tyle słuszne, że w zakończeniu książki Tirabosco i Perrissin portretują Rogera Casementa, który, żegnając Korzeniowskiego,

¹⁰⁶ Zob. M. McKinney: *Introduction*. In: Idem: *The Colonial Heritage of French Comics*. Liverpool University Press, Liverpool 2011, s. 3–24. Również autor kolejnej francuskiej adaptacji Loic Godart wspomina o francuskiej odpowiedzialności za kolonizację. W czasie pisania tej pracy sprawa Konga Belgijskiego odżyła na nowo, a to za sprawą listu z przeprosinami obecnego króla Belgów Filipa I Koburga do prezydenta Demokratycznej Republiki Konga Félixu Tshisekedi, który wywołał liczne kontrowersje (30.06.2020). Król w liście odniósł się bowiem do kolonizacji Konga jedynie w sposób ogólny, nie wspominając swojego pradziadka, króla Leopolda II. Spór o postkolonialny rasizm Belgów dotknął także popularny komiks o Tintinie – *Tintin w Kongo* z 1931 roku, w którym młody reporter odwiedza Kongo Belgijskie. Autor komiksu Hergé przedstawił tubylców jako ludzi prymitywnych, leniwych i głupich. „W 2008 r. pochodzący z Demokratycznej Republiki Konga mieszkaniec Belgii Bienvenu Mbutu Mondondo domagał się przed sądem zakazu sprzedaży tego komiksu w Belgii albo opatrywania go specjalnym komentarzem i informacją zawartą na okładce. Ostatecznie jednak po czterech latach procesu sąd uznał w 2012 r., że komiksu *Tintin w Kongo* nie można uznać za rasistowski czy uznający wyższość rasy białej nad czarną. Sędziowie uznali, że zmarły w 1983 roku Hergé nie działał w sposób intencjonalny i jego celem nie było dyskryminowanie kogokolwiek”. (A. Wolska: *Król przeprosza Kongo za okres kolonialny. Nie wspomina Leopolda II*. <https://www.euractiv.pl/section/demokracja/news/belgia-krol-przeprosza-kongo-za-okres-kolonialny-filip-i-tintin-komiks/> [data dostępu: 25.07.2020]. Por. także B. Mehta, P. Mukherji: *Introduction...*, s. 8–9.

wypowiada znamienne słowa: „Pewnego dnia będziemy musieli dać świadectwo” (s. 169). Jednak nie jest do końca jasne, kto te słowa wypowiada: Casement, Conrad czy sami autorzy. Słowa te można zatem traktować jako metakomentarz do opowiedzianej graficznie historii. Tym razem to adaptatorzy dają świadectwo o zbrodniach w Kongu, posiłkując się życiem i twórczością Conrada. Do tej samej kategorii „dawania świadectwa” można zaliczyć adaptację Petera Kupera, który stosując chwyt umieszczenia znaczka pocztowego Kongo na wewnętrznych stronach okładek nasuwa skojarzenie z listem wysłanym z kolonii belgijskiej do Europy.

Adaptacje utworu *Jądro ciemności*

Druga grupa adaptacji, którą wyróżniam, to adaptacje skupiające się głównie na tekście noweli *Jądro ciemności* (jak zapewniają autorzy, ale jak pokażę, nie do końca udało się to zrealizować); obejmuje ona *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”* Petera Kupera¹⁰⁷ oraz *Au coeur des ténèbres* Stéphane'a Miquela i Loica Godarta¹⁰⁸. *Au coeur des ténèbres*, podobnie do powieści graficznej *Kongo...*, możemy zaliczyć do nurtu franko-belgijskich komiksów rozliczeniowych¹⁰⁹.

Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*

Rozpocznijmy od założeń Kupera, które przyjął dla swej adaptacji i które wyjaśnia we wstępie zatytułowanym *Art of Darkness* („Sztuka ciemności”). Już w pierwszym akapicie wspomina o rasistowskich zarzutach Chinuy Achebego wobec tego utworu i stwierdza, że adaptacja powinna „odnieść się do kłamliwych i odpychających aspektów tej książki”¹¹⁰. Niestety, Kuper nie polemizuje z argumentami Achebego (choć wielu badaczy wykazywało wadliwość i nierzetelność argumentacji nigeryjskiego

¹⁰⁷ P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*...

¹⁰⁸ S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres*...

¹⁰⁹ Zob. V. Bragard: *Melancholia and Memorial Work...*, s. 93.

¹¹⁰ P. Kuper: *Art of Darkness*. In: Idem: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*..., s. XVII.

krytyka¹¹¹), ale przyjmuje je za standard krytyczny i w odniesieniu do niego kształtuje adaptację, na co wskaże w analizie poszczególnych obrazów. Zderzając się z elementami rasistowskimi w noweli Conrada, autor musiał odnieść się również do niechlubnej tradycji rasistowskich i stereotypowych ujęć Afrykanów w komiksie¹¹². Kolejnym założeniem jest stwierdzenie dotyczące aktualności tekstu Conrada, który „ma wiele do zaoferowania współczesnym czytelnikom”¹¹³. Oznacza to, że mimo dziewiętnastowiecznego sztafażu Kuper dostrzega uniwersalne walory opowieści i będzie dążył do ich uwypuklenia w adaptacji. I ostatnim założeniem kształtującym wizualizację noweli jest przekonanie, że ponieważ zasadniczym wrażeniem, jakie doznaje Marlow w dżungli, według Kuper, jest poczucie odrealnienia przeżywanych zdarzeń, postrzeganie ich w kategorii koszmaru sennego i całkowite odcięcie od dotychczasowych doświadczeń, to również graficzna wersja tej opowieści powinna wywoływać w czytelniku odczucie totalnej immersji w nierzeczywistym świecie przedstawionym. Skutkuje to „wychodzeniem” ilustracji poza kadry, wzajemnym przenikaniem się kadrów i stosowaniem kadrów bez ramek¹¹⁴. Istotną różnicą wobec wcześniejszych powieści graficznych jest fakt, że w przypadku tej adaptacji Kuper jest autorem zarówno scenariusza, jak i rysunków.

Kolejnym tekstem ustawiającym perspektywę odbioru tej adaptacji jest przedmowa (*Foreword*) Mayi Jasanoff, autorki nagrodzonej książki dotyczącej pobytu Conrada w Afryce¹¹⁵. Jasanoff jednoznacznie stwierdza, że

¹¹¹ Literatura dotycząca polemiki z tezami Achebego jest bardzo obszerna. Najważniejszy wydaje mi się tekst C. Watta: „*A Bloody Racist*”: *About Achebe's View of Conrad*. „*The Yearbook of English Studies*” 1983, Vol. 13: *Colonial and Imperial Themes Special Number*, s. 196–209.

¹¹² P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”...*, s. XX. Szczegółowo rasistowski wymiar popularnych i wpływowych komiksów francuskich przedstawił M. McKinney: *The Colonial Heritage of French Comics...* Zob. także B. Mehta, P. Mukherji: *Introduction...*, s. 1–17.

¹¹³ P. Kuper: *Art of Darkness*. In: Idem: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”...*, s. XVIII.

¹¹⁴ Podobny efekt chciała osiągnąć Anyango, która w wywiadzie wspomina o „totalnej immersji”. Ona również zastosowała technikę ilustracji „wypływających” ze stron. M. Sowiński, K. Trzeciak: *Joseph Conrad w jądze ciemności...*

¹¹⁵ M. Jasanoff: *The Dawn Watch: Joseph Conrad in a Global World*. William Collins, London 2017. Przekład polski: M. Jasanoff: *Joseph Conrad i narodziny globalnego świata*. Tłum. K. Cieślak, M. Miłkowski. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2018. Książka otrzymała nagrodę Cundhill History Prize (2018) oraz została wyróżniona jako Notable Book of 2017 przez „*A New York Times Book Review*”. Zob. A. Adamowicz-

adaptacja Kupera jest odpowiedzią na krytykę Achebego przede wszystkim poprzez ukazanie Afrykańczyków jako uczestników zdarzeń, a nie tylko biernego tła¹¹⁶. Pod tym względem praca Kupera jest podobna do założeń artystyczno-interpretacyjnych Tirabosco i Perrissina, którzy również dążyli do wysunięcia rdzennych mieszkańców na pierwszy plan. Ponadto w tym zakresie wersja Kupera spełnia jedno z kryteriów definicji Julie Sanders stanowiące, że adaptacja często zawiera komentarz do tekstu oryginału poprzez propozycję nowej perspektywy oglądu zdarzeń lub/i odanie głosu osobom wyciszonym czy zmarginalizowanym¹¹⁷.

Całość adaptacji otwiera i zamyka reprodukcja znaczka pocztowego Wolnego Państwa Kongo, sugerując jak gdyby to był list czy przesyłka wysłana przez Josepha Conrada, mająca zdać relację o tym, co się tam zdarzyło, jakby to było świadectwo (ilustracja 18)¹¹⁸. Potwierdza to – jak się zdaje – tytuł adaptacji *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”* – Josepha Conrada „*Jądro ciemności*” – to jedna całość, to relacja (przesłana pocztą) młodego Korzeniowskiego na temat podróży do centrum Afryki. Ponadto taka forma może również nawiązywać do korespondencji, którą młody kapitan wysyłał do krewnych oraz może świadczyć o tym, że specjaliści urzędnicy kontrolowali pocztę wychodzącą i przychodzącą do Konga. Mamy nawet wzmiankę o tym procederze w adaptacji w czasie rozmowy Marlowa z urzędnikiem odpowiedzialnym za produkcję cegieł¹¹⁹. Natomiast w formie zaproponowanej przez Kupera, to świadectwo zostało przesłane do nowej grupy współczesnych odbiorców powieści graficznych.

-Pośpiech: *Joseph Conrad: A Citizen of a Global World*. „Yearbook of Conrad Studies” 2018, Vol. 13, s. 129–137.

¹¹⁶ M. Jasanoff: *Foreword*. In: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness” ...*, s. XV.

¹¹⁷ J. Sanders: *Adaptation and Appropriation...*, s. 19.

¹¹⁸ Postrzeżenie tej adaptacji w kategorii „dania świadectwa” czy „zdania relacji” zasygnalizowałam już w zakończeniu analizy powieści graficznej *Kongo...* Nie wiem, czy Kuper czytał francuską wersję, ale inspiracja ta może się przejawiać w jego koncepcji opowieści *Heart of Darkness* jako listu Conrada zawierającego relacje o wydarzeniach, których był świadkiem.

¹¹⁹ „Marlow: Are you reading the company's confidential correspondence?” [„Marlow: Czy Pan czytuje poufną korespondencję Spółki?"]. Zob. P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness” ...*, s. 33). Podobnie do powieści graficznej Anyango i Mairowitza, powieść Kupera nie ma numeracji stron. Dla lokacji cytowań numery stron dodałam, zaczynając od planszy obrazującej Tamizę w 1899 roku jako pierwszej.

Ilustracja 18. Znaczek Wolnego Państwa Kongo z czasów, gdy przebywał tam Konrad Korzeniowski



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

Kolejnym ważnym elementem dosłownie przewijającym się na pierwszych i ostatnich stronach powieści jest biały/czarny wąż splatający całość, jakby stanowił praprzyczynę, *spiritus movens* opisanych zdarzeń. Na czarnych stronach redakcyjnych jest on biały, na białych stronach tytułowych jest czarny, na stronach przedmowy i wstępu jego cielsko pełni funkcję rantu, jakby ograniczało wypowiedź. Początkowo odbiorca nie zdaje sobie sprawy, że biała lub czarna wstęga wijąca się na 25 wstępnych stronach to fragmenty tułowia węża, dopiero bowiem na stronie poprzedzającej początek opowieści dostrzegamy jego uniesiony łeb i wysunięty rozdwojony język. Podobny zabieg zastosował Kuper na ostatnich stronach adaptacji, gdzie na czarnym tle słabo zarysowanej mapy widnieje łeb gada. Odbieram to jako transformację i amplifikację pominiętej w adaptacji sceny z opowiadania Conrada, w której opisuje starania Marlowa o posadę i nadmienia, że przypadkowo patrząc na mapę Afryki w witrynie sklepowej „zahipnotyzowała” go rzeka-wąż. Przypomnijmy cytowany już fragment:

Ale była tam [w Afryce – A.A.P.] przede wszystkim jedna rzeka, wielka potężna rzeka, którą się oglądało na mapie, podobną do olbrzymiego, wyciągniętego węża, ze łbem w morzu, z tułowiem wijącym się poprzez

rozległą krainę, z ogonem zagubionym w głębi ładu. A gdy przyglądałem się mapie przez okno wystawy, przykuwała mnie ta rzeka, jak wąż przykuwa wzrokiem ptaszka [...]. Przypomniałem sobie, że istnieje wielkie towarzystwo, Spółka do handlu na tej rzece. Do licha! Przyszło mi na myśl, że przecież nie mogą prowadzić handlu bez posługiwania się jakimiś statkami na tej ogromnej rzece [...]. Dlaczego bym nie miał się postarać o dowództwo któregoś z nich. Szedłem dalej przez Fleet Street, ale nie mogłem się pozbyć tych myśli. Wąż mnie oczarował¹²⁰.

Zanim przejdę do analizy wybranych plansz, wspomnę jeszcze, że na wstępnych stronach adaptacji reprodukowano szkic popiersia Conrada autorstwa Waltera Tittle'a. Podobnie do adaptacji Anyango i Mairowitza obraz nieco zmodyfikowano, ale wydaje mi się słuszne stwierdzenie, że ten portret jest obecnie najbardziej rozpoznawalnym i zakorzenionym w kulturze popularnej wizerunkiem pisarza.

Kuper, jako jedyny z omawianych adaptatorów, zdecydował się na podzielenie adaptacji na trzy części, tak jak to było w oryginale, oddzielając je pustymi stronami z odpowiednią numeracją. Układ kadrów w tej powieści graficznej jest bardzo nieregularny, ale przez to znaczeniowoczą: od kadrów w prostych ramkach po kadry w ramach falistych lub w ogóle bez ram. Kadry odnoszące się do wstępnych scen na łodzi Nelli są na planszy regularne i uporządkowane, natomiast im dalej w głąb afrykańskiej historii Marlowa, tym kadry zmieniają kształty – od romboidowych po owalne. Jeśli chodzi o kompozycję strony, to nigdy nie mamy tradycyjnego powtarzalnego układu 6 czy 9 kadrów w 2 lub 3 rzędach (tak zwanego gofra), często kadry nakładane są na siebie lub wmontowane w inne obrazy. Przykładowo plansza oddająca wielopoziomowość narracji w noweli składa się z dwóch głównych kadrów oraz pięciu innych wmontowanych jeden w drugi (s. 35, rys. 4). Nie ma tu poprawnej (tradycyjnej) kolejności czytania kadrów, każdy kierunek jest właściwy. Przez taki montaż Kuper nakłada na siebie trzy poziomy relacji: narrację Marlowa na temat agenta w Afryce („Pozwoliłem mówić dalej temu durniowi. Wiecie, że nie cierpię kłamstwa.”¹²¹), jego komentarze dla słuchaczy na łodzi dotyczące nieprzekazywalności ludzkiego doświadczenia („Mam wrażenie, że usiłuję wam opowiedzieć sen – a mój wysiłek jest daremny. Nie, to niemożliwe; niepodobna dać komuś żywego pojęcia

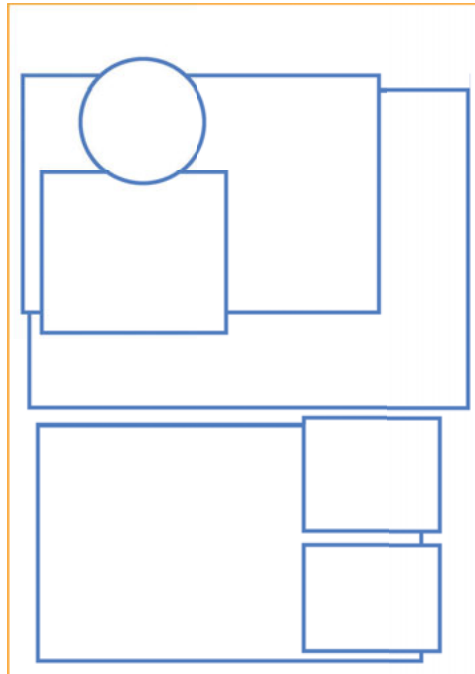
¹²⁰ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 67.

¹²¹ „I let that fool jabber on. You know, I detest a lie. [...] And Kurtz... His name was just a word for me.” (P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*..., s. 35).

o jakiegokolwiek epoce swojego istnienia. To niemożliwe.”¹²²) oraz wypowiedź anonimowego słuchacza na łodzi Nellie („Może tamci pozasypiali, ale ja czuwałem.”¹²³). Czytelnik powieści graficznej może czuć się zagubiony, podobnie do słuchaczy (w oryginale), którzy starali się zrozumieć wielowątkową opowieść Marlowa.

Rys. 4. Schemat planszy oddającej wielopoziomowość narracji

Nie ma tu tradycyjnej kolejności czytania kadrów (*z-path*), każdy kierunek jest właściwy.



Skomplikowany jest także układ dymków, który właściwie oddaje wielopoziomową narrację opowieści Conrada. Wprowadzenie ramowego narratora ujęte zostało w bloczkach na czarnym tle, bieżące rozmowy Marlowa ze słuchaczami na łodzi w dymkach na białym tle, refleksje Marlowa w czasie podróży do Afryki w dymkach na tle szarym, dialogi w Afryce w dymkach na białym tle i w końcu wypowiedzi Kurtza w dymkach na czarnym tle. Podobnie do kształtów kadrów, również dymki są

¹²² „I feel like I’m telling you a dream. It’s impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one’s existence. Impossible.” Ibidem.

¹²³ „The others might have been asleep, but I was awake.” Ibidem.

znaczące i należy je odczytywać dynamicznie, ponieważ to właśnie ich kolor, kształt i kontur sygnalizują zmianę postaci i miejsca zdarzeń¹²⁴.

Absurdalność i nierealność doświadczanych zdarzeń jest zawsze przedstawiana w kadrach bez ram. I tak na przykład wizyta w siedzibie głównej kompanii: majestatyczny budynek zajmuje połowę strony, jest on bardzo dokładnie wyrysowany, z niezliczoną liczbą schodów prowadzących do monumentalnych drzwi, nad którymi dostrzegamy przytłaczający fronton wypełniony bogatą sztukaterią (ilustracja 19). Cały front budowli pokryty jest zdobieniami, a wszystko to jest precyzyjnie narysowane i sprawia wrażenie klasycznego porządku i harmonii. Sądzę, że ma to odzwierciedlać charakter instytucji, która znajduje się wewnątrz i która, jak można wnioskować z okazałej siedziby, zapewne jest poważana i uczciwa. Zza budynku rozchodzą się równoległe kreski, jakby budowla emitowała słoneczne promienie na przybywających petentów (s. 9). W ten sposób Kuper oddaje społeczny wizerunek i prestiż Spółki jako filantropijnej instytucji, krzewiącej wiedzę i postęp cywilizacyjny w Kongu. Może to również odnosić się do słów Kurtza, że „Każda stacja powinna być jakby pochodnią na drodze ku lepszemu jutru, ośrodkiem handlu [...] humanitaryzmu, ulepszania oświaty”, „my biali [...] zbliżamy się do nich z potęgą, jak gdyby bóstwa”¹²⁵. Gdy jednak zestawimy tę wizję z obrazami z Afryki, gdzie Spółka miała prowadzić rzekomo dobroczynną działalność, bezmiar hipokryzji staje się oczywisty. W moim przekonaniu, takie wyrafinowane przedstawienie siedziby Spółki może również stanowić wizualne przetworzenie komentarza z opowieści Conrada na temat miasta, którego domy sprawiają wrażenie grobów pobielanych, a więc pięknych fasad, które zakrywają zgniliznę moralną¹²⁶:

W bardzo niewiele godzin przybyłem do miasta, które przypomina mi zawsze pobielany grób. Z pewnością to uprzedzenie. Znalazłem bez trudu biura Kompanii. Był to największy budynek w mieście i każdy, kogo tylko spotkałem, mówił o tym Towarzystwie¹²⁷.

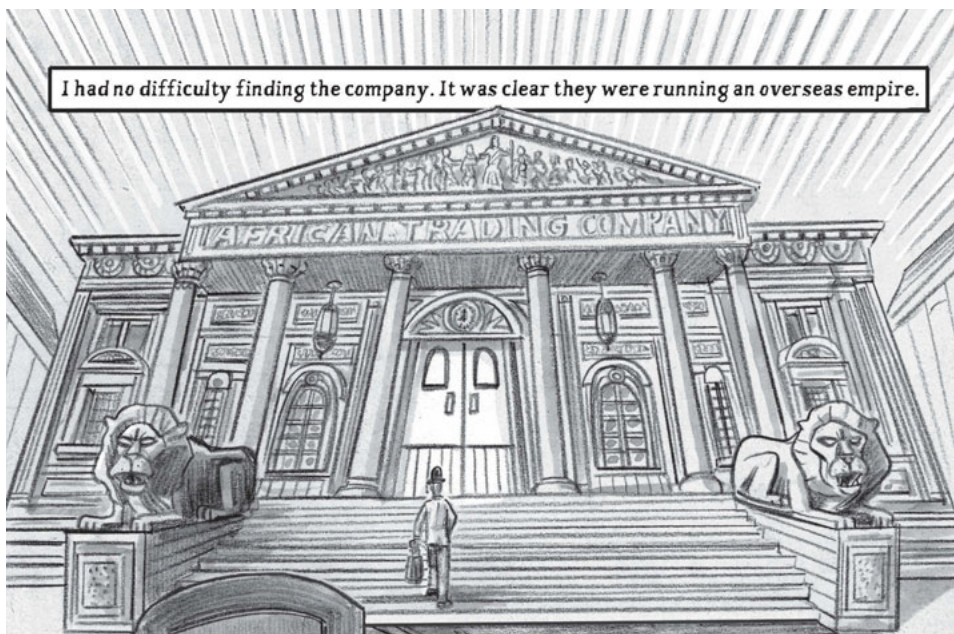
¹²⁴ Zob. F. Bąk: *O znaczeniowótórczych możliwościach dymków i chmurek*. W: *Komiks. Wokół warstwy wizualnej...*, s. 69–92.

¹²⁵ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 107, 135.

¹²⁶ Oczywiście Conrad odnosi się w tym przypadku do fragmentu Ewangelii wg św. Mateusza: „Biada wam, uczeni w Piśmie i faryzeusze, obłudnicy! Bo podobni jesteście do grobów pobielanych, które z zewnątrz wyglądają pięknie, lecz wewnątrz pełne są kości trupich i wszelkiego plugastwa” (Mt 23, 27–28).

¹²⁷ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 69.

Ilustracja 19. Plansza przedstawiająca siedzibę główną Spółki w Brukseli
Przykład kadru bez ram.



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

Metodę kadrów bez ram zastosował Kuper jeszcze w wielu innych scenach, na przykład obrazując wizytę u lekarza Spółki, którego absurdalność zadawanych pytań i wykonywanych pomiarów została oddana pięcioma ilustracjami bez ramek, nachodzącymi bezładnie na siebie (s. 12). Nawigacja po stronie jest dowolna, poszczególne kadry nie są z sobą logicznie powiązane (ilustracja 20).

Podobnie przedstawiono podróż Marlowa statkiem z Europy do Afryki. W pierwowzorze Marlow wyraża swoje odczucie nierzeczywistości tej podróży:

Dzień po dniu brzeg wyglądał tak samo, jakbyśmy nie poruszali się wcale [...]. Bezczynność pasażera, osamotnienie wśród tych wszystkich ludzi, z którymi nie miałem żadnych punktów stycznych, oleiste i leniwe morze, jednostajna pośepność wybrzeża, trzymały mnie jakby z dala od rzeczywistości – uwikłanego w sieci żalobnej i bezsensownej ułud¹²⁸.

¹²⁸ Ibidem, s. 75–76.

Ilustracja 20. Plansza przedstawiająca wizytę Marlowa u lekarza Spółki

Medyk prosi o zgodę na pomiar jego czaszki. Absurdalność i nierealność doświadczanych zdarzeń jest przedstawiana w kadrach bez ram.



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

A następnie kontrastuje to doświadczenie odrealnienia z rzadkimi momentami, gdy spotykał tubylców w łodziach, co dawało mu poczucie, że „należy jeszcze do świata prostych faktów”¹²⁹. Kuper przedstawił to za pomocą zderzenia formy i kształtu kadrów i dodatkowo „zagrał” konwencją komiksową. Jako kadr bezramowy, w górnej części strony narysował statek opływający glob, a nad nim umieścił dymek w kształcie filakterii¹³⁰ z napisem „Wyruszyłem do Afryki na pokładzie francuskiego parowca, choć miałem wrażenie, jakbym zmierzał nie do środka kontynentu, ale do środka ziemi”¹³¹ (s. 16). Całość stylistyką nawiązuje do typowych komiksów przygodowych¹³² (byłaby to owa kategoria komiksowości – o której pisała przywoływana przeze mnie na początku pracy Kamila Tuszyńska – która natychmiast zostaje naruszona. W kontraście do tak przedstawionej sceny umieszcza Kuper poniżej dwa kadry w ramach, ukazujące spotkania z krajowcami w łodziach na brzegu, bo te wydarzenia, zdaniem Marlowa, „dawały mu chwilowy kontakt z rzeczywistością”. A zatem potwierdza to tezę, że forma i kształt kadru wytwarza dodatkowe znaczenie: kadr bezramowy oddaje wrażenie nierealności czy absurdalności doświadczanych zdarzeń, kadry w ramach ukazują realny wymiar spotkań.

Przejdźmy do analizy poszczególnych epizodów, które wybrałam ze względu na znaczenie i powiązanie z założeniami adaptacyjnymi Kupe-
ra oraz oryginalną wizualizację, a są to: budowa kolei, „gaj śmierci”, chłosta krajowca, rozmowa z księgowym, przedstawienie Kurtza, jego podbojów i ucieczki, plansze poświęcone rdzennej ludności i dżungli. Spotkanie z grupą niewolników (robotnikami przy budowie kolei) jest oddane przez zaskakującą *mise-en-page* (s. 21; ilustracja 21). Jak już sygnalizowałam, kolonialna rzeczywistość afrykańska przedstawiana jest za pomocą nietypowych kompozycji planszy. I nie inaczej jest w tym wypadku. Na górze strony umieszczono mniejsze kadry, które są zbliżeniami (tzw. plan szczegółowy według klasyfikacji Bartosza Kurca) na fragmenty ciał tubylców

¹²⁹ Ibidem, s. 76.

¹³⁰ Według *Słownika języka polskiego* PWN filakteria to „ornament w formie wstęgi, zwykle z odpowiednim napisem” widoczny na średniowiecznych malowidłach. <https://sjp.Państwowe.Wydawnictwo.Naukowe.pl/sjp/banderola-II;2551649.html> [data dostępu: 19.10.2020].

¹³¹ Jest to zmieniony nieco fragment noweli (J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 74).

¹³² Na przykład komiksowe wersje powieści Juliusza Verne’a *W 80 dni dookoła świata*; *Podróż do wnętrza Ziemi*.

(stopy, ramiona, głowę)¹³³, symbolicznie powiązane onomatopeją „brzęk”. Czytelnik nie od razu pojmuje, do czego odnoszą się te kadry (podobną metodę kadrowania – duże zbliżenie na detale – zastosowała Anyango, prezentując księgowego). Dopiero poniżej, w centralnej części strony, widzimy niewolników skutych i powiązanych łańcuchami, niosących ciężkie kosze na głowie. Każdy łańcuch od szyi do szyi wydaje dźwięk „brzęk”. Jako komentarz dostrzegamy dymek w kształcie plamy krwi lub błota¹³⁴: „Widywałem szatana przemocy i szatana chciwości. Przewidziałem, że zapoznam się z rozlazłym, kłamliwym, bladookim diabłem drapieżnego szaleństwa” (s. 21). W dolnym rogu wmontowano kadr – zbliżenie na przerażoną twarz Marlowa i zadowoloną twarz strażnika pilnującego tubylców, który uśmiecha się do niego jako współnika w działaniach kolonizatorów. Refleksja skonsternowanego Marlowa wzmacnia przekaz wizualny: „Przecież i ja byłem częścią tego procederu” (s. 21). Komentarze, które wybiera i wpisuje Kuper w adaptacji, oparte są na tekście oryginalnym *Jądra ciemności*, ale w większym stopniu niż poprzednicy zmienia go, opuszczając lub dodając własne słowa. Przykładowo dwa powyższe komentarze w oryginale brzmiały następująco:

Widywałem szatana przemocy i szatana chciwości, i szatana pożądlivosti; ale na Boga! Byli to silni, jurni szatani o ognistych ślepiach, którzy rządzą i powodowali ludźmi – ludźmi, mówię wam. Lecz stojąc tam, na zboczu wzgórza, poczułem, że pod oślepiającym blaskiem słońca w tym kraju zapoznam się z rozlazłym, kłamliwym, bladookim diabłem, opiekunem drapieżnego i bezlitosnego szaleństwa.

[Strażnik – A.A.P.] uspokoił się szybko i wykrzywił twarz, pokazując białe zęby w szerokim, łotrowskim uśmiechu, przy czym ogarnął spojrzeniem powierzonych mu ludzi, jakby poczuwał się do koleżeństwa ze mną w pełnieniu wzniosłych obowiązków. Przecież ja byłem również częścią wielkiej sprawy, tych wzniosłych i słusznych poczynań¹³⁵.

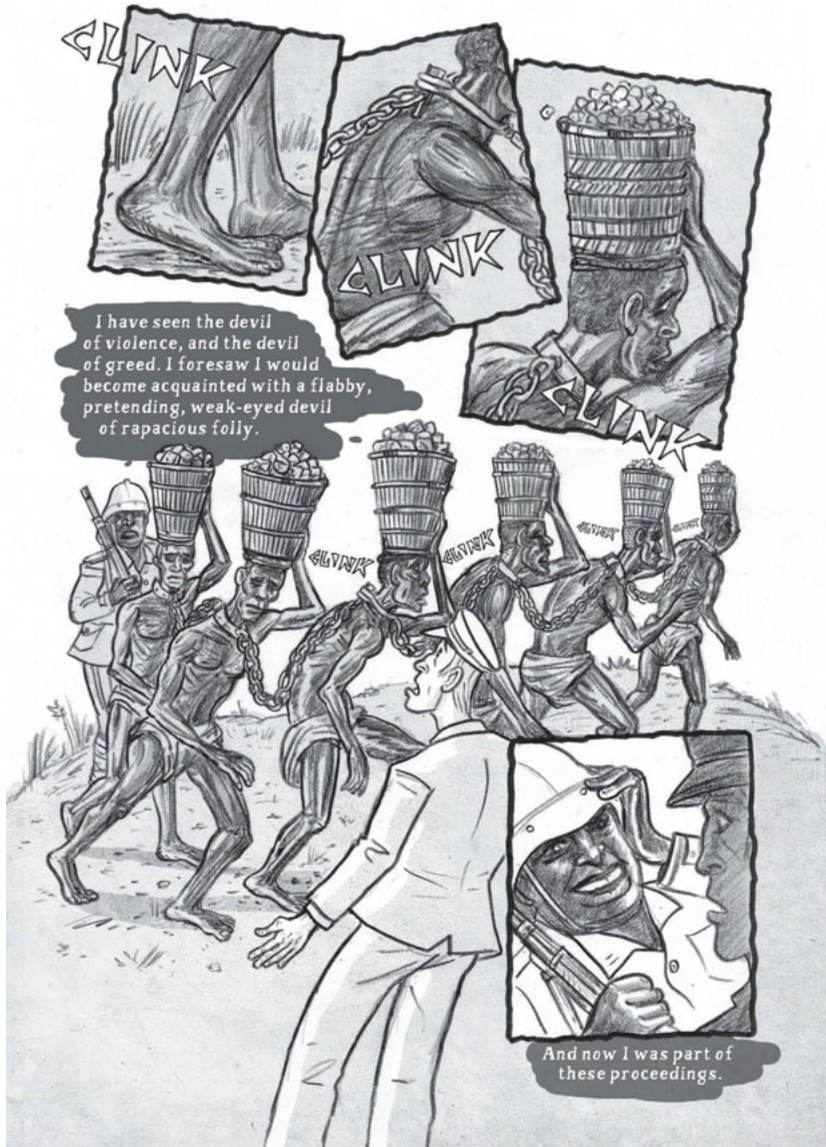
¹³³ Inna nazwa tego planu, to „plan wielki” – ten rodzaj planu „obejmuje tylko najbardziej ważną część obiektu: twarz, rękę, płatkę kwiatu itp. Kładzie się w nim nacisk na ekspresję, fakturę, szczegół”. Plan wielki nadaje obrazowi niezwykłą ekspresję, zmusza odbiorcę do oglądania przedmiotów w sposób, w jaki zwykle ich nie postrzega. <https://fotografiakk.wordpress.com/2010/09/15/kadrowanie/> [data dostępu: 3.06.2021].

¹³⁴ W tym przypadku dymek jest nośnikiem znaczenia – stanowi ślad cierpienia niewolników w postaci plamy krwi. Zob. F. Bąk: *O znaczeniowótórczych możliwościach dymków i chmur...*, s. 78.

¹³⁵ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 80.

Ilustracja 21. Plansza przedstawiająca robotników przy budowie kolei

Przykład nietypowej kompozycji planszy. Plansza zawiera kadry w planie szczegółowym wmontowane w kadr bezramkowy. Przedstawia spotkanie grupy niewolników (robotników przy budowie kolei) przez Marlowa. W dolnym rogu wmontowano kadr-zbliżenie na przerażoną twarz Marlowa i zadowoloną twarz żołnierza z *Force Publique*.



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

Jeżeli porównamy te teksty, widzimy, że Kuper dokonał dużych zmian, polegających głównie na usunięciu przymiotników opisowych (operacja redukcji). Skupiając się na najistotniejszych faktach, oddających makabryczność rzekomej misji cywilizacyjnej.

Kolejnym zaskakującym wizualnie epizodem jest wejście Marlowa do „gaju śmierci” (s. 23; ilustracja 22). Tym razem na planszy mamy sekwencje kadrów, przy czym naruszona jest tradycyjna kolejność czytania/oglądania (nawigacji po stronie) (rys. 5). Obrazy możemy czytać dwutorowo, z dwóch różnych perspektyw (narratora i Marlowa): od pierwszego kadru, w którym Marlow wchodzi w las, zauważa wycieńczonego krajowca wspartego o drzewo, następnie podaje mu biszkopta, po czym nagle dostrzega innych tubylców leżących i konających pod drzewami (perspektywa narratora); jeden z nich na czworakach dociera do wodojemu. I tutaj następuje przeskok w czytaniu i wprowadzenie perspektywy Marlowa, rozbitej na trzy poziome kadry, w których dostrzegamy Kongijczyka zanurzającego głowę w wodzie i umierającego przy niej. Ostatni podłużny kadr łączący las i wodę ukazuje ponownie perspektywę narratora (a może i samych autochtonów) obserwujących, jak Marlow ucieka z umieralni. Konstytutywnym czynnikiem dla przedstawienia tej sceny jest brak słów, co utrudnia zrozumienie i nawigację po stronie (brak jakichkolwiek wskazówek), ale trafnie oddaje realny proces poznawczy i szok, którego doświadczył Marlow (w pierwowzorze), ponieważ nie wiedział on, gdzie się znalazł, co się dzieje w tym miejscu i początkowo nie odróżniał ciał od drzew.

Podobną dwutorową narrację wizualną zastosował Kuper w przypadku sceny chłosty krajowca za rzekome podpalenie składu materiałów (s. 34; ilustracja 23). Plansza składa się z jednego podłużnego kadru na górze strony i pod nim dwóch większych po lewej stronie i czterech mniejszych obrazów po prawej (zob. rys. 6). W pierwszym podłużnym kadrze, otwierającym ten epizod, widzimy na tle dogasających zgliszcz Marlowa i kolonizatora, który wskazuje na leżącą i jęczącą postać, podsumowując: „Wygląda na to, że już zajęli się tym bydlakiem, który podłożył ogień”. Poniżej w lewej kolumnie obserwujemy kontynuację tej historii komentowanej z perspektywy agenta, który potępia tubylca: „Dobrze mu tak!”, „Przestępstwo – kara – bang!” (używa onomatopei oznaczającej huknięcie, co oddaje jego uderzenie pięścią w drugą dłoń). Natomiast w równolegle zestawionej po prawej stronie sekwencji zmniejszających się stopniowo kadrów, jesteśmy świadkami zupełnie innej wyciszonej opowieści wychłostanego krajowca, który ostatkiem sił pełza w kierunku dżungli i znika w niej.

Ilustracja 22. Plansza przedstawiająca wejście Marlowa do „gaju śmierci”

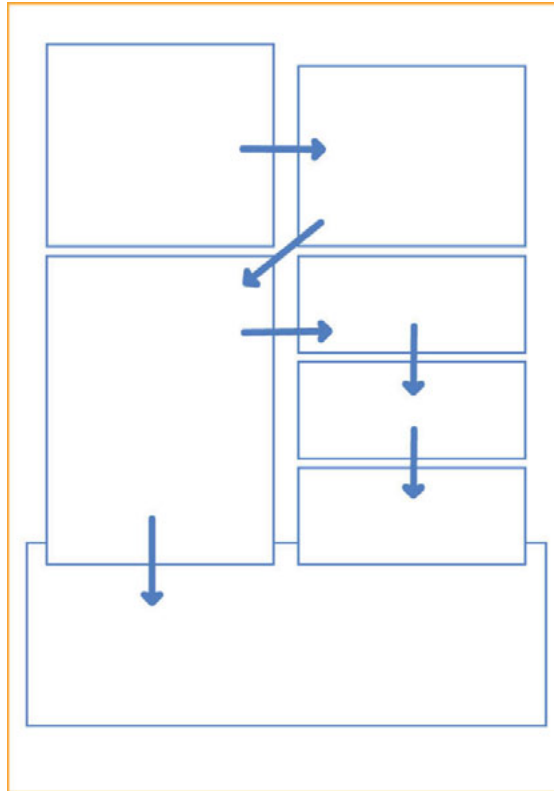
Plansza jest przykładem celowo zaburzonej nawigacji po stronie przez co oddaje doświadczenie Marlowa w umieralni.



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

Rys. 5. Schemat zaburzonej nawigacji po planszy (ECS) przedstawiającej wejście Marlowa do „gaju śmierci”

Obrazy możemy czytać dwutorowo z dwóch różnych perspektyw (narratora i Marlowa): od pierwszego kadru, w którym Marlow wchodzi w zagajnik, zauważa krajowca, podaje mu biskopka, dostrzega innych tubylców (perspektywa narratora). W tym miejscu następuje wprowadzenie perspektywy Marlowa, rozbitej na trzy poziome kadry, w których dostrzegamy Kongijczyka zanurzającego głowę w wodzie i umierającego przy niej. Ostatni podłużny kadr łączący lasek i wodę ukazuje ponownie perspektywę narratora.



Podobnie do scen z „gaju śmierci” niezwykle istotna jest cisza tej relacji, widzimy tylko powolne czołżenie się człowieka w kierunku dziczy. Narracja słowna „wytwarzana” jest wyłącznie przez białych na użytek innych białych – historia cierpienia Kongijczyków zostaje wyparta. Analogiczny rodzaj interpretacji i wizualizacji pojawił się już w adaptacji Anyango i Mairowitza (dwutorowe czytanie opowieści księgowego i krajowców; ilustracja 6, rys. 2), ale tutaj *novum* wprowadzonym przez autora jest dosłowne „przechodzenie” dymków z narracji białego agenta (z lewej kolumny)

Ilustracja 23. Plansza przedstawiająca epizod chłosty tubylca

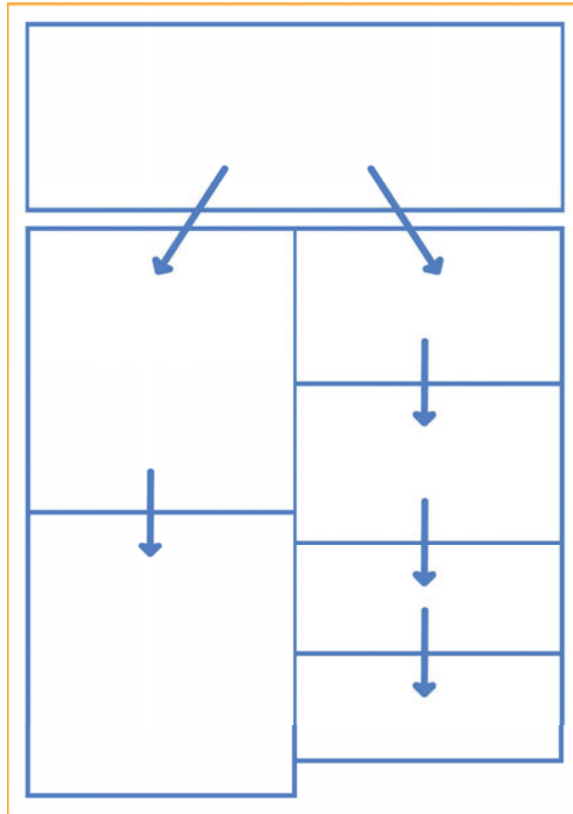
Nietypowa dwutorowa nawigacja po stronie. W lewej kolumnie obserwujemy kontynuację tej historii z perspektywy agenta. Natomiast w równoległej prawej kolumnie jesteśmy świadkami zupełnie innej, wyciszzonej opowieści wychłostanego mężczyzny. Narracja słowna „wytwarzana” jest wyłącznie przez białego kolonizatora i nakłada się na historię męczarni Kongijczyków, w efekcie czego zostaje ona wyparta. Dla wzmocnienia takiej interpretacji Kuper umieścił dymki z narracją agenta (z lewej kolumny) na niemej opowieści cierpienia Kongijczyka.



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

Rys 6. Schemat dwutorowej (zaburzonej) nawigacji po planszy (ECS) przedstawiającej chłostę Kongijczyka

Planszę możemy czytać dwutorowo z dwóch różnych perspektyw (kolonizatora i autochtona). W lewej kolumnie obserwujemy narrację z perspektywy agenta. Natomiast w równoległej, prawej kolumnie otrzymujemy wersję cierpiącego mężczyzny.



na prawą część: „To jedyny sposób”, „Nie chcę być źle zrozumiany,” „Nie chciałbym, aby [pan Kurtz – A.A.P.] nabrał fałszywego wyobrażenia o moim usposobieniu, kiedy go pan zobaczy” (s. 34). Zarówno forma, jak i treść w tym wypadku współtworzą znaczenie. To, co naprawdę dzieje się na stacji (i w ogólnym wymiarze w kolonii), ma zostać przemilczane, przekaz dla innych białych agentów (i obywateli w kraju) ma być zupełnie inny – zgodny z retoryką misji cywilizacyjnej. I to jest celnie ukazane przez nałożenie słowotoku agenta na niemą historię ukaranego tubylca. Jest więc to próba, udana w moim przekonaniu, oddania „głosu” zmarginalizowanym niewolnikom wedle założeń Kupera dla tej adaptacji.

W przypadku kolejnego epizodu z księgowym kompozycja planszy jest koncepcyjnie zgodna z głównym założeniem adaptacji: w całostronicowy kadr ukazujący zabójczą pracę krajowców wmontowano mniejsze kadry, na których widzimy bezduszne podliczanie tabelki przez księgowego (s. 25; ilustracja 24). Wysilek Kongijczyków jest przedstawiony bardzo dokładnie: otrzymujemy zbliżenie na wycieńczoną twarz niewolnika, dostrzegamy przestraszonych, smutnych czy złych mężczyzn niosących na głowach, plecach, w rękach ciężkie kamienie, rury, żywność, ciosy słoni; smutną kobietę z koszem na głowie, a u jej nóg dziecko próbujące ją złapać za rękę. Świadczy to o konsekwentnym podejściu Kupera do adaptacji noweli: tubylcy nie są przedstawiani jako tło działań białych, ale jako aktywni pracownicy, którzy pomagali kolonizatorom. Mieszkańcy patrzą, słyszą, komentują. Choć nie ma tu żadnych dymków (ponownie przykład wyciszzonej opowieści Kongijczyków), to ze szczegółów planszy, jej dynamiki, możemy wyczytać więcej o rdzennych mieszkańcach niż z bezpośrednio przytoczonych narzekań księgowego. To dzięki ich niewolniczej pracy księgowy miał co podliczać w księgach rachunkowych. Rysownik pomysłowo oddaje obojętność i brak współczucia księgowego przez zilustrowanie go bez oczu – jego okulary to biała pusta przestrzeń, jakby był zaślepiony gromadzoną bogactwem. Plansza stanowi jeden z wielu przykładów, kiedy to Kuper „wyciąga” rdzenną ludność z tła (duża sylwetka Kongijczyka jakby z góry spoglądającego na pracę księgowego), nadaje im podmiotowość, a przez to uwypukla ich cierpienie (operacja amplifikacji). Podobny proces obserwowaliśmy w poprzedniej powieści graficznej *Kongo...*, z tą różnicą, że u Kupera mamy wyraźnie sformułowane założenie interpretacyjne, które konsekwentnie realizuje w całej adaptacji (operacja transakcentacji).

W części drugiej adaptacji, na plan pierwszy wybijają się plansze poświęcone dżungli, które wywołują wrażenie jakby to ona obserwowała mały parowczyk sunący w górę rzeki. Takich wizualizacji nie było w poprzednich adaptacjach¹³⁶, a są one o tyle istotne, że oddają graficznie wielokrotnie powtarzany w noweli wątek opisu dziczy jako żywej istoty. Marlow kilkakrotnie opisuje swoje wrażenie: jakby dżungla przypatrywała się poczynaniom i wyprawom kolonizatorów:

A głucha dzicz otaczająca tę polankę uderzyła mnie jak jakaś niezwykła wielkość [...] czekająca cierpliwie na zniknięcie dziwacznej inwazji.

¹³⁶ W omówionej wcześniej powieści graficznej *Kongo...* była jedna *splash page* poświęcona Korzeniowskiemu w dżungli, ale tam obserwowała go nie tyle sama dzicz, ile tubylcy w niej mieszkający. Por. ilustrację 14.

Ilustracja 24. Calostronicowy bezramowy kadr, ukazujący niewolniczą pracę tubylców, z wmontowanymi mniejszymi kadrami, przedstawiającymi księgowego



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

[Murzyn – A.A.P.] wreszcie wstał i odszedł – a dzicz przyjęła go bezgłośnie z powrotem na swoje łono.

Za płotem stał las, widmowy w blasku księżyca, [...] cisza kraju przenikała do duszy – jego tajemnica, jego wielkość, zdumiewająca rzeczywistość jego ukrytego życia¹³⁷.

Kuper przedstawił dżunglę jako pulsujący życiem organizm roślinno-zwierzęcy, w którym ludzie są tylko dodatkiem (s. 42–43, 46–47, 63). Dwukrotnie zostało to ukazane na rozkładówkach (*splash page*), co wzmacnia wrażenie totalnego zanurzenia w naturę (było to jedno z założeń artystycznych Kupera, wspomnianych we wstępie do adaptacji). Na pierwszej z nich (s. 42–43) widzimy parowiec mozolnie sunący po rzece, przy czym intrygująca jest prezentacja tej drogi w kształcie zygzaka – od prawej strony na lewą (wzdłuż całej rozkładówki) i znów na prawą (zob. ilustracja 25). Główną rolę pełni krajobraz: wokół małej łodzi dostrzegamy mnóstwo zwierząt, krokodyle, węże, kameleona, papugę, inne ptactwo, motyle, ważki, muchy, mrówki. Każde z nich jest w ruchu, tak iż nieomal namacalnie doświadczamy życia dżungli, nie ma stagnacji, ale nie ma też reakcji na wtargnięcie statku w ten ekosystem. I choć trasa parowca dosłownie rozcina tło dżungli na trzy pasy, to współbytovanie zwierząt i roślin pozostaje nienaruszone. A dodatkowo odnosimy wrażenie jakby to zwierzęta przyglądały się poczynaniom człowieka. Podobną perspektywę proponuje *splash page* na stronach 46–47. Tym razem mamy dwie planse obrazujące dzień i noc, obie łączy rzeka i statek. Widzimy bogactwo fauny (hipopotamy, żółwie, węże, małpy, ryby, ptaki, mrówki, chrabąszcze). Ponownie odnosimy wrażenie jakby obserwatorem podróży statku była dżungla i zwierzęta. W części nocnej drzewa przybierają kształt ludzi, widzimy ich twarze, grymasy, ruchy. Omówione rozkładówki stanowią udaną, w moim przekonaniu, wizualizację rozważań Marlowa na temat żyjącej i obserwującej człowieka dżungli:

Żegluga w górę rzeki była jakby podróżą wstecz do najwcześniejszych początków świata, gdy po ziemi hulała roślinność, a królowały wielkie drzewa. Pusta rzeka, wielka cisza, nieprzebyty las. [...] Na srebrnawych ławicach piasku hipopotamy i aligatory leżały obok siebie wygrzewając się w słońcu. [...] Był to bezruch nieubłaganej siły, rozmyślającej ponuro nad jakimś nieprzeniknionym zamiarem. Owa siła przyglądała się

¹³⁷ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 92–96.

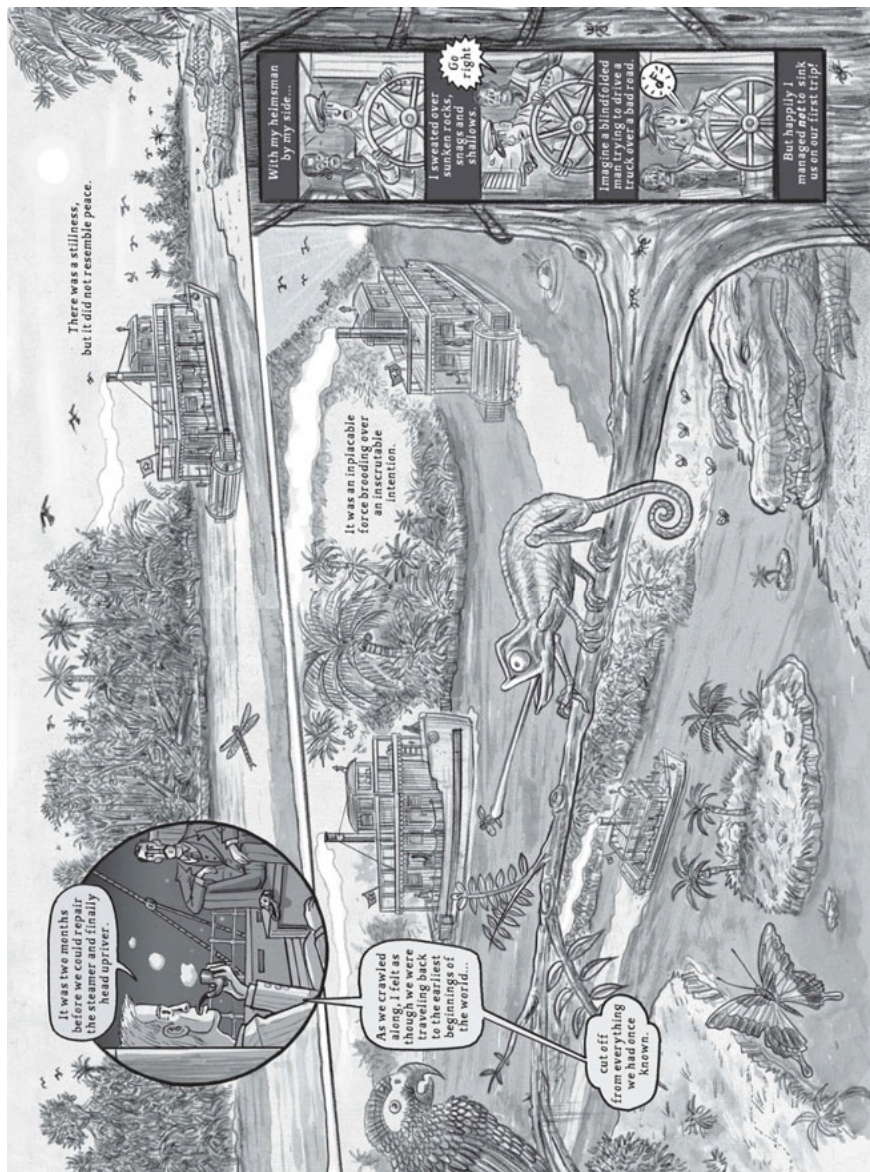
człowiekowi z mściwością. [...] Ale czułem ją jednak; czułem często, jak w tajemniczej ciszy przygląda się moim małpim sztuczkom [...]. A wśród ciszy, która spadła nagle na całą tę smutną krainę, olbrzymi obszar puszczy, cały ogrom płodnego i tajemniczego życia zdawał się patrzeć na nią [kobietę Kurtza – A.A.P.], zadumany, jakby patrzył na wizerunek swojej własnej, mrocznej i namiętnej duszy¹³⁸.

Kolejne wizualizacje w drugiej części, na które chciałabym zwrócić uwagę, to przedstawienia krajowców na pierwszym planie zgodnie ze wspomnianym już założeniem przyjętym we wstępie do adaptacji. Kuper szczegółowo ukazuje pracę i zachowania kanibali (załogi na łodzi Marlowa) i krajowców atakujących statek. Rysownik kilkakrotnie bezpośrednio skupia się na kanibalach w różnych sytuacjach (przepychania parowca przez mielizny, otrzymywania bezużytecznej opłaty (w formie drutu miedzianego) za pracę, głodowania, walki), jest to zasadnicza różnica w porównaniu z narracją oryginału, gdzie otrzymujemy jedynie zdawkowe informacje na ich temat. Nową perspektywę oglądu tubylców dobrze oddają plansze na stronach 56 i 57, przedstawiające walkę w obronie statku przed atakiem Kongijczyków. W tym epizodzie Kuper koncentruje uwagę czytelnika przede wszystkim na kanibalach, ponieważ to oni dzielnie bronią łodzi i giną. Obserwujemy w kilku ujęciach poderwanie się do walki, śmierć sternika i reakcje kanibali. Montaż kadrów na planszy jest nieszablonowy, co oddaje chaos panujący w czasie ataku: widzimy w zbliżeniu przerażoną twarz sternika, wściekłe twarze mieszkańców, wypuszczoną strzałę i pistolet wpadający do wody. Kadry ułożone są pod różnymi kątami, nachodzą na siebie w taki sposób, że zaburzona zostaje nawigacja po stronie, w rezultacie czego odbiorca (podobnie do załogi) jest dezorientowany i nie wie, co się dzieje (ilustracja 26, rys. 7). Kuprowi udało się, w moim przekonaniu, osiągnąć efekt podobny do metody „opóźnionego rozszyfrowania” stosowanej przez Conrada w oryginale i wywołującej wrażenie zagubienia i niezrozumienia nagłych zdarzeń przez odbiorcę¹³⁹. Co ważniejsze, rysownik znacząco poszerza perspektywę oglądu wydarzeń, dodając obrazy przedstawiające atak z perspektywy tubylców od strony lądu (s. 55, 56, 58), dzięki temu otrzymujemy relację ze statku (perspektywa Marlowa i kanibali), ale także mamy dostęp bezpośredni do działań Kongijczyków na lądzie (a przez to dostrzegamy nie tylko ich strach, ale przede wszystkim waleczność i determinację).

¹³⁸ Ibidem, s. 109–153.

¹³⁹ I. Watt: *Conrad w wieku dziewiętnastym...*, s. 204. Por. przypis 50.

Ilustracja 25. *Splash page* (rozkładówka) przedstawiająca dzunglę jako pulsujący życiem organizm obserwujący kolonizatorów



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

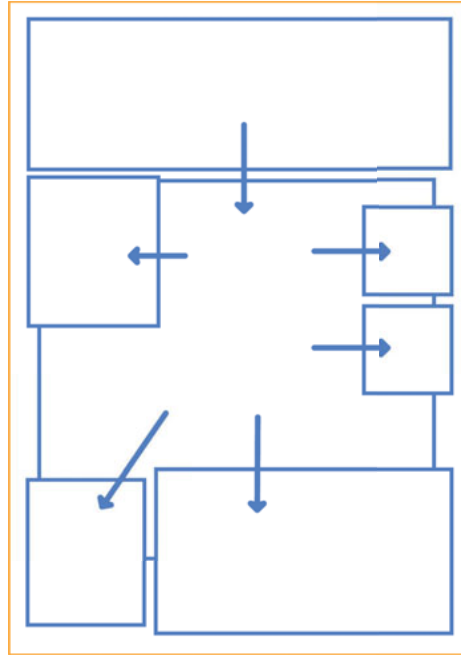
Ilustracja 26. Plansza przedstawiająca atak Kongijczyków

Nieszablonowy montaż kadrów na planszy oddaje chaos panujący w czasie ataku (wizualny odpowiednik techniki „opóźnionego rozszyfrowania”).



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

Rys. 7. Schemat przedstawiający zaburzoną (dowolną) nawigację po stronie (ECS) w czasie ataku krajowców na parowiec Marlowa



Część trzecią otwiera kadr całostronicowy przedstawiający w całkowitej ciemności barwę Nellie, z trudem dostrzegamy malutkie postaci, jedna z nich wypowiada słowo „Kurtz...” (s. 74). Ten biały dymek znajduje się w części centralnej planszy (tzw. *punctum*), przez co przykuwa naszą uwagę i zapowiada główny wątek trzeciego rozdziału. Trafnie pokazuje również fiksację Marlowa na punkcie agenta. W oryginale Conrad wielokrotnie podkreślał dążenie do spotkania z Kurtzem, trudności w poznaniu go, ale jednocześnie zaznaczył, że Kurtz był jedynie głosem dla Marlowa. W przypadku omawianej wizualizacji Kuper, w moim przekonaniu, celnie oddał ten aspekt narracji Marlowa: dostrzegamy bowiem jedynie **słowo** wśród ciemności.

Przejdźmy do obrazów związanych z Kurtzem. Na rozkładówce widzimy Kurtza z tyłu i z przodu (s. 76–77; ilustracja 27). Oba kadry łączy rzeka, wąż czy struga wijącego się czarnego atramentu oraz rozproszone fragmenty raportu o *Tępieniu dzikich obyczajów*. Istotna jest kompozycja tych plansz na sąsiadujących stronach, ponieważ oddziałują one na siebie nawzajem. Jak już wskazywałam, organizacja przestrzenna plansz tworzy złożony system „przestrzenno-miejscowy” (*spatio-topical system*)

zgodnie z teorią Thierry’ego Groensteena, w którym sąsiadujące plansze pozostają w relacji ze sobą, nawzajem się oświetlając¹⁴⁰. Jest to pierwsza prezentacja Kurtza, która wywiera mocne wrażenie i na pewno zapada w pamięć odbiorcy, między innymi dzięki takiemu umiejscowieniu plansz. W analizowanym przykładzie czytelnik obejmuje obie plansze wzrokiem i dostrzega kontrast między nimi. Kompozycja obu plansz jest podobna. Na pierwszej planszy ilustrującej postać stojącą tyłem, widzimy jak podnosi ona ręce nad zgromadzonym tłumem – koszula podobna do munduru i wygolona czaszka nasuwają skojarzenie z Mussolinim przemawiającym wysoko nad zahipnotyzowanym zgromadzeniem. Takie przedstawienie agenta ewokuje również filmowy wizerunek pułkownika Waltera Kurtza z *Czasu apokalipsy*, podobnie do powieści graficznej Anyango i Mairowitza (na co wskazywałam wcześniej), co świadczy o ciągłym oddziaływaniu obrazu Coppoli na świadomość artystów, czyli, innymi słowy, o pamięci kulturowej tej filmowej adaptacji *Jądra ciemności*¹⁴¹. Wokół postaci Kurtza fruują karteczki z cytatami jego dzieła: „my biali musimy z natury rzeczy wydawać się dzikim istotami nadnaturalnymi”, „zbliżamy się do nich z potęgą, jak gdyby bóstwa”, „Przez prosty wysiłek woli możemy rozwinąć dobroczynną działalność” „o potędze iście nieograniczonej”. Na drugiej planszy patrzymy na Kurtza *en face*. Nad głową w dłoniach trzyma bryłę w kształcie Afryki z wrytą mapą, w którą jest ślepo wpatrzony, a w jego czarnych oczodołach odbijają się białe trójkąty, które mogą symbolizować ciosy słoni lub rogi diabelskie (co graficznie nawiązuje do refleksji Marlowa, że Kurtz „zajął wysokie miejsce wśród szatanów tego kraju”¹⁴²). Otacza go las rąk tubylców, którzy biją przed nim pokłony. Na ustach ma czarny prostokąt, w którym Kuper wpisał komentarz Marlowa dotyczący raportu: „Była to bezgraniczna potęga wymowy – słów – płomiennych, szlachetnych słów”. Jednakże u dołu strony odnajdujemy wycinek z raportu o diametralnie innym wydźwięku (sygnalizowanym odmienną czcionką imitującą chwiejne odręczne pismo; fragmenty na poprzedniej stronie pisane były czcionką maszynową) „Wytępic te wszystkie bestie!”. Można przypuszczać, że pierwsza strona ukazywała Kurtza na początku jego misji w Afryce, natomiast druga już po jakimś czasie jego pobytu w Kongo, gdy zaślepiła go potęga władzy absolutnej. Odtąd

¹⁴⁰ T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 21.

¹⁴¹ Pamięć ta niewątpliwie została wzmocniona przez kolejną ulepszoną pod względem jakości edycję filmu F.F. Coppoli: *Apocalypse Now. Redux* w 2014 roku.

¹⁴² J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 133.

konsekwentnie wypowiedzi Kurtza będą prezentowane na czarnym tle. Moim zdaniem, jest to przykład na znaczeniotwórczy potencjał dymków (ich koloru i kształtu), ponieważ dzięki temu zabiegowi Kuper uwypuklił rozbieżność między tym, co agent głosił, a tym, co czynił w Afryce.

Ilustracja 27. *Splash page* (rozkładówka) przedstawiająca przemawiającego Kurtza

Obie plansze oddziałują na siebie, tworząc system „przestrzenno-miejscowy” (*spatio-topical system*) według teorii Thierry’ego Groensteena. Prezentacja Kurtza nasuwa skojarzenie z Mussolinim oraz ewokuje filmowy wizerunek pułkownika Waltera Kurtza z *Czasu apokalipsy* F.F. Coppoli. Świadczy to o ciągłym oddziaływaniu obrazu Coppoli na świadomość artystów, czyli o pamięci kulturowej tej filmowej adaptacji.



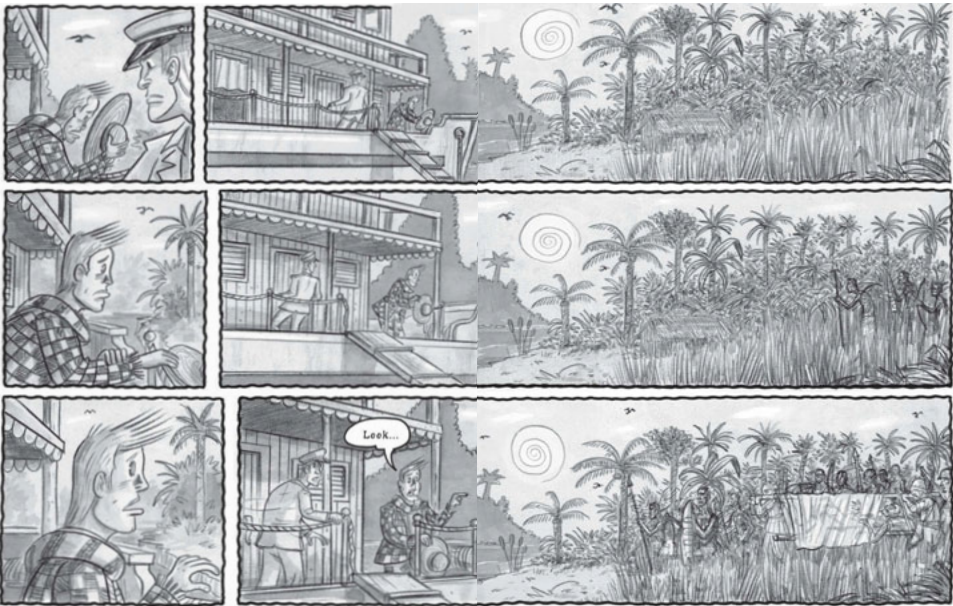
Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

W części trzeciej na uwagę zasługuje również znaczeniotwórcza aranżacja i współgranie wielu plansz odnoszących się do działań Kurtza, co Thierry Groensteen nazwał siatką połączeń (*network*) i „splataciem” (*braiding*)¹⁴³. W pierwszej kolejności czytamy dynamiczne plansze

¹⁴³ T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 29–30, 151–158.

przedstawiające działania Kurtza w Kongu Belgijskim: rajdy w głąb dżicy, łupienie wiosek i zabijanie słoni, mordowanie krajowców i „ozdabianie” ich głowami palisady przed chatą (s. 79, 80, 81, 82). Te plansze charakteryzują się dużą liczbą kadrów na stronie, ich zmienną wielkością i kształtem oraz celowo chaotyczną kompozycją na stronie (kadry są stłoczone, nachodzą na siebie, zasłaniają część planszy, która również stanowi kadr – metakadr)¹⁴⁴. Natomiast w dalszej kolejności następują „plansze ciszy”, tak bym je określiła (ilustracja 28; rys. 8). Obrazują oczekiwanie na Kurtza na parowcu i jego transport na noszach (s. 84–85). W tym przypadku kadry są tych samych kształtów, równoległe ułożone po trzy na stronie. Jednak wytworzenie wrażenia oczekiwania, braku akcji, ciszy, które jest udziałem czytelnika, było możliwe tylko dzięki współoddziaływaniu wielu plansz poprzedzających te wydarzenia (*networking*)¹⁴⁵.

Ilustracja 28. *Splash page* (rozkładówka) przedstawiająca oczekiwanie na przybycie Kurtza, tzw. plansze ciszy

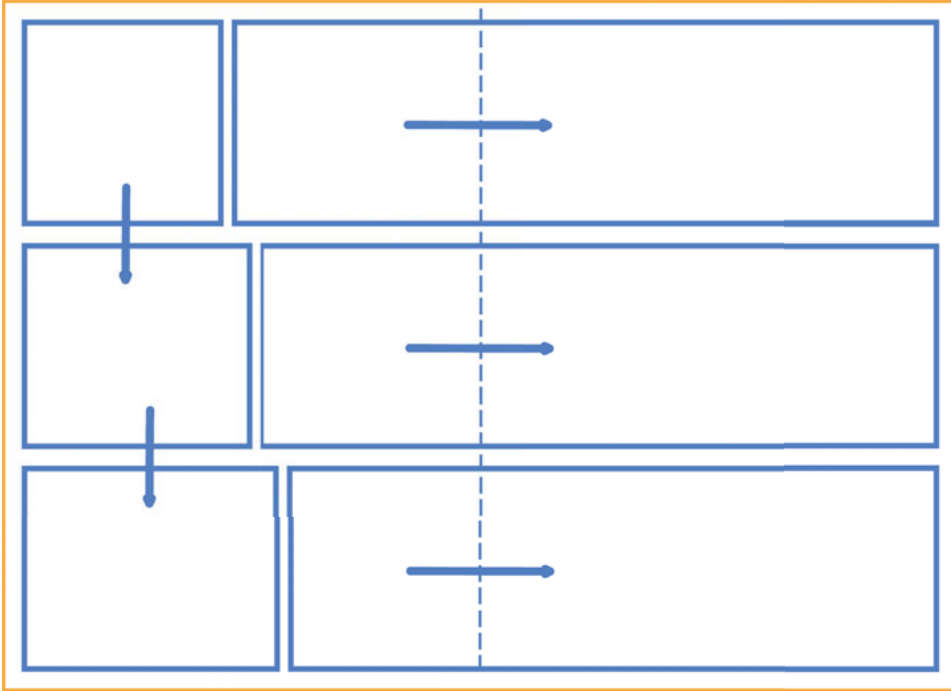


Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

¹⁴⁴ T. Groensteen określa to „mozaiką kadrów” stosowaną dla podkreślenia kluczowych momentów opowiadanej historii (zob. *ibidem*, s. 48).

¹⁴⁵ Podobne oddziaływanie powieści graficznej jako systemu obserwujemy w przypadku plansz przedstawiających węża/wężę (s. 16, 27, 43).

Rys. 8. Schemat nietypowej nawigacji po dwóch stronach na przykładzie planszy przedstawiającej oczekiwanie na Kurtza



Również i w tej części krajowcy wychodzą na pierwszy plan. Kilka plansz poświęconych jest kobiecie Kurtza (s. 88, 89, 90, 102), ale zdecydowanie najbardziej wyrazistą wydaje się *splash page* ukazująca emocje rdzennych mieszkańców, gdy parowiec Marlowa opuszcza stację z Kurtzem na pokładzie (s. 100–101). Rozkładówka zawiera trzy podłużne kadry ukazujące kolejno tubylców na brzegu, ich złość, podniesione dzidy, strzały i łuki (co istotne, to z ich perspektywy, zza pleców, obserwujemy odpływającą łódź), następny kadr stanowi zbliżenie na ich twarze, tym razem widzimy większy wachlarz emocji na wielu obliczach: strach, smutek, niedowierzanie (dostrzegamy również wojowników w maskach afrykańskich) i ostatni kadr ukazuje rozpacz kochanki Kurtza, wznoszącej ręce i zawodzącej.

Na koniec chciałabym omówić plansze, które przedstawiają ucieczkę Kurtza w nocy z parowca Marlowa (s. 96–97; ilustracja 29). Jest to rozkładówka (*splash page*), na której widzimy w dużym zbliżeniu połowę wykrzywioną bólem (przerażeniem?) twarzy Kurtza po lewej stronie i drugą część twarzy w masce afrykańskiej z rogami. Odpowiada to sytuacji

zarysowanej na danej stronie: po lewej widzimy nagiego agenta czołgającego się w dżungli ku płonącym ogniskom. Towarzyszy temu wymiana zdań między obu mężczyznami:

Marlow: „Kurtz!”
 Kurtz: „Odejdź. Ukryj się!”
 Marlow: „Czy ty wiesz, co robisz?”
 Kurtz: „Doskonale.”

s. 96

Na sąsiadującej planszy widzimy Kurtza w postawie stojącej, górującego nad Marlowem. W bliskim planie dostrzegamy płomienie, które jakby go pożerały, lub liany, które go oplatają (usidlają?) oraz postaci tubylców, jeden z nich gra na bębnie, drugi jest gotowy, by strzelić z łuku. Wydaje mi się, że Kuper w tych planszach chciał oddać fragmenty oryginału wskazujące, iż dżungla pochłaniała Kurtza, należał do niej i czerpał z niej siłę:

zagarnęła go, pokochała, otoczyła ramionami, przeniknęła mu do żył, pożarła ciało i przykuła jego duszę do swojej [...]; stał się jej rozpieszczonym i zepsutym ulubieńcem¹⁴⁶.

Również dialog na tej stronie ma inną tonację niż poprzednia rozmowa. Na plan pierwszy wybija się tyrada Kurtza na swój temat: „Miałem ogromne plany... Byłem na początku wielkich rzeczy! Ja...”. W języku angielskim ma to mocniejszy wydźwięk, ponieważ każde zdanie zaczyna się od *I* („Ja”)¹⁴⁷. To Kurtz w dżungli był panem i wszystko należało do niego. Ta rozkładówka znakomicie oddaje przemianę agenta: z umierającego, słabego człowieka na statku w silnego mężczyznę zdolnego do destrukcji wszystkich i wszystkiego, co go otacza w głębi dżungli, unaoczniając tym samym siłę, którą czerpał z dziczy (o której wspominał cytowany powyżej fragment o „ulubieńcu” dżungli). Tę rozkładówkę częściowo obramowują onomatopieczne odgłosy bębnow w taki sposób, iż powstaje wrażenie, że cała rozmowa i walka o powrót Kurtza przebiega przy akompaniamencie tubylczych obrzędów i muzyki oraz że to właśnie te odgłosy (Afryki) oddziałują na Kurtza intensywniej (dodając mu siły) niż logiczna (europejska) argumentacja Marlowa. Te same odgłosy pojawiły się na wcześ-

¹⁴⁶ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 132.

¹⁴⁷ Przytoczę ten fragment w oryginale: „I had immense plans...”, „I was on the threshold of great things!”, „I –” (P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”...*, s. 97).

niejszym etapie podróży, gdy Marlow płynął w górę rzeki (s. 47) i wtedy zadawał sobie pytanie, dlaczego nie zszedł na ląd i nie oddał się atawistycznym skłonnościom. Antidotum na przewyciężenie tych impulsów była dla Marlowa rzetelna i wyczerpująca praca na parowcu.

Ilustracja 29. *Splash page* (rozkładówka) przedstawiająca ucieczkę Kurtza

Obie strony łączy twarz Kurtza w dużym zbliżeniu – na lewej planszy wykrzywiona bólem, na prawej – w masce afrykańskiej.



Źródło: P. Kuper: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. New York 2020. © Peter Kuper; © W.W. Norton & Company.

Podsumowując, adaptacja Kupera może być postrzegana jako wizualna forma odpowiedzi na zarzuty Achebego wobec Conrada, iż przedstawił Afrykę jako tło refleksji i medytacji białego człowieka. Artysta zdecydował się zreinterpretować *Jądro ciemności* nie tyle przez oddanie głosu ludności zmarginalizowanej (jak to było w przypadku wersji Tirabosco i Perrissina), ale przez wysunięcie działań Kongijczyków na plan pierwszy oraz przez wyakcentowanie Afryki na kilku całostronicowych planszach. Podobnie do wersji Anyango i Mairowitza, adaptację Kupera charakteryzują oryginalne rozwiązania graficzne i eksperymentalne metody

narracji wizualnej (nietyпова nawigacja po stronie, celowo zaburzona kolejność czytania plansz, splatanie, kadry bezramowe).

Miquel & Godart:
Au coeur des ténèbres

Jako drugą powieść graficzną w kategorii adaptacji utworu *Jądro ciemności* chciałabym przeanalizować dzieło dwóch francuskich artystów Stéphane'a Miquela (scenariusz)¹⁴⁸ i Loica Godarta (rysunki i koloryzacja)¹⁴⁹ zatytułowane *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad* („Serce ciemności”¹⁵⁰. Swobodna adaptacja powieści Josepha Conrada”)¹⁵¹. Artyści współpracowali wcześniej przy adaptacjach literackich, między innymi powieści *Gracz* Fiodora Dostojewskiego przygotowanej dla tej samej serii Noctambule w wydawnictwie Soleil.

Zacznijmy od założeń adaptacyjnych, które możemy ustalić na podstawie posłowia oraz wywiadów udzielonych przez artystów. We wstępie do posłowia pod tytułem *Carnet des ténèbres, de Konrad à Conrad*¹⁵² Miquel wyjaśnia, że zawiera ono fragmenty notatek, refleksji, odniesień i szkiców, jakie autorzy zgromadzili w trakcie ich „podróży rzeką *Jądra ciemności*”¹⁵³. W posłowiu scenarzysta wskazuje na status noweli Conrada jako

¹⁴⁸ S. Miquel (ur. 1970), jest francuskim dziennikarzem, aktorem, fotografem, scenarzystą filmów pełnometrażowych, filmów animowanych i gier komputerowych; wraz z L. Godartem opublikował kilka powieści graficznych (*romans graphiques*) na podstawie powieści R.L. Stevensona i F. Dostojewskiego.

¹⁴⁹ L. Godart (ur. 1980) jest francuskim artystą plastykiem, grafikiem. Wydał kilka komiksów i powieści graficznych, między innymi *L'Anatomiste* (2005 scenariusz i rysunki).

¹⁵⁰ *Au coeur des ténèbres* można również tłumaczyć jako „w sercu ciemności”. Ale w języku francuskim tytuł noweli Conrada *Heart of Darkness* został przełożony jako *Au coeur des ténèbres* („serce ciemności”), a więc adaptatorzy pozostali wierni francuskiej wersji tytułu. Przekład, który cytują w albumie, to *Au coeur des ténèbres* (Tłum. J. Deurbergue. Gallimard, Paris 1985).

¹⁵¹ Adaptacja nie została przetłumaczona ani na język polski, ani na język angielski. Za pomoc w tłumaczeniu plansz dziękuję Pani mgr Marioli Gołasz. Cytaty z tej adaptacji lokalizuję w nawiasach bezpośrednio w tekście głównym.

¹⁵² *Notatnik (zeszyt) ciemności, od Konrada do Conrada*. Tytuł nawiązuje do notatnika (zapisków), które prowadził Korzeniowski w Afryce.

¹⁵³ S. Miquel, L. Godart: *Carnet des ténèbres, de Konrad à Conrad*. In: *Iidem: Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad...*, [b.s.].

książki kultowej, która obrosła wieloma interpretacjami i rezonuje w kulturze współczesnej do tego stopnia, że nie jesteśmy w stanie czytać jej dziś bez odniesień do poprzednich adaptacji i interpretacji. Wobec tak bogatego tekstu kultury autorzy postawili sobie za cel wzbudzić u czytelników, którzy nie znali Conrada, chęć przeczytania tego utworu¹⁵⁴.

W posłowniu artyści profilują życiorys Konrada Korzeniowskiego, tak aby wpisał się w ich interpretację: akcentują jego wczesne wygnanie w głąb Rosji, samotność i marzenia o dalekich podróżach. Szczególnie marzenia o podróżach stanowią istotny wątek, który przełożył się bezpośrednio na formę adaptacji (koncepcja okładki, kadr inicjujący opowieść), do czego powrócę, omawiając je szczegółowo. Innym aspektem biografii konsekwentnie uwypuklanym przez Miquela jest wykorzenienie pisarza i zaklasyfikowanie go do grupy współczesnych europejskich pisarzy emigrantów.

W kolejnym fragmencie „notatek” do *Jądra ciemności*, Miquel historycznie kontekstualizuje kolonizację Leopolda II w Kongu Belgijskim w XIX wieku, skupiając się na dwóch głównych obszarach wyzysku: bezwzględnej „eksploatacji” rdzennych mieszkańców i rabunkowym pozyskiwaniu zasobów naturalnych (kości słoniowej i kauczuku). W jednym z wywiadów udzielonych po publikacji albumu Godart zauważył, że posłowie ma na celu zaproponowanie różnych ścieżek interpretacyjnych czytelnikom, którzy chcą eksplorować utwór głębiej. Rysownik dodał, że w zakresie kolonizacji, jego zdaniem, ciągle panuje coś w rodzaju omerty i nie chodzi tu tylko o wzmiankowany okres w historii Belgii, ale dotyczy to także Francji¹⁵⁵. Ten komentarz wskazuje – jak się wydaje – że artyści odczytali nowelę Conrada na uniwersalnej płaszczyźnie obejmującej różnorakie przypadki kolonizacji. Być może podstawą do takiego odczytania były wstępne ogólne refleksje Marlowa na temat konkwisty obcych terytoriów: „Podbój ziemi, polegający przeważnie na tym, że się ją odbiera

¹⁵⁴ W tym kontekście ciekawe jest świadectwo recepcji jednej z odbiorczyń tej adaptacji, która pisze, że noweli Conrada nie czytała, jednak wydaje jej się, że „słyszysz głos Conrada w tej wiernej adaptacji”. Potwierdzałyby to ustalenia Ellisa dotyczące kulturowej cyrkulacji pamięci danego utworu wśród odbiorców, którzy choć nie czytali danej książki, twierdzą, że ją znają. Noukette: *Dans la bibliothèque: Au Coeur des ténèbres – Conrad / Miquel / Godart*. <https://aliasnoukette.fr/au-coeur-des-tenebres-conrad-miquel-godart/> [data dostępu: 21.01.2021].

¹⁵⁵ „*Au cœur des ténèbres*”, *ce n'est pas Indiana Jones*. [S. Torlotin rozmawiała z L. Godartem]. <https://www.rfi.fr/fr/culture/20140429-au-coeur-des-tenebres-loic-godart-joseph-conrad-indiana-jones-apocalypse-now> [data dostępu: 26.01.2021].

ludziom o odmiennej cerze lub trochę bardziej płaskich nosach, nie jest rzeczą piękną, jeśli się w niego wejrzy zbyt dokładnie”¹⁵⁶.

Autorzy odnoszą się także do metaforycznej wymowy powieści (po-dróży-poznania siebie, poznania człowieka „bez masek”, odkrycia korzeni zła) i jej walorów estetycznych – poetyki marzenia i snu/koszmaru, kontrastu między realnymi zdarzeniami i halucynacjami. W ostatniej kolejności przywołują współczesną krytykę literacką (teksty Edwarda Saida, Jacques’a Darrasa), a w szczególności eseju Chinuy Achebego *An Image of Africa: Racism in Conrad’s „Heart of Darkness”*¹⁵⁷. Cytują kilka fragmentów, z których najistotniejszy wydaje mi się zarzut dotyczący prezentacji Afryki jako tła dla refleksji Marlowa:

Jądro ciemności przedstawia Afrykę jako „inny świat”, antytezę Europy, a zatem i cywilizacji [...]. Ukazawszy nam już Afrykę w postaci skłębionej ludzkiej masy, Conrad koncentruje się na pojedynczym przypadku, dając nam jeden z rzadkich opisów Afrykanina, który nie sprowadza się do samych tylko „członków” i „oczu przewracających białkami”¹⁵⁸.

Zarzut przedstawienia „Afryki jako scenerii i tła” przewijał się już w adaptacjach Anyango i Mairowitza oraz Kupera, jednak bez cytatów. Różni artyści odpowiedzieli na niego w różny sposób, najogólniej rzecz ujmując, wysuwając rdzenną ludność na plan pierwszy. Jednakże Miquel i Godart wyjaśniają, że opinie współczesnych krytyków zostały zacytowane, aby pobudzić odbiorcę do przeczytania książki i wyrobienia sobie własnego zdania. Posłowie zamyka ważne, w moim przekonaniu, stwierdzenie dla założeń tej adaptacji *Jądra ciemności*, że doświadczenie Konga miało kluczowe znaczenie dla formacji Korzeniowskiego jako pisarza: „Joseph Conrad nigdy nie wrócił z Konga, nie. On się tam narodził”¹⁵⁹. Oznacza to, iż artyści czytali opowiadanie Conrada przez pryzmat jego biografii, choć nie ukazali tego w adaptacji poprzez bezpośrednie wprowadzanie odniesień biograficznych, to jednak generalne założenie, że książka jest opowieścią przygodową, nawiązuje do marzeń młodego Kon-

¹⁵⁶ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 65.

¹⁵⁷ W dalszej części cytuję polskie tłumaczenie: Ch. Achebe: *Obraz Afryki: rasizm w „Jądrze ciemności” Josepha Conrada*. Tłum. M. Kunz, T. Kunz. W: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Red. H. Markiewicz, T. Walas. T. 3. Universitas, Kraków 2011, s. 265–280.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 267, zob. także s. 269.

¹⁵⁹ S. Miquel, L. Godart: *Carnet des ténèbres, de Konrad à Conrad*. In: *Iidem: Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad...*, [b.s.].

radka o dalekich podróżach. Zostało to wyeksponowane w części biograficznej posłowania i na okładce, co omówię poniżej.

Adaptacja utrzymana jest konsekwentnie w dwóch tonacjach kolorystycznych: szarości dla krajów Północy (Londyn, Bruksela) oraz kolorów ochry i sepii dla Afryki. Zaczniemy od okładki (I i IV strony), które są skonstruowane w sposób przemyślany, ponieważ mają oddawać „ducha książki”¹⁶⁰ (ilustracja 30). Na I stronie okładki widzimy zarys postaci Marlowa siedzącego obok steru na łodzi. Jego stopy umoczone są w czerwonej cieczy (być może we krwi?). Na ziemi dostrzegamy porozrzucane kartki książki czy atlasu. Wzrok odbiorcy przyciąga twarz mężczyzny: czarne oczodoły, ogolona głowa, stopy zanurzone w krwawej kałuży. Okładka sugeruje samotność, przygnębienie, wyczerpanie. Dwa pionowe słupy drewniane ograniczające postać wydają się ją więzić. Loïc Godart w jednym z wywiadów objaśniał znaczenie tej okładki:

Totalna nędza, obraz, w którym wszystko się zatrzymało, gdzie czas już nie istnieje, gdzie wszystko jest skończone dla bohatera. Obraz najwyraźniej „bez powrotu”. [...] Przygoda się skończyła – a książka jest skończona (stąd strony na podłodze): nie pozostaje nic więcej do roboty poza medytacją, daj się ponieść tej medytacji. Marlow jest kimś w rodzaju ducha, jego twarz wygląda prawie jak maska: chciałem być zrozumiany w ten sposób, [ukazać go – A.A.P.] jako istotę unoszącą się w nicości. Wszystko jest ciche, bezwładne: otępienie pod koniec koszmaru. Pionowe linie zamykają go w czymś, co mogłoby być mentalnym więzieniem, ale perspektywa zachęca czytelnika do przyłączenia się do niego, aby „wejść” w obraz i zatopić się wraz z nim w sercu ciemności. Okładka gra na paradoksie między bezruchem a ruchem: postać zastyga, ale kompozycja zmusza wzrok czytelnika do wejścia w koszmar, do przejścia w stronę tej komórki, którą stał się jego kokpit... Przyciąga nas do siebie¹⁶¹.

Natomiast IV strona okładki przedstawia jakby moment cofnięcia się w czasie, ponieważ ukazuje prawdopodobnie Marlowa jako rozmarzone dziecko siedzące nad książkami z obrazkami i ściskającego ulubiony atlas w ramionach. Jedynie złowrogie rysunki masek zdają się sugerować, że

¹⁶⁰ „*Au cœur des ténèbres*”, *ce n'est pas Indiana Jones...*

¹⁶¹ P. Tomblaine: „*Au cœur des ténèbres*” par Loïc Godart et Stéphane Miquel, d'après Joseph Conrad. <http://bdzoom.com/72217/interviews/%C2%AB-au-coeur-des-tenebres-%C2%BB-par-loic-godart-et-stephane-miquel-d%E2%80%99apres-joseph-conrad/> [data dostępu: 26.01.2021]. Tłum. – A.A.P.

koniec tego marzenia będzie koszmarem. Szkice masek przypominają nieruchomą twarz Marlowa z I strony okładki. Tego samego chłopca spotkamy na początkowych stronach albumu, co zostanie omówione w dalszej części. Takie ułożenie *à rebours* kolejności przedstawień Marlowa (jako dorosłego i jako dziecka) na okładkach zdaje się sugerować, że początek jest końcem, a historia się powtarza (co potwierdza kadr ilustrujący marzenie chłopca na początku tej powieści graficznej). Godart określa znaczenie IV strony okładki jako przestrzeń, „gdzie sen jest możliwy”, a pierwszej – jako miejsce, gdzie sen się realizuje: „Między nimi: powieść, czyli podróż wzdłuż rzeki Kongo, zejście w siebie i do piekła zła... Sen zamienił się w koszmar. Ta koncepcja – nawet jeśli nie bardzo lubię to słowo – zeszytu w okładce opiera się więc na idei pętli: przednia okładka to obraz końca książki, tylna okładka to obraz początku [...]”¹⁶².

Ilustracja 30. Dwa portrety Marlowa

IV strona okładki przedstawiająca młodego, rozmarzonego Marlowa nad książkami opisującymi dalekie podróże i I strona okładki ukazująca wyniszczonego Marlowa pod koniec podróży.



Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au cœur des ténèbres*. Librement adapté du roman de Joseph Conrad. © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.

¹⁶² Ibidem.

Te dwie strony okładki oddają globalną wizję adaptacji: zderzenie dziecięcych marzeń z ich realizacją w rzeczywistości, kontrast między marzeniem i koszmarem. Jak wspomniałam, właśnie na to założenie mogła mieć wpływ biografia Conrada w ujęciu zaproponowanym w posłowiu: wyakcentowane marzenie Konradka o podróżach (wynikające z doświadczeń dzieciństwa – wygnanie, osierocenie) modeluje interpretację całościową utworu. Skutkuje to wprowadzeniem nowej ramy dla tej powieści graficznej – marzenia chłopca (syna dyrektora) o wyprawie w dalekie kraje (i konfrontacji tych wyobrażeń z ich faktyczną realizacją). Warto zauważyć, że większość adaptatorów zastosowała chwyt klamry semantycznej spinającej całość przedstawionego opowiadania i jego autorską interpretację: Anyango i Maiowitz otwierają i zamykają opowieść rozmytą czarną kropką na białym tle (sugerującą oczko na płytce domina), Tirabosco i Perrissin (przez zakończenie słowami Casementa o „daniu świadectwa pewnego dnia”) oraz Kuper (przez umieszczenie znaczka pocztowego na wewnętrznej części okładki) posłużyli się formułą „sprawozdania”. Natomiast Miquel i Godart ukazują chłopca i mężczyznę, przed i po doświadczeniu podróży, dzięki odwróceniu kolejności tych obrazów tworzą pętlę semantyczną i pokazują, że historia się powtarza i ma wymiar uniwersalny¹⁶³.

Jak wspomniałam, postać chłopca z IV strony okładki pojawia się na początku powieści graficznej. Autorzy dokonują modyfikacji oryginału (operacja addycji) przez dodanie do osób przysłuchujących się historii Marlowa, syna dyrektora, który *de facto* jest postacią inicjującą opowieść, ponieważ na pytanie, co będzie robił w przyszłości, wskazuje palcem na mapę Afryki i mówi „Pojadę tam” (s. 3; ilustracja 31). W odpowiedzi na te chłopięce plany Marlow przyznaje, że on również kiedyś był mały i miał podobne marzenia, a następnie rozpoczyna swoją relację o podróży w głąb Afryki.

Warto zauważyć, że choć Miquel i Godart dodali w podtytule, że jest to swobodna adaptacja utworu Conrada, to, w moim przekonaniu, nie wprowadzili istotnych zmian. Jak wyjaśnia Godart w jednym z wywiadów, określenie „swobodna adaptacja” zostało użyte jako „bufor bezpieczeństwa”, aby uniknąć zarzutów czytelników, że nie odnaleźli danej

¹⁶³ Godart wspomina, że „artyści wraz z wydawcą poszukiwali takiego typu okładki, która [...] nie epatowałaby cierpieniem czy brutalnością. Nie chcieli od razu ukazywać dosłownej wizualizacji Afryki, to miało być stopniowo odkrywane przez czytelników”. „*Au cœur des ténèbres*”, *ce n'est pas Indiana Jones...*

postaci czy zdarzenia w adaptacji. „W rzeczywistości”, jak stwierdza Godart, pozostali „wierni powieści, ponieważ nie ma powodu, aby wymyślać powieść na nowo, gdyż jest idealna taka, jak jest”¹⁶⁴.

Ilustracja 31. Plansza przedstawiająca uczestników spotkania na barce Nellie

Miquel i Godart dokonują modyfikacji oryginału przez dodanie do osób przysłuchujących się opowieści Marlowa syna dyrektora.



Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au cœur des ténèbres*. Librement adapté du roman de Joseph Conrad. © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.

¹⁶⁴ Interview Fnac de Loïc Godart pour l'album *Au cœur des Ténèbres*. <https://youtu.be/ppzIxOq3Bg> [data dostępu: 26.11.2021]. Za tłumaczenie wywiadu na język polski dziękuję Pani Marioli Gołasz.

Co zatem charakteryzuje ich adaptację? Odpowiedź znajdziemy między innymi w wyborze kreski, która oddaje absurdalność zdarzeń (na przykład w epizodzie wizyty w budynku Spółki w Brukseli), zniekształca fizjonomie, aby ukazać bezmiar cierpienia (na przykład w scenach znechania się nad Kongijczykami), w doborze i tendencyjności przedstawianych wycinków (a pomijaniu innych), kreatywnych sekwencjach kadrów, skrótach perspektywicznych, zaskakujących kątach widzenia; słowem: w szeregu drobnych modyfikacji wprowadzonych przez artystów względem tekstu źródłowego, które w całości tworzą autorską współczesną wizję *Jądra ciemności*. Wybrane przeze mnie typy modyfikacji oparte na sześciu operacjach adaptatorskich (inwersji, addycji, amplifikacji, kompresji, transakcentacji i redukcji), według systematyzacji Hendrykowskiego, oraz zabiegu splatania (*braiding*) przedstawiam poniżej, dokonując ich podziału według dominujących w danym przekształceniu operacji; jednak należy podkreślić, że często analizowana modyfikacja jest wynikiem kilku operacji adaptacyjnych.

Jedną z zastosowanych modyfikacji jest inwersja zdarzeń, na przykład wizyta w Brukseli (s. 7–11), choroba Marlowa (s. 80), wypowiedzi Kurtza o jego dokonaniach i planach (s. 87) czy jego ostatnie słowa (s. 97). Jeśli chodzi o kolejność wydarzeń w Brukseli, to Marlow najpierw poddaje się badaniom lekarskim, a dopiero potem podpisuje kontrakt w biurze dyrektora Spółki. Styl graficzny zastosowany dla wizyty w siedzibie Spółki, jak i u lekarza, wydaje się inspirowany rysunkami Johna Tenniela w *Alicji w Krainie Czarów* i *Po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla, oddającymi absurd przeżywanych przygód przez dziewczynkę (ilustracje 33 a, b, c). Przykładowo dwie starsze kobiety siedzące pod drzwiami dyrektora, ubrane są w ciężkie, bogato zdobione suknie z wiktoriańskimi wysokimi kołnierzami, co przywołuje rysunki Królowej i jej poddanych z *Alicji w Krainie Czarów* (s. 8; ilustracja 34). Następnie wizyta w gabinecie lekarskim i irracjonalne badania (ilustracja 32) przypominają absurdalnością świat Carrolla: szalony lekarz otoczony czaszkami wykonuje dziwacznymi szczypcami pomiar głowy Marlowa i wypytuje go o choroby psychiczne w rodzinie (s. 9–10). Odwołanie do stylu Tenniela konotuje absurdalność zdarzeń, wprowadza poetykę snu – wybór tej kreski wydaje się sugerować nieprawdziwość retoryki filantropii świata europejskiego w zderzeniu z rzeczywistymi działaniami Leopolda w Kongu. W przypadku gabinetu lekarskiego wzrok czytelnika przykuwa kolekcja czaszek osadzonych na patykach wzdłuż ścian. Jest to nawiązanie do zainteresowań naukowych doktora w noweli, aby badać „zmiany psychiczne, które

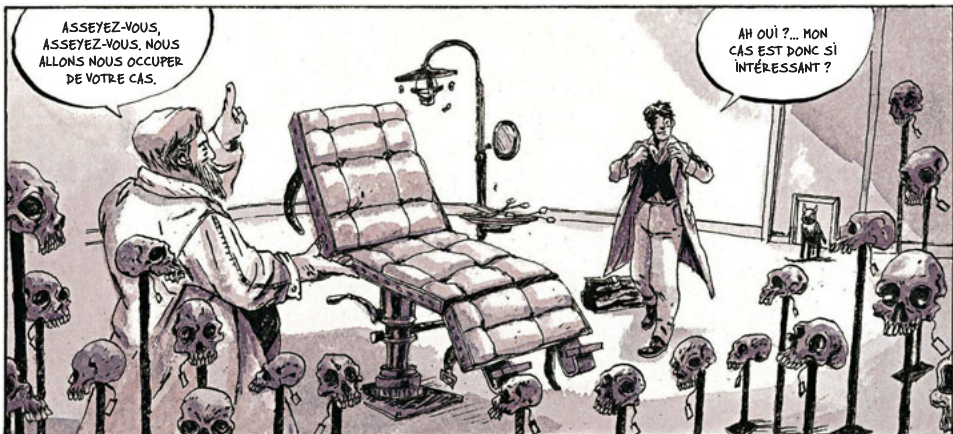
zachodzą w jednostkach [tam na miejscu – A.A.P.]”¹⁶⁵ (tę uwagę scenarzysty pominął w wymiarze słownym (operacja redukcji), ale dodał w zmienionej formie w płaszczyźnie wizualnej. W pierwowzorze doktor prosi Marlowa o zgodę na pomiar czaszki:

W interesie nauki – powiedział – proszę zawsze tych, którzy tam jadą, aby mi pozwolili zmierzyć swe czaszki. – A gdy wracają, robi pan to samo? – zapytałem. – Ach, nigdy się już z nimi nie stykam – zauważył – a przy tym, widzi pan, zmiany zachodzą w środku. [...] – Więc pan tam jedzie. Świetnie. To bardzo zajmujące. – Spojrzał na mnie badawczo i znów coś zanotował. – Czy nie było kiedyś w pańskiej rodzinie wypadku obłąkania? – zapytał rzeczowym tonem¹⁶⁶.

Dialog w gabinecie lekarskim przypomina poziomem nonsensu dialogi z *Alicji w Krainie Czarów*. Do czego potrzebne są lekarzowi pomiary czaszek podróżników, jeżeli zmiany zachodzą wewnątrz psychiki kolonizatorów? A ponadto doktor nie ma kontaktu z pracownikami powracającymi po wyprawie do Europy. Sam lekarz przyznaje, że jest to „trochę absurdalny pomysł” (s. 9).

Ilustracja 32. Plansza przedstawiająca wizytę Marlowa u lekarza Spółki w Brukseli

Zastosowany styl graficzny wydaje się inspirowany rysunkami Johna Tenniela. Jest to pierwszy kadr, na którym adaptatorzy wprowadzili wizualny motyw czaszek.



Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres*. Librement adapté du roman de Joseph Conrad. © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.

¹⁶⁵ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 72.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

W oryginale nie mamy informacji o kolekcji czaszek zgromadzonej w gabinecie – ta wizualizacja jest zatem dodatkiem (operacja addycji) artystów i stanowi przykład powiązania translinearnego do obrazów czaszek na palach w Afryce, do czego powrócę w końcowej części analizy przy omawianiu ostatniej operacji splatania. Przesuwając wizytę u lekarza, jako pierwsze wydarzenie w budynku Spółki artyści dokonują jego transakcentacji na mikroskałę, przez co uwypuklają absurdalny charakter działań Spółki w Brukseli.

Ilustracja 33(a, b, c). Rysunki Johna Tenniela do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla z wydania z 1865 roku



33a. Księżna, kot z Cheshire, nie-mowę i Alicja



33b. Biały Królik



33c. Szalony Kapelusznik

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:John_Tenniel%27s_illustrations_of_Alice%27s_Adventures_in_Wonderland#/media [data dostępu: 3.06.2020].

Kolejnym typem modyfikacji jest wprowadzanie dodatkowych elementów (operacja addycji). Miquel i Godart rozpoczynają opowieść jakby to była podróż przygodowa: miało to być spełnienie dziecięcych marzeń Marlowa (ale także chłopca z pierwszych stron opowiadania, i może czytelnika) o dalekich podróżach, nieznanymi krajami i niesamowitych przygodach. W jednym z wywiadów Godart wskazuje, że ten aspekt przygodowy opowiadania Conrada odegrał istotną rolę w ich interpretacji¹⁶⁷. Zdaniem rysownika *Jądro ciemności*:

¹⁶⁷ Takie podejście interpretacyjne jest od dawna obecne w zachodniej krytyce Conradowskiej. Zob. A. White: *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993 oraz audycja Polskiego Radia: *Dwukropek*. Prowadzi P. Kofta, M. Heydel, M. Komar. Zob. litem: „Pisarz przygodowy”. *Strącanie Conrada z piedestału*. <https://www.polskieradio.pl/8/3866/Artykul/1927583,Pisarz-przygodowy-Stracanie-Conrada-z-piedestału> [data dostępu: 13.10.2020].

zaczyna się jak historia przygodowa, a staje się opowieścią metafizyczną. To naprawdę historia marynarza, [...] który szuka łodzi na małą przygodę. Mówimy mu: wybierasz się do Afryki, a on odpowiada: jest super... i ty wybierz się, aby przeżyć przygodę¹⁶⁸.

Ilustracja 34. Plansza przedstawiająca kobiety strzegące drzwi do gabinetu dyrektora Spółki

Kreska Godarta nawiązuje do rysunków J. Tenniela (ilustracja 33 a, b, c).



Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au cœur des ténèbres*. Librement adapté du roman de Joseph Conrad. © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.

Z tego powodu, jak sądzę, Godart, rysując po raz pierwszy młodego Marlowa, wprowadza cytat wizualny ze znanego komiksu przygodowego – postaci Corto Maltese (kształt twarzy, charakterystyczna czapka, s.12; ilustracja 35b). Podłużny kadr ze zbliżeniem na twarz Marlowa otwiera rozdział afrykański opowieści, jednocześnie sugerując skojarzenia z przygodami Corto Maltese, marynarza-awanturnika, kapitana bez okrętu, obieżyświata (ilustracja 35a). Aluzja może być odczytywana dwupoziomowo: do wizualnego podobieństwa obu mężczyzn, ale i do cech ich charakteryzujących – Corto tak jak Marlow, to kapitan bez okrętu, marzyciel, wilk morski¹⁶⁹. Nie bez znaczenia jest to, że taka wizualizacja twarzy młodego Marlowa pojawia się tylko na jednej stronie, następnie Godart zmienia jego rysy. Powieść graficzna Hugona Pratta *Opowieść*

¹⁶⁸ „*Au cœur des ténèbres*”, ce n’est pas Indiana Jones...

¹⁶⁹ J. Szyłak: Hugo Pratt. *Corto Maltese. Ballada o słonym morzu*. W: *Powieści graficzne. Leksykon...*, s. 96.

słonych wód z jej głównym bohaterem Corto Maltese (podobnie do dzieła Coppoli cytowanego wizualnie przez Anyango i Mairowitza) jest tekstem głęboko wrośniętym w kulturę (cytowanym przez wielu artystów między innymi Milo Manarę i Franka Millera)¹⁷⁰, stąd możemy przypuszczać, że odniesienie to jest puszczeniem oka artystów do tych czytelników, którzy zaznajomieni są z historią Corto. Portret Marlow vel Corto ustawia perspektywę otwarcia opowieści: oto usłyszymy ekscytującą historię o przygodach w Afryce¹⁷¹. Jest to przykład addycji w planie wizualnym. Natomiast w planie narracji słownej jako dodatki można wymienić wspomniany wcześniej wątek syna dyrektora mówiącego o swoich planach na przyszłość (ilustracja 31) oraz dodany wątek misji zastąpienia agenta Josepha Kleina przez Marlowa na jednej ze stacji (s. 11), motyw odcięcia ręki służącego (s. 33), epizod obrony tubylca przed egzekucją (s. 59) i ataku ptaków na parowiec we mgle (s. 62).

Ilustracja 35(a i b). Zestawienie twarzy Corto Maltese i młodego Marlowa



35a. Corto Maltese

Źródło: H. Pratt: *Opowieść słonych wód*. © Wydawnictwo Egmont Polska, 2017.



35b. Rysunek twarzy młodego Marlowa

Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres*. Librement adapté du roman de Joseph Conrad. © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 96. Pierwsze komiksy H. Pratta o Corto Maltese były tworzone w czerni i białym dla Francuzów.

¹⁷¹ Odwołanie do kultowej postaci Corto Maltese to odwołanie do całej serii jego przygód (między innymi: *Młodość*, *Przygody etiopskie*, *Na Syberii*, *Baśń wenecka* itp.).

Następnym typem modyfikacji jest kompresja zdarzeń. W epizodzie odnoszącym się do „gaju śmierci” Miquel i Godart zastosowali kilka operacji adaptacyjnych dla wykreowania własnej wizji tego fragmentu: dokonali kondensacji, łącząc fragmenty dotyczące wysadzania skał, melioracji i budowy kolei (ukazując wywrócony wagonik, porzucone rury) z powolnym umieraniem Kongijczyków w lesie. Właściwie zastosowano tutaj aż cztery typy operacji: redukcję (eliminacja informacji związanych z budową kolei), substytucję (jeden tubylec zamiast wielu, Marlow uciekający zamiast obserwujący), addycję (wprowadzenie wizerunku tubylca z odciętymi dłońmi) i wspomnianą wyżej kondensację. Całość omawianej wizualizacji zajmuje trzy plansze (s. 18–20) i jest przedstawiona bez słów. Na uwagę zasługuje narracja wizualna w „gaju śmierci” oparta na nietypowej nawigacji po stronie (s. 19; ilustracja 36). Podobnie do niektórych wizualizacji Anyango (rys. 2) czy Tirabosco (rys. 6) obserwujemy w tym przypadku narrację dwutorową (rys. 8). Lewa kolumna przedstawia wycieńzonego krajowca czołgającego się do wodopoju, prawa – uciekającego Marlowa, pragnącego wydostać się jak najszybciej z zagajnika. Nie ma między tymi dwoma narracjami łączności; Marlow patrzy w górę w kierunku prześwitu między drzewami, a tubylec w dół, ku wodzie. Na kolejnej planszy (s. 20) twórcy dodali obraz tubylca wznoszącego ramiona z odciętymi dłońmi jako istotny element sekwencji kadrów. Jest to odniesienie do kar stosowanych przez żołnierzy Leopolda obszernie opisanych w książkach Hochschilda i van Reybroucka (które są wspomniane w posłowniu). Warto zwrócić uwagę również na oprawę graficzną tego epizodu, ponieważ w tym przypadku kolor niesie znaczenie. Jak już pisałam, Godart wprowadził podział na dwie tonacje barw: wypłowiałe szarości, biel i czerni dla Europy oraz sepie, ochrę dla Afryki. I tak, przewrócone wagoniki, pogięte rury i inny sprzęt europejski są ukazane w barwach brudnoszarych, co kontrastuje z rdzawą kolorystyką tła i brązową tonacją całej planszy. Na skutek wyraźnego rozgraniczenia kolorystyki każde wprowadzenie bieli i czerni do ochry afrykańskiej sygnalizuje europejski ślad pozostały po aktywności kolonizatorów w Kongu. Takie operowanie kolorem uwypukla destrukcyjną działalność białych ludzi.

Transakcentacja stanowi wiodącą modyfikację zastosowaną w kreatywnie przetworzonym fragmencie spotkania z księgowym (s. 22–26). Podobnie do poprzedniego epizodu i w tym wypadku artyści zastosowali szereg operacji adaptacyjnych: redukcji, addycji, amplifikacji i transakcentacji. Zredukowano szczególnie wyglądu księgowego (kołnierz, mankiety,

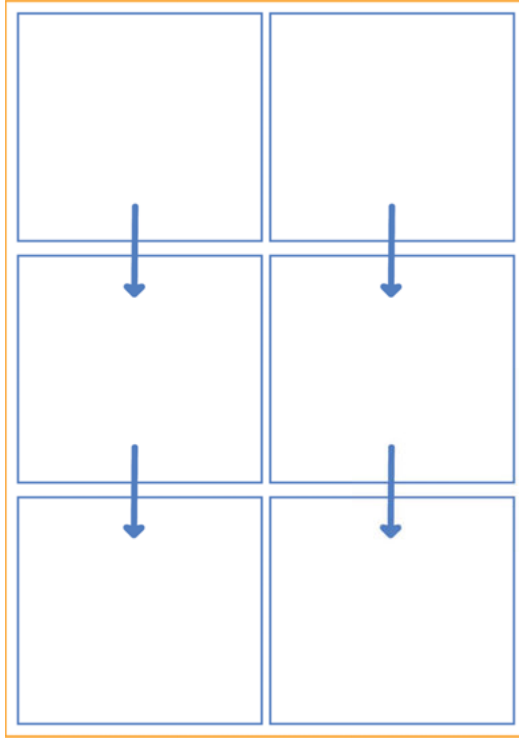
Ilustracja 36. Plansza przedstawiająca „gaj śmierci”

W tej wizualizacji Miquel i Godart zastosowali narrację dwutorową. Lewa kolumna przedstawia wycieńzonego tubylca czolgającego się do wodopoju, prawa – uciekającego Marlowa. Jest to przykład prowadzenia dwóch odrębnych narracji wizualnych: Marlow patrzy w górę w kierunku prześwitu między drzewami, a tubylec w dół, ku wodzie.



Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad.* © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.

Rys. 9. Schemat dwutorowej (kolumnowej) nawigacji po stronie na przykładzie plan-szy ukazującej „gaj śmierci”



przedziałek), które w oryginale wybijają się na pierwszy plan, stanowiąc główną oś opisu tego zdarzenia. Dodano wpisy w rubrykach księgi rachunkowej: Marlow, Klein, Kurtz. Poszerzono wymiar rozmowy Marlowa z księgowym, przeplatając ją kadrami tubylców wyruszających w głąb dżungli z produktami europejskimi i powracających z ciosami słoni (s. 25), obrazem szubienicy i leżącymi nieopodal zwłokami Kongijczyka (s. 24), nagą kobietą w łańcuchach niosącą żelazko, prawdopodobnie do prasowania ubrań księgowego (s. 26). W rezultacie zmieniono całkowicie charakter tej rozmowy: ze spójnej konwersacji mężczyzn w noweli wytworzono kakofonię słów i obrazów. Ujmując rzecz w dużym skrócie, można powiedzieć, że Marlow słyszy jedno, a widzi drugie. Wypowiedzi księgowego nie odnoszą się do ilustracji, a więc słowo i obraz są przeciwstawne, opisują odrębne rzeczywistości¹⁷².

¹⁷² Według terminologii Baetensa i Freya. Zob. Iidem: *Drawing and Style, Word and Image*. In: Iidem: *The Graphic Novel...*, s. 143–149.

Rozwiązaniem wizualnym zastosowanym dla oddania tych dwóch odrębnych rzeczywistości jest konsekwentnie utrzymany dla całego epizodu podział przestrzeni na pokój księgowego i teren na zewnątrz. Łącznikiem między tymi obszarami jest okno. Pierwszy przykład ilustrujący ten rozziw obejmuje dwa kadry: księgowy, miażdżąc muchę, ostrzega, że należy ich unikać, ponieważ zabijają ukąszeniami, w kolejnym kadrze dostrzegamy w tle Marlowa w czarnej plamie okna patrzącego w kierunku szubienicy (na pierwszym planie). W dole kadru widzimy porzucone zwłoki wisielca. Dymek w tym kadrze kontynuuje ostrzeżenie księgowego: „One (muchy) dźgają” (s. 24). Drugi przykład obejmuje cztery kadry ze strony 25: na zewnątrz przed chatą obserwujemy karawanę tragarzy objuczonych ciosami słoni, innych tubylców jęczących i leżących na ziemi z wycieńczenia, a ponad nimi białego kolonizatora z batem. W tym samym czasie we wnętrzu baraku księgowy mówi o nienawiści do tubylców, o ich zbędności: „Kiedy musisz dokonywać poprawnych wpisów w księdze rachunkowej, zaczynasz nienawidzić tych dzikusów”, w kolejnym dymku doprecyzowuje: „Nienawidzisz ich aż do śmierci”. I finalizuje monolog, rozkładając bezradnie ręce: „W końcu zastanawiam się, czego te czarnuchy od nas chcą!” (s. 25). Zauważmy, że nie jest to pytanie, ale zdanie to wybrzmiewa jak pretensja. Transakcentacja w przypadku tego epizodu polega na przesunięciu akcentów z podziwu Marlowa dla aparycji księgowego i schludności jego ubrań (jak to było w oryginale) na rozbieżności wynikające z jego wypowiedzi a rzeczywistością, którą obserwuje na stacji Marlow¹⁷³.

W tym epizodzie w adaptacji pojawia się po raz pierwszy nazwisko Kurtza: widzimy je wpisane w księdze rachunkowej i słyszymy w opiniach księgowego. Księgowy przedstawia go jako zdolnego agenta, ale przy tym chwali własne działania, tak aby Marlow przekazał wyłącznie pochlebne informacje o nim. Artyści dodali kadry ukazujące zabicie muchy i powstałej krwawej plamy na rubrykach księgi rachunkowej przy nazwisku Kurtz. Ukazanie krwi w dużym zbliżeniu (operacja amplifikacji) wprowadza nowy motyw wizualny czerwonej plamy, która będzie przewijać się na kolejnych planszach, zmieniając znaczenia i stanowiąc przykład translinearnego połączenia (splatania), do czego powrócę w dalszej części analizy.

¹⁷³ Rozbieżności między narracją księgowego a działaniami kolonizatorów były również wyakcentowane w adaptacji Anyango i Mairowitza, ale przy zastosowaniu odmiennych rozwiązań wizualnych.

Modyfikacją, którą zastosowano wielokrotnie, jest amplifikacja. To właśnie ten zabieg adaptatorski, w moim przekonaniu, w największym chyba stopniu stanowi o twórczym przetworzeniu pierwowzoru, ponieważ artyści wybierają te wycinki, które są kluczowe dla ich interpretacji dzieła. Już sam wybór fragmentów jest znaczący, gdyż świadczy o autorskiej wizji adaptacji. Przykładowo, epizodem uwypuklonym przez Miquela i Gordarta jest naprawa statku. W oryginale mamy krótką wzmiankę o tym, że Marlow czeka na dostawę nitów z Europy, które są niezbędne do reparacji uszkodzeń. Akcent pada na oczekiwanie, bierność, brak działania:

Chodzi mi właściwie o nity, na Boga! O nity. Żeby robota posunęła się naprzód, żeby raz skończyć z tą dziurą. Potrzeba mi nitów. [...] Przystałem się już kłopotać o nity. Zdolność człowieka do tego rodzaju manii bardziej jest ograniczona, niżby można było przypuszczać. Powiedziałem sobie: „pal licha!” – i machnąłem ręką. Miałem czasu w bród do rozpiętywań, a niekiedy myślałem i o Kurtzu¹⁷⁴.

Natomiast francuscy adaptatorzy wyodrębnili ten wątek i wzmocnili go przez ukazanie na czterech planszach (s. 34–36, 39) wspólnych wysiłków Marlowa i tubylców, aby wydostać łódź na brzeg. Wyakcentowano nie tylko aktywne działania Marlowa, ale przede wszystkim jego współpracę z krajowcami, przeciwstawiając to zachowaniu białych kolonizatorów, którzy jedynie biernie obserwują i komentują jego pracę (ilustracja 37). W jakim celu uwypuklono właśnie ten fragment? Szczegółowe zilustrowanie starań Marlowa, aby wyciągnąć statek na brzeg, posłużyło do wprowadzenia obrazów współpracy z Kongijczykami, a w szczególności do nawiązania osobistej relacji z jednym z kanibali. Miquel wprowadza jego imię – Mieupas i przydziela mu rolę sternika w kolejnym etapie podróży. Nadanie imienia to wyodrębnienie z tłumu nieznanymi krajowców, uwidocznienie jego partykularnej historii i zindywidualizowanie jego śmierci. Na planszach ukazano kanibali ciągnących statek linami do brzegu, porwanie jednego z kanibali przez wartki nurt rzeki i Marlowa skaczącego mu na pomoc. Kwintesencją tego wątku wydaje się podłużny kadr u dołu trzeciej planszy (s. 36; ilustracja 37). Na pierwszym planie widzimy dużą część statku, na drugim planie – kanibali zanurzonych w wodzie, oplątanych linami, ciągnących statek i na trzecim planie białych kolonizatorów, siedzących na brzegu w fotelach. Zastanówmy się, co artyści

¹⁷⁴ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 100–104.

chcieli osiągnąć, dokonując takiego wyboru wycinka historii i jego amplifikacji? Po pierwsze, jak sądzę, pragnęli ukazać kontrast między postawą Marlowa a zachowaniem pozostałych kolonizatorów; po drugie wprowadzili osobistą relację Marlowa z załogą statku, którą stanowili kanibale; po trzecie, dążyli do zindywidualizowania jednego z kanibali, który okaże się wartościowym członkiem załogi, na którym Marlow będzie mógł polegać, w przeciwieństwie do innych białych. Zabieg nazwania jednego z krajowców jest podobny do omówionego chwytu zastosowanego przez Tirabosco i Perrissina, ale nie identyczny. Twórcy *Kongo...* bowiem, bez dodatkowych podtekstów, nadali imię Kongijczykowi, a ponadto sprawili, aby przemówił i podał własne imię w swoim języku. Natomiast w przypadku tej adaptacji, imię jest nieco ironiczne, bo nadane przez Europejczyków i oznacza jedyne słowa, które kanibal potrafi powiedzieć po francusku „Mieux pas” (lepiej nie) (s. 34).

Ilustracja 37. Plansza przedstawiająca współpracę Marlowa z kanibalami



Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres*. Librement adapté du roman de Joseph Conrad. © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.

Jako ostatni typ modyfikacji chciałabym omówić zmiany wynikające z opuszczeń. Redukcja jest warunkiem *sine qua non* większości adaptacji (filmowych, teatralnych czy radiowych), ponieważ, jak zaznaczyłam wcześniej, nie można oddać wszystkich elementów pierwowzoru, a po drugie świadczy ona o twórczym podejściu adaptatorów. Nie chodzi tu o przypadkowe opuszczenia, ale takie, które współgrają z innymi modyfikacjami, wystrajając w końcowym rezultacie ich efekty. Wracając

do omówionego powyżej wątku naprawy parowca, autorzy pominęli kwestię nitów i związaną z tym intrygę dyrektora, aby zapobiec ich dostawie, postać kotlarza i jego historię. Ale kluczowym pominięciem kształtującym sens i przesłanie całej adaptacji jest konsekwentna redukcja ukazywania postaci Kurtza. Wpisuje się to w generalne założenie interpretacji, aby Kurtz nie ogniskował uwagi czytelnika do tego stopnia jak w noweli. W jednym z wywiadów Godart przyznaje, że mieli problem z przedstawieniem agenta, szczególnie po kreacji Marlona Brando w *Czasie apokalipsy*. (Po raz kolejny wybrzmiewa tu obserwacja Ellisa dotycząca „pamięci kulturowej” danego dzieła.) Adaptatorzy zdecydowali się zatem nie ukazywać go wcale, ale stworzyć przestrzeń dla domysłów czytelnika¹⁷⁵. Dostrzegamy jedynie zarys mężczyzny otoczony tubylcami i ciosami, ciało na noszach, cień w lesie, Marlowa niosącego człowieka na plecach – wszystko to w dalekim planie, domyślamy się, że jest to ów utalentowany agent. Scenom z Kurtzem często towarzyszą czaszki wbite na pale – otaczają go, są w tle, wyrastają z boków, wynurzają się z wody (s. 74, 75, 76, 77, 78, 83, 84, 88, 89, 90), stanowią znak rozpoznawczy jego działań w Afryce. Ponieważ nie chciano pokazywać Kurtza, wycięto sceny rozmowy Kurtza z Marlowem na łożu śmierci. Podobną tendencję do zredukowania roli Kurtza odnotowaliśmy w adaptacji Tirabosco i Perrissina, jednak była to forma transakcentacji (polegająca na zmniejszeniu rangi misji dotarcia do agenta, a wysunięciu na plan pierwszy Afrykańczyków), natomiast w przypadku interpretacji Miquela i Godarta mamy ograniczenie do minimum występowania tego bohatera (operacja redukcji).

Poza klasyfikacją operacji adaptatorskich Hendrykowskiego pozostaje zabieg splatania (*braiding*), czyli połączeń translinearnych rozpoznany i opisany przez Groensteena, który, moim zdaniem, odgrywa istotną rolę semantyczną w tej adaptacji i uwypukla pewne wątki. Jak zauważa Groensteen, „zabieg splatania generalnie zasadza się na ponownym pojawianiu się ikonicznego motywu i jest związany z sytuacjami o dużym potencjale dramatycznym [...]”¹⁷⁶. Jednym z takich ikonicznych motywów jest wspomniana wcześniej plama krwi, która pojawiła się po raz pierwszy przy zabiciu muchy przez księgowego (s. 24; ilustracja 38a). Po raz kolejny czerwona rozbryzgana plama pojawia się w obrazie odcięcia ręki tubylcowi – jako kara za nieodpowiednie trzymanie tacy (s. 33; ilustracja 38b), następnie dostrzegamy czerwoną ciecz w kielichu podczas za-

¹⁷⁵ „*Au cœur des ténèbres*”, *ce n'est pas Indiana Jones...*

¹⁷⁶ T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 148.

bawy kolonizatorów (ilustracja 38c), i dalej w momencie śmierci Mieupas (s. 67; ilustracja 38d), gdy jego głowa jest umoczona w plamie krwi, a krew spływa pod stopy Marlowa i wreszcie w ostatnim kadrze opowieści, gdy Marlow wypowiada słowa: „Zgroza! Zgroza!”, jego stopy są zanurzone we krwi. Krew spaja całą opowieść od zabicia muchy po zabicie człowieka, ponieważ jest już nieprzydatny. Jednak ostateczne znaczenie tych wszystkich krwawych plam, w moim przekonaniu, zostaje nadane w ostatnim kadrze, na którym widzimy Marlowa pod koniec podróży, ze stopami we krwi – można stwierdzić, że w planie ogólnym interpretacji Miquela i Godarta jednostkowa historia Marlowa to uniwersalna historia kolonizacji skąpanej we krwi rdzennych mieszkańców, to niewypowiedziana zbrodnia przeciwko ludzkości. Pamiętajmy, że ostatni kadr został wybrany przez twórców jako ilustracja na okładkę: Marlow zanurzony we krwi, ponieważ również on brał udział w tym haniebnym przedsięwzięciu, choć w roli obserwatora, to jednak nie przeciwdziałał – obserwowanie popełniania zbrodni jest formą współsprawstwa (ilustracja 30).

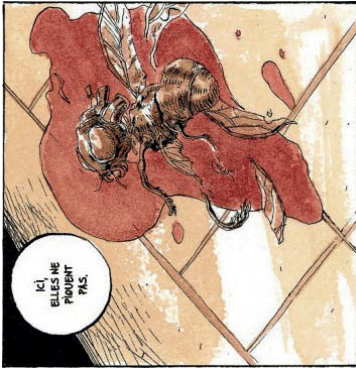
Drugim ikonycznym elementem łączącym opowieść jest motyw czaszki. Jak zaznaczyłam przy okazji analizy wizyty w Brukseli, czaszki pojawiają się w gabinecie lekarza (s. 10; ilustracja 32), następnie w tle w baraku jako kolekcja jednego z kolonizatorów (s. 40–41) i dziesięciokrotnie podczas spotkań z Kurtzem. Na przykład gdy parowiec Marlowa dopływa do stacji agenta, z wody wystają nabite na gałęzie głowy ludzkie, co jest ukazane z kilku perspektyw na wielu kadrach (s. 74–77). Z pewnością jest to przetworzenie sceny z oryginału, gdy Marlow, płynąc do stacji agenta, widzi przez lornetkę czaszki ludzkie „zdobiące” palisadę wokół jego chaty.

Teraz zobaczyłem je z bliska i pod pierwszym wrażeniem targnąłem głowę w tył jak ciosem. Potem przesuwałem szkła starannie od słupa do słupa i przekonałem się o swym błędzie. Owe okrągłe gałki to nie był ornament, lecz symbol [...]. Owe głowy na palach wywierałyby jeszcze większe wrażenie, gdyby ich nie obrócono twarzami ku szopie¹⁷⁷.

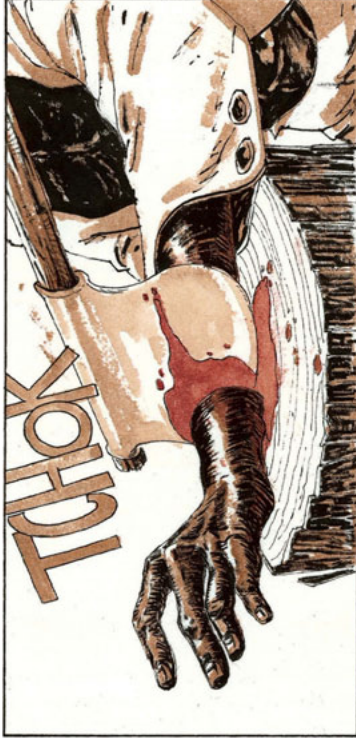
Istotną różnicą jest umieszczenie w adaptacji tych czaszek w wodzie, ponieważ, w moim przekonaniu, nawiązuje to do sceny z filmu Coppoli, gdy kapitan Benjamin Willard, dobijając do brzegu, dostrzega wynurzające się z rzeki głowy ludzkie. Zatem kadry te stanowią kolejne w tej powieści graficznej nawiązanie transmedialne do amerykańskiej produkcji.

¹⁷⁷ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 147.

Ilustracja 38(a, b, c, d). Wybrane kadry ilustrujące połączenia translinearne oparte na czerwonej plamie krwi



38a. Zabicie muchy



38b. Odcięcie ręki tubylcowi



38c. Czerwona ciecz w kielichu



38d. Śmierć Mieupas

Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au cœur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad.* © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.

Ponadto, głowy na palach otwierają i zamykają epizod nocnej ucieczki Kurtza z pokładu parowca. Marlow, błądząc po lesie w poszukiwaniu agenta, widzi postaci ze Spółki – starą kobietę robiącą na drutach i groteskowego lekarza (s. 83). Pojawienie się tych figur z przeszłości w dżungli łączy przejawy szaleństwa w Europie i Afryce; sugeruje, że korzeni zła należy szukać w Europie, ponieważ szalona była sama misja kolonizowania i jej fałszywe założenia cywilizacyjno-filantropijne.

Wariacją ikonicznego obrazu czaszki jest motyw maski. On również pojawia się wielokrotnie (w kolekcjach dyrektora stacji (s. 32–33) i agenta cegieł (s. 40–41), w skrzyniach z łupami Wyprawy Odkrywczej Eldorado (s. 46) oraz, co chyba najistotniejsze, na okładkach: na rysunkach chłopca (IV strona okładki; ilustracja 30) i jako twarz-maski Marlowa po zakończonej misji (I strona okładki; ilustracja 30) – maska, w moim przekonaniu, jest symbolem doświadczenia Afryki. Tak mocne wizualne wyakcentowanie tematu maski przez francuskich artystów mogło wynikać z ich zaplecza kulturowego. W sztuce francuskiej bowiem (ale i europejskiej) nastąpił radykalny przełom na początku XX wieku na skutek odkrycia i oddziaływania sztuki afrykańskiej, przede wszystkim masek stamtąd przywiezionych. Ta kwestia została poruszona w cytowanym przez Miquela i Godarta eseju Achebego, w którym przytacza opinie brytyjskiego historyka sztuki:

Gauguin wyruszył na Tahiti, w podróż stanowiącą najbardziej ekstrawagancki akt otwarcia się jednostki na kulturę nieeuropejską w ostatniej dekadzie XIX i w początkach XX wieku, kiedy to europejscy artyści łaknęli nowych doświadczeń artystycznych. Dopiero jednak w latach 1904–1905 sztuka afrykańska zaczęła wywierać swój szczególny wpływ na sztukę europejską. Dysponujemy świadectwami dotyczącymi przynajmniej jednego konkretnego dzieła: maski, którą Maurice Vlaminck otrzymał w roku 1905. Vlaminck wspomina, że Derain na widok maski „oniemiał” i „osłupiał”, a następnie odkupił ją i pokazał Picassowi i Matisse’owi, którzy również byli pod jej głębokim wrażeniem. Ambroise Vollard wypożyczył ją [...] i kazał wykonać jej odlew w brązie. [...] W sztuce dwudziestowiecznej rozpoczęła się rewolucja¹⁷⁸.

Maski zatem ukształtowały kierunek sztuki europejskiej w XX wieku. Być może francuscy adaptatorzy inspirowali się malarstwem francuskim nawiązującym do sztuki afrykańskiej i połączyli to z wizualną interpretacją *Jądra ciemności*.

¹⁷⁸ Ch. Achebe: *Obraz Afryki...*, s. 276–277.

Kończąc analizę, chciałabym powrócić do oprawy graficznej wykonanej przez Godarta. Jak zaznaczyłam na początku, kolorystyka jest dwubarwna i zasadniczo odrębna dla scen w Europie (buroszara) i Afryce (sepia). Jednak w niektórych wypadkach te dwie kolorystyki (czyli *de facto* „rzeczywistości”) występują łącznie. Przykładowo dla wizualizacji łupieskich wypraw Kurtza w głąb dżungli, Godart zastosował chwyt „mieszania” kolorystyk (s. 73). Na rozkładówce obserwujemy dwie plansze: po lewej relacja Arlekina o przyjaźni i fascynacji Kurtzem, utrzymana w kolorze sepia, na ostatnim kadrze tej planszy widzimy w dalekim planie parowczyk, a w pierwszym planie od tyłu czaszkę wbitą na pal, tak jakby to była obserwacja statku z jej perspektywy; natomiast na prawej planszy pierwsze cztery kadry przedstawiają w szaroczarnej tonacji podboje Kurtza (powalonego słonia, tubylców niosących ciosy, zarys postaci Kurtza otoczonego ciosami, dzidami i tubylcami) i w kolejnych kadrach przeskok do narracji Rosjanina ponownie w kolorze sepia. Ten chwyt formalny może być postrzegany również jako forma splatania (*braiding*), ale w planie kolorystyki. Podobnie postępuje artysta, gdy obrazuje zdziczenie i wynaturzenia Kurtza (s. 81): na planszy dwa pierwsze kadry w kolorze sepia przedstawiają kolonizatorów ładujących ciosy na statek, a następne dwa panele w tonacji białoczarnej ukazują wychudzone zwłoki ludzkie wczepione w ziemię, spaloną wioskę i pustą rzekę otoczoną lasem, wijącą się bez końca. Plansza może stanowić wizualną realizację refleksji Marlowa na temat degeneracji Kurtza:

Pan Kurtz nie posiadał hamulców w nasycaniu różnych żądz, że czegoś w nim brakowało, jakiejś drobnej rzeczy, której nie można było odnaleźć pod jego wspaniałą wymową, gdy zaszła nagła potrzeba. Czy wiedział sam o tym swoim braku, nie umiem powiedzieć. Myślę, że uświadomił go sobie w końcu – dopiero w samym końcu. Ale dzicz przejrzała go wcześniej i wywarła na nim straszliwą zemstę za dziwną inwazję. Myślę, że szeptała mu rzeczy, których sam o sobie nie wiedział, rzeczy, o których nie miał pojęcia, póki ich nie podsunęła wielka samotność; a ów szepc dziczy okazał się nieprzepraczone ponętą¹⁷⁹.

Wybrane zdania z tego fragmentu zostały wpisane w białoczarne kadry – kolorystyce, która zawsze wyraża europejskie spustoszenie i destrukcję.

¹⁷⁹ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska..., s. 148.

Ponownie do mieszania barw powracamy po ucieczce Kurtza, gdy sam Marlow czuje się coraz gorzej. Próbuje on przekazać tamtą rzeczywistość i swoje odczucia z tego etapu wyprawy, słuchaczom na łodzi. Dla wyrażenia tych wysiłków i pytań w oryginale: „Czy widzicie tę całą historię? Czy widzicie cośkolwiek?”, Godart połączył w obrębie jednej planszy kadry białe-czarne i w kolorze sepia (s. 69, 91, 94). Odbiorca otrzymuje razem dwie perspektywy: europejską (opowieść Marlowa na Tamizie) i afrykańską (podróż rzeką Kongo) (ilustracja 39). Zderzenie tych perspektyw najwyraźniej wybrzmiewa w pierwszym kadrze na stronie 69, gdy Marlow relacjonuje śmierć sternika – Mieupas. Może to oznaczać, że przeżywa na nowo to doświadczenie i odczuwa ból po stracie kanibala, z którym nawiązał osobistą relację.

Jednakże na wyższym poziomie może to stanowić metakomentarz do sposobu narracji: jak ukazać tu i teraz doświadczenia z przeszłości? Te pytania pojawiają się wielokrotnie w oryginale w czasie opowieści Marlowa:

Czy widzicie tę całą historię? Czy widzicie cośkolwiek? Mam wrażenie, że usiłuję wam opowiedzieć sen – a mój wysiłek jest daremny, bo żadna relacja nie może oddać wrażenia snu, tej mieszaniny bezsensu [...]. Nie, to możliwe; niepodobna dać komuś żywego pojęcia o jakiegokolwiek epoce swojego istnienia – o tym co stanowi jej prawdę, jej znaczenie [...].
s. 99

Nonsens [...]. To najprzykrzejsze, że nie możecie mnie zrozumieć...
s. 131

Nie możecie tego zrozumieć!
s. 133

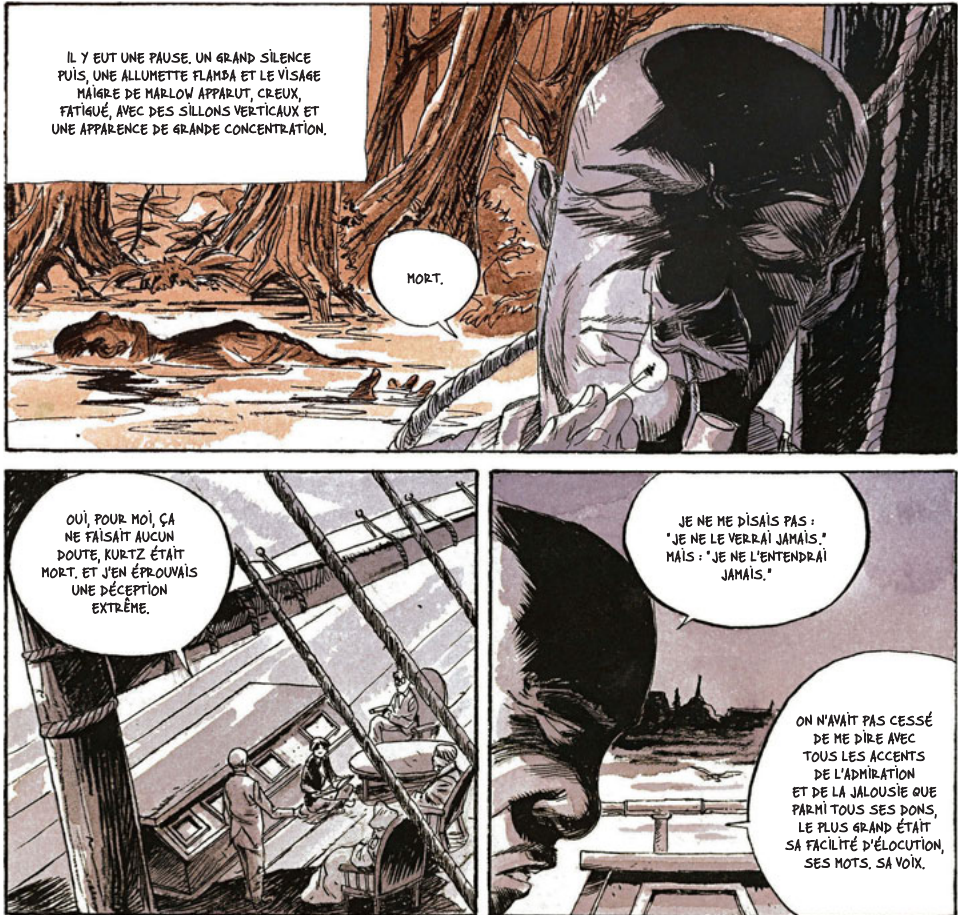
W kolejnych wyłącznie białe-czarnych kadrach Godart umieszcza obrazy łodzi Nellie w Londynie, a wypowiedzi Marlowa dotyczą rozczarowania, jakie czuł wtedy w Afryce, że nie usłyszy już głosu Kurtza. Obrazy przedstawiają następujący fragment z noweli:

Odkryłem dziwną rzecz: nie wyobrażałem go sobie nigdy jako działającego, uważacie, tylko jako rozprawiającego. Nie powiedziałem sobie: „Teraz go już nigdy nie zobaczę” [...], ale „Teraz go już nigdy nie usłyszę”. Ten człowiek przedstawiał mi się jako głos¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 130.

Ilustracja 39. Splatanie kadrów białoczarnej i w kolorze sepia w obrębie jednej planszy

Miquel i Godart łączą dwie perspektywy: europejską (opowieść Marlowa na Tamizie) i afrykańską (podróż rzeką Kongo).



Źródło: S. Miquel, L. Godart: *Au coeur des ténèbres*. Librement adapté du roman de Joseph Conrad. © Éditions Soleil, 2014. Opublikowane przez Clotilde Vu w serii Noctambule.

Adekwatnie do wyrażanych przez Marlowa emocji, adaptatorzy przezywają wizualizację opowieści afrykańskiej, aby dosłownie „dać odczuć” czytelnikom rozgoryczenie Marlowa (Marlow podkreśla, że czuł żal, że nie usłyszy agenta, a nie, że go nie zobaczy). Godart oddaje to przez zmianę kolorystyki z sepia na szaroczarną: jesteśmy ponownie w Anglii, jedynie „słyszymy” opowieść o Kurtzu, tak jak Marlow słyszał tylko głosy o agencie. Adaptatorzy umiejętnie, w moim przekonaniu, oddają wielopo-

ziomowość narracji: głos Kurtza w owym czasie dla Marlowa, nakłada się na głos Marlowa dla przyjaciół na łodzi, a następnie dla nas, współczesnych odbiorców tej powieści graficznej. Artyści zdecydowali się uwypuklić ten oralny aspekt opowieści przez przedstawienie refleksji Marlowa na czterech kadrach na temat ustnego przekazu o Kurtzu.

Nie powiedziałem sobie: „Teraz go już nigdy nie zobaczę”, ale „Teraz go już nigdy nie usłyszę”.

Powtarzali mi we wszystkich możliwych tonacjach podziwu i zazdrości, że spośród wszystkich jego talentów największy to łatwość mówienia, jego słowa, jego głos. Co więcej, kiedy nachodzi mnie wspomnienie tamtego czasu, nie słyszę nic prócz głosów.

Wibracje przeplatane głupią, okropną, obskurną, dziką lub po prostu mierną mową, bez znaczenia.

Głosy, głosy, głosy...

s. 69

Łączenie kolorystyki występuje również na ostatniej planszy adaptacji – nietypowej pod względem liczby, wielkości i układu kadrów. Na ostatniej stronie Godart umieścił jedynie dwa kadry: mniejszy, poziomy, biało-czarny ukazuje Marlowa od tyłu w pozycji Buddy opartego o maszt Nellie (rzeczywistość brytyjska); poniżej drugi, większy kadr w kolorze sepia zajmuje trzy czwarte strony i przedstawia Marlowa z maskowatą twarzą wypowiadającego słowa: „Zgroza! Zgroza!” (rzeczywistość afrykańska) (s. 97). Obok niego dostrzegamy nakryte prześcieradłem ciało Kurtza. Na tej ostatniej planszy dokonuje się połączenie obu rzeczywistości w jedną całość. Pierwszy z omawianych kadrów to w pierwowzorze jest koniec opowieści: „Marlow umilkł i siedział na uboczu, niewyraźny i milczący, w pozie zadumanego Buddy”¹⁸¹. Natomiast w powieści graficznej artyści dodali jeszcze jeden kadr w kolorze sepia: przedstawia Marlowa na łodzi, karty książki/strony dziennika rozrzucone na ziemi, opowieść skończona, nogi we krwi, ciało Kurtza okryte prześcieradłem na koi. Słowa, które wypowiadał w oryginale Kurtz: „Zgroza! Zgroza!” (s. 167), w adaptacji zostały przypisane Marlowowi. Zastanówmy się, dlaczego, jaki efekt chcieli osiągnąć, zmieniając autora tych słów i umieszczając jedne z najważniejszych słów na samym końcu adaptacji? Sądzę, że, po pierwsze, taki zabieg jest częścią strategii przyjętej i realizowanej konsekwentnie w całej adaptacji – redukcji figury Kurtza i jego znaczenia dla opowieści,

¹⁸¹ Ibidem, s. 180.

po drugie, co ważniejsze, oznacza to włączenie Marlowa w działania kolonizatorów i obarczenie odpowiedzialnością za nie (pisałam o tym powyżej). Ten sam kadr widzimy na okładce (z jedną różnicą – nie ma ciała Kurtza; ilustracja 30). Jednakże przez umieszczenie tego obrazu na zakończenie powieści adaptatorzy nadają mu nowy sens: ta historia nie skończyła się w Afryce, Marlow niesie ją w sobie; my również w niej uczestniczymy i dlatego ten kadr jest także na pierwszej stronie (jako okładka) – to historia współczesna, opowiedziana dla współczesnych odbiorców powieści graficznych z perspektywy współczesnych francuskich artystów.

Adaptacja Miquela i Godarta stanowi najbardziej regularną realizację pod względem układu kadrów z omówionych w pracy czterech powieści graficznych. Wzór planszy jest prawie zawsze w kształcie „gofra”: po sześć kwadratowych kadrów na stronie. Godart zapytany w wywiadzie, dlaczego zdecydował się na tak konwencjonalną formę, odpowiedział, że są to pewne ramy, które sugerują, że „nic nie dzieje się przypadkiem”. Ma to obrazować normalne życie: „klik, klak, klik, klak, wszystko zdarza się po kolei”¹⁸², niczego nie można zmienić. Jest to historia o przeżyciu traumy:

Wypływa z tego straszny morał – [Marlow – A.A.P.] widział ludzi w okropnych sytuacjach: niewolników, którym obcinano części ciała; ludzi traktowanych gorzej niż zwierzęta. Ale nic nie zrobił, aby to zmienić. Przyznawał: więcej tego nie chcę, tak nie traktuje się ludzi, nie zabiłem ludzi. ALE widziałem to i uczestniczyłem w tym. Dużo rzeczy nie rozumie, robi po prostu swoje¹⁸³.

Ten regularny układ kadrów ma oddawać „banalność zła”, świadome uczestniczenie w kolejnych działaniach, których się nie akceptuje, ale jednocześnie nie robi się nic, aby te procesy zatrzymać. Bohater stał się trybikiem wielkiej maszyny dokonującej zbrodni przeciwko ludzkości. Konwencjonalna forma przekazu ma uwypuklić okrucieństwa popełniane przez kolonizatorów. Groensteen wskazywał na korzyści płynące ze stałego layoutu, jednym z nich jest wyakcentowanie pozostałych elementów, „których widoczność a przez to skuteczność byłaby znacznie zredukowana, gdyby layout podlegał niepotrzebnym fantazjom”¹⁸⁴.

¹⁸² „*Au cœur des ténèbres*”, *ce n'est pas Indiana Jones...*

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ T. Groensteen: *The System of Comics...*, s. 96.

Podsumowując, Miquel i Godart w przeważającej części, podążając za fabułą *Jądra ciemności*, wprowadzili jednak kilka znaczących modyfikacji: po pierwsze, postać chłopca (syna kapitana), pośrednio nawiązując do *Ze wspomnień* Conrada; po drugie, wyeliminowali figurę Kurtza jako kluczowego bohatera. Artyści w największym stopniu, biorąc pod uwagę omawiane adaptacje, stosują technikę splatania, a czynią to, wprowadzając motywy ikoniczne (plamy krwi, czaszki i maski). Jako jedyni zmieniają wizerunek Marlowa w trakcie trwania podróży: z młodzieńca złaźnionego przygód w wyniszczoną mężczyznę, w ten sposób oddając piętno, jakie ta historia na nim wycisnęła. Ostatnia cecha odróżniająca tę powieść graficzną od pozostałych trzech – to operowanie kolorem i mieszanie kolorystyki.

Conrad w komiksie

Omówienie wybranych wizualnych adaptacji życia i twórczości Conrada chciałabym zakończyć analizą komiksu, formy artystycznej mającej w Wielkiej Brytanii długą tradycję¹. Według literaturoznawcy i wieloletniego badacza komiksu Jerzego Szyłaka, jest to „fabuła opowiedziana za pomocą sekwencji obrazków, zwykle uzupełniona tekstami słownymi. [...] Istotę komiksu stanowi, że jest opowiadaniem narysowanym”². Michał Traczyk wyjaśnia jeszcze prościej: komiks jest opowieścią snutą obrazami³.

Barwna i wielowątkowa biografia oraz bogata twórczość Conrada zostały bardzo ciekawie wykorzystane jako tworzywo w komiksie Macieja Jasińskiego⁴ (scenariusz) i Łukasza Godlewskiego⁵ (rysunki) zatytułowanym *Niesamowite opowieści Josepha Conrada*⁶. Tytuł częściowo nawiązuje

¹ R. Sabin: *Adult Comics. An Introduction*. Routledge, London–New York 2013, s. 13–22.

² J. Szyłak: *Komiks*. W: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 262.

³ M. Traczyk: *Komiks na świecie i w Polsce*. Wydawnictwo Dragon, Bielsko-Biała 2016, s. 6.

⁴ Maciej Jasiński jest politologiem, scenarzystą i dziennikarzem (publikował w magazynach popkulturowych „Sfera” i „Kult”); specjalizuje się w komiksach historycznych, napisał między innymi *Solidarność 25 lat. Nadzieja zwykłych ludzi, Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Cena wolności*, 1956. *Poznański Czerwiec*, 1981. *Kopalnia Wujek* (wydawnictwo Zin Zin Press); jest pomysłodawcą takich serii komiksowych, jak: *Red*, *Pixel*, *The X Games*, *Atomix*.

⁵ Łukasz Godlewski – z wykształcenia konserwator zabytków; w roku 2012 zadebiutował komiksem *Miłość*; zilustrował takie komiksy jak: *Spełniony sen*, *Rotmistrz Polonia*, współpracował przy powieści graficznej *Miasto z widokiem*; jego prace można zobaczyć w „Komiksowni”.

⁶ Ł. Godlewski, M. Jasiński: *Niesamowite opowieści Josepha Conrada*. Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. J. Conrada-Korzeniowskiego, Gdańsk 2015. Numery stron z tej publikacji umieszczam w nawiasach po cytatach bezpośrednio w tekście głównym.

do tomów opowiadań Conrada (*Opowieści niepokojące* czy *Opowieści zasłyszane*). Album jest oryginalnym przetworzeniem biografii i utworów Conrada (odniesień do różnych dzieł pisarza jest kilkadziesiąt)⁷ w atrakcyjną opowieść dla młodego czytelnika. W przypadku tego komiksu biografia posłużyła jako szablon do wypełnienia szczegółami z jego dzieł (powieści, opowiadań, esejów), aby stworzyć wciągającą opowieść szkatułkową, amalgamat pełen intertekstualnych odniesień. Autorzy, bazując na konwencjach literatury postmodernistycznej, łączą z sobą postaci rzeczywiste z postaciami literackimi. Na przykład na koniec rejsu dochodzi do spotkania Josepha Conrada z Sherlockiem Holmesem – ta scena trafnie podsumowuje zwartą fikcyjno-biograficzną opowieść. Należy zaznaczyć, że komiks gdańskich twórców nie jest artystycznie wysublimowany i nie eksperymentuje z formą graficznych przedstawień. W analizie interesować mnie będzie przede wszystkim to, jakie fragmenty biografii zostały wybrane przez polskich artystów do wizualizacji, jakie wątki życia pisarza są dla nich – z dzisiejszej perspektywy – istotne.

Zacznijmy od zarysu zdarzeń: czworo mężczyzn zasiada do stołu na parostatku pływającym po Tamizie. Podczas gry w brydża jeden z nich (dżentelmen z bródką) komentuje wydarzenia prasowe i nawiązuje do swojego życia. Z opowiadanych historii wyłania się obraz globtrotera (pobyty w Afryce i Australii), pisarza o niespotykanym wręcz szczęściu (dwukrotna utrata rękopisu pierwszej powieści i cudowne odnalezienie zguby), ale i podróżnika, który pojawia się w niewłaściwym czasie i w nieodpowiednim miejscu (przyjazd do Krakowa 28 lipca 1914 roku – w przeddzień wybuchu I wojny światowej). Właściwą część akcji Jasiński zamknął w jednym dniu (8 lipca 1915 roku), a dokładnie w kilku zaledwie godzinach rejsu po Tamizie.

Rysunki Godlewskiego utrzymane są w kolorystyce czarno-białej, a także bardzo delikatnej sepii, co dodatkowo nadaje staroświecki nastrój opowieści; natomiast biel, szarość i czerń oddają klimat tamtych czasów (pesymizm i smutek okresu I wojny światowej). Stąd też powstaje kontrast między stonowaną stylistką komiksu a wielobarwną okładką, nawią-

⁷ Zob. wypowiedź Macieja Jasińskiego zarejestrowaną podczas warsztatów tworzenia komiksu zorganizowanych w ramach projektu *Iść za marzeniem, czyli śladami Conrada* Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bolesławcu, http://www.mbp.boleslawiec.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=906:ukasz-godlewski-maciej-jasinski-niesamowite-opowieci-josepha-conrada-warsztaty-tworzenia-komiksu-galeria-format-25092017&catid=31:zycia-biblioteki&Itemid=70 [data dostępu: 26.01.2019].

zującą do obrazu Caspara Davida Friedricha, co omówię w dalszej części tego rozdziału. Realistyczna kreska Godlewskiego dobrze koresponduje ze snutą opowieścią. Ilustrator trafnie oddaje wizerunek Josepha Conrada czy architekturę odwiedzanych miast (dworzec główny w Berlinie, Grand Hotel w Krakowie). Najbardziej ekspresyjne są dynamiczne kompozycje plansz dotyczące opowieści o wieźmach i dramatycznych zdarzeń w czasie tajfunu.

Album zrealizowany jest nowocześnie, ale pozostaje w ramie typowej dla ulubionego gatunku Conrada, to znaczy *yarn* – morskiej opowieści, gawędy i – podobnie do wielu historii pisarza – suto zaprawionej zmyślo-nymi szczegółami; tu fikcja miesza się z faktami z życia autora *Lorda Jima*. Przyjrzyjmy się zatem, jak autorzy powiązali biografię z fikcją i jakie wątki wybrali. Pozwoli to zidentyfikować kluczowe motywy szczególnie chętnie wykorzystywane przez artystów przetwarzających biografię i twórczość pisarza; czy można wyróżnić jakieś obrazy obecne w kulturze popularnej, które weszły już w obręb pamięci kulturowej.

Rozpocznijmy od ramy narracyjnej komiksu, która nawiązuje do modelu narracji realizowanego w *Jądrze ciemności*, a więc czterech zaprzyjaźnionych panów na łódce dla zabicia czasu słucha gawędy Marlowa. W obu opowieściach statek płynie po Tamizie, a osią strukturalną jest wątek podróży. Na barce Nellie w *Jądrze ciemności* pasażerowie rozpoczynają grę w domino, w komiksie grają w brydża.

Przejdźmy do analizy wybranych intertekstualnych nawiązań do utworów Conrada. Bardzo trudno rozpoznawalnym odniesieniem do jego twórczości jest subtelna aluzja do opowiadania *Falk*. W dużym zbliżeniu widzimy kobietę podlewającą kwiaty, następnie, dążąc do wyjaśnienia, na co patrzy, Godlewski zmienia punkt widzenia i otrzymujemy rzut zza jej pleców – przez bulaj na statku dostrzega mężczyznę stojącego na przepływającej barce. Opisane kadry pozbawione są słów w dymkach, więc czytelnik nie ma wskazówek służących interpretacji rysunków. Tylko jeżeli odbiorca ma za sobą lekturę opowiadania *Falk*, rozpozna sytuację związaną z bratanicą Hermanna:

Raz czy dwa, gdy wypadło mi przepłynąć pod rufą statku, dostrzegłem z łodzi okrągłe ramię nachylające polewaczkę i zgiętą, gładką głowę dziewczyny, którą będę zawsze nazywał bratanicą Hermanna, bo naprawdę nie słyszałem nigdy jej imienia [...]⁸.

⁸ J. Conrad: *Falk*. Tłum. A. Zagórska. W: J. Conrad: *Tajfun i inne opowiadania*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 160.

Markerem nawiązania intertekstualnego⁹ jest nazwa barki na burcie – Diana¹⁰. Taki holownik posiadał Hermann we wspomnianym opowiadaniu Conrada. Komiks operuje charakterystyczną poetyką, na którą składają się elipsy (pominięcia) i często to, co ważne, znajduje się między kadrami (tzw. *gutter*, rynienka, pasek między dwoma kadrami¹¹). Kiedy dziewczyna podlewa kwiaty, patrzy w kierunku mężczyzny na statku mijającym jej barkę; odbiorca, dopiero oglądając kolejne kadry, domyśla się, że tym mężczyzną był Conrad.

Kolejna plansza stanowi pośrednie nawiązanie do *Tajnego agenta*. Jak pamiętamy, w powieści Ossipon po porzuceniu Winnie Verloc czyta notkę prasową dotyczącą jej śmierci. W komiksie jeden z przyjaciół czyta na głos notatkę w gazecie pod tym samym tytułem: *Samobójstwo pasażerki statku w czasie przeprawy przez Kanał*, informującą o tajemniczym zniknięciu kobiety z pokładu statku. Jasiński wykorzystał fragment *Tajnego agenta*, cytując rozmyślenia Ossipona, tylko nieznacznie zmodyfikował słowa: „Ten akt szaleństwa lub rozpaczy na zawsze skryje niezgłębiona tajemnica” (s. 5). W oryginale ten cytat brzmi następująco:

„Ten akt szaleństwa lub rozpaczy”. „Niezgłębiona tajemnica” najpewniej „spowije na zawsze” tę sprawę, jeśli chodzi o całą ludzkość. Ale cóż z tego, jeżeli on jeden [Ossipon – A.A.P.] ze wszystkich ludzi nie pozbedzie się nigdy swojej przekłetej wiedzy? A wiedza towarzysza Ossipona była tak dokładna, jak tylko mógł sprawić ów reporter gazety – sięgała samego progu tajemnicy, która „spowije zapewne na zawsze...”¹².

⁹ Rozmaite sposoby oznaczania nawiązań intertekstualnych analizuje A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu: wczesna proza Elfriede Jelinek*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2008.

¹⁰ Ale także pranie rozwieszane na barce, którego opis znaleźć można w innym fragmencie opowiadania: „Prawie co dnia oglądało się małe sukienki i fartuszki schnące na olinowaniu bezanmasztu lub rząd drobnych skarpeteczek powiewających na sygnałowych linkach; ale raz na dwa tygodnie cała rodzinna bielizna była obowiązkowo wystawiona na pokaz. Zapelniała caluteńką rufę”. J. Conrad: *Falk...*, s. 161.

¹¹ *Gutter* – to przestrzeń między 2 kadrami w komiksie. W najprostszej formie to pusta przestrzeń (biały pasek) oddzielający 2 panele. Ta pusta przestrzeń tworzy przejścia od jednego momentu do drugiego w obrębie danej historii. Według teoretyka komiksu Scotta McClouda „pasek” jest używany do przetworzenia dwóch odrębnych obrazów w jedną koncepcję „take two separate images and transform them into a single idea” (S. McCloud: *Understanding Comics. The Invisible Art*. HarperCollins Publishers, New York 1993, s. 66.

¹² J. Conrad: *Tajny agent*. Tłum. A. Glinzanka. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 320.

W tym fragmencie Conrad zderza niewiedzę ogółu opinii publicznej z wiedzą jednostki. Frazy cytowane z notki prasowej pobrzmiwają w głowie Ossipona, który doskonale zna „tajemnicę” Winnie, bo jest po części sprawcą tej tragedii. Dla osiągnięcia efektu rzekomego braku wiedzy, Conrad nie przedstawia bezpośrednio samobójstwa Winnie, ale potrójnie je mediatyzuje – poprzez niewiedzę stewardesy na statku, która opisuje zdarzenia prasie, następnie dziennikarza, który je relacjonuje w artykule i wreszcie poprzez fragmentaryczne urywki cytowane przez Ossipona z gazety. Jest to gra z czytelnikiem, aby oddać ową „niezglobioną tajemnicę” również przez konstrukcję relacji (narracji), ale przecież czytelnik wie, jak przebiegały wypadki i kto przyczynił się bezpośrednio do śmierci Winnie.

W komiksie scenarzysta zmienia zakończenie notki prasowej („natychmiast zatrzymano statek i zarzucono kotwicę” (s. 5), aby zasygnalizować kolejne odniesienie intertekstualne, tym razem do *Zwierciadła morza* – serii szkiców na temat morskich doświadczeń pisarza. Jasiński celowo używa niepoprawnego terminu marynistycznego – „zarzucić kotwicę”, co wywołuje natychmiastową reakcję pisarza:

To jeden z powszechniejszych błędów. Czy widzieliście kiedyś, żeby na statku marynarze brali kotwicę w ręce i rzucali nią przez burłę. [...] Komenda kapitana brzmi „kotwicę rzuć”, a nie dajmy na to „kotwica za burłę”. [...] Ja od lat dzielę gazety na te, których dziennikarze w swoich tekstach rzucają albo zarzucają kotwicę.

s. 5

Nawiązuje to do fragmentu *Zwierciadła morza*, w którym Conrad pisał, że istota wtajemniczenia w morskie rzemiosło leży między innymi w opanowaniu języka, którym się posługują marynarze, a który jest bardzo dokładny. Krytycznie wyrażał się o dziennikarzach i komentatorach, którzy, pisząc o sprawach morza, pozują na znawców tej materii¹³:

Zanim się kotwicę podniesie, trzeba ją przedtem rzucić; ten truizm jasny jak słońce od razu przywodzi na myśl poniżenie morskiego języka w codziennej prasie tego kraju [Wielkiej Brytanii – A.A.P.]. Dziennikarz, czy podejmuje się pisać o statku, czy też o flocie, prawie niezmiennie „zarzuca” kotwicę. Tymczasem kotwicy nigdy się nie „zarzuca” [...]. Kotwica

¹³ Dokładnie język środowiskowy marynarzy przeanalizowałam w *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy J. Conrada* (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 115–165).

jest to kawał kutego żelaza przystosowany cudownie do swego celu, język zaś techniczny jest narzędziem doprowadzonym do doskonałości przez wieki doświadczenia – narzędziem bez skazy [...]”¹⁴.

Jasiński sprawnie połączył te dwa utwory jednym ogniwiem – kotwicą. Także w kolejnej planszy obraz kotwicy płynnie prowadzi do innego epizodu, tym razem z życia pisarza, kiedy to zgubił kotwicę na statku *Torrens*. Jasiński podaje w tym fragmencie kilka szczegółów biograficznych: rok zdarzenia – 1892, stanowisko Conrada – pierwszy oficer, trasa statku – Plymouth–Adelaide, wydłużony czas rejsu (95 dni), informacje o kapitanie (s. 6). W rzeczywistości kliper pasażerski *Torrens* należał do najślawniejszych żaglowców tego czasu, Conrad odbył na nim cztery rejsy. Podczas manewrowania w porcie przed wypłynięciem w rejs powrotny do Londynu statek utracił kotwicę, za którą odpowiedzialny jest pierwszy oficer¹⁵. Na tym statku zawarł pierwsze znajomości z Anglikami nie-marynarzami, między innymi z Johnem Galsworthym i Edwardem L. Sandersonem, z którymi na pokładzie w czasie podróży rozmawiał wielokrotnie o sztuce i literaturze.

Przy następnej planszy to figura kapitana jest zwornikiem z kolejnym nawiązaniem do innych faktów biograficznych, a mianowicie do służby Konrada Korzeniowskiego na statku *Riversdale*, którym dowodził Szkot Lawrence Brown McDonald. Kapitan podróżował ze swoją rodziną, a dodatkowo podpijał i Korzeniowski jako drugi oficer (1883 rok) nie miał z nim dobrych relacji. Kiedy kapitan zaniemógł, Korzeniowski zasugerował, że to zatrucie alkoholowe. Po wyzdrowieniu kapitana został zwolniony, a na świadectwie służby w pozycji „ocena z zachowania” zostało wpisane „bez komentarza” (s. 7–8). Conrad faktycznie miał zatarg z kapitanem, który był despotyczny i zarozumiały, a „wobec oficerów zachowywał wyniosły dystans, nie pozwalając im wypowiadać własnego zdania”¹⁶. Kapitan McDonald miał ataki, ale nie wiemy jakie i rzeczywiście, gdy dowiedział się o opinii Korzeniowskiego w sprawie jego chwilowej niemocy, zwolnił go z pracy i w rubryce „zachowanie” wpisał: „odmawiam odpowiedzi”¹⁷.

¹⁴ J. Conrad: *Zwierzciadło morza*. Tłum. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 22–24.

¹⁵ Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1. Gaudium, Lublin 2006, s. 265–266.

¹⁶ *Ibidem*, s. 149.

¹⁷ *Ibidem*, s. 150.

Kolejnym nawiązaniem intertekstualnym zarówno do życia, jak i twórczości Conrada wprowadzonym przez scenarzystę jest motyw rękopisu debiutanckiej powieści (czyli wydanego w 1895 roku *Szaleństwa Almayera*). Na ten wątek składają się obszerniejsze odniesienia na kilku stronach albumu. Godlewski dynamiczną kreską narysował Conrada pedzącego do pociągu na Ukrainę, kiedy to w ostatniej chwili przed odjazdem, bagażowy podaje mu przez okno zostawioną w poczekalni torbę, na dnie której znajdował się rękopis powieści (s. 8–9). Manuskrypt jest trampoliną do kolejnego epizodu, tym razem w Kongu Belgijskim, kiedy to łódź, w której płynął Korzeniowski, wywróciła się, a bagaż częściowo zatonął (s. 10–11). Całkiem przypadkowo jeden z wioślarzy wyłowił torbę kapitana, w której były papierowe zapiski. Ten motyw rozwija się dalej w opowieść o pobycie Korzeniowskiego w Afryce, a otwiera go duży kadr (na szerokość całej strony) ukazujący czarną rzekę wijącą się jak wstążka. W ten sposób, w moim przekonaniu, ilustrator oddał znaczący fragment *Jądra ciemności*, który sugestywnie buduje symbolikę zła i odniesienia do Inferno. Marlow przed wyjazdem do Konga dostrzega mapę Afryki z „wielką, potężną rzeką, [...] podobną do olbrzymiego, wyciągniętego węża, ze łbem w morzu, z tułowiem wijącym się poprzez rozległą krainę, z ogonem zagubionym w głębi łądu”¹⁸.

Jedynie wokół małego parowczyka sunącego wzdłuż rzeki widnieje jasna plama. Można to interpretować jako obraz rzekomej misji cywilizacyjnej i światła wiedzy przekazywanej przez białych kolonizatorów. Podróż Korzeniowskiego do Afryki opisana w *Jądrze ciemności*, jak pokazałam we wcześniejszych analizach, jest dobrze obecna w pamięci kulturowej (i kulturze popularnej) głównie dzięki filmowi F.F. Coppoli *Czas apokalipsy*, dlatego też, moim zdaniem, w komiksie została przedstawiona skrótowno na dwóch planszach i skondensowana do dwóch kluczowych wątków: widzimy dyrektora stacji centralnej knującego przeciwko Conradowi (wątek sensacyjny)¹⁹ i wątek wprowadzający *suspens* (niewyjaśniony) – pogłoski o Kurtzu (nie wiadomo, czy to realny agent czy człowiek-legenda (s. 13), którego Conrad osobiście nie spotyka). W noweli *Jądro ciemności*, jak pamiętamy, napięcie rośnie stopniowo: kapitan Marlow najpierw poznaje

¹⁸ J. Conrad: *Jądro ciemności*. W: Idem: *Młodość i inne opowiadania*. Przeł. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 67.

¹⁹ Motyw tzw. *covered plots* (ukryte wątki) został wyczerpująco opracowany przez C. Watta w: *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plots and Transtextual Narratives*. Harvester, Brighton 1984.

arlekina (młody Rosjanin), który wiele mu opowiada o Kurtzu, a następnie natrafia na samego Kurtza i *suspens* opada. W komiksie ten wątek pozostaje niewyjaśniony. Autorzy zastosowali podwójne zapośredniczenie w zdobyciu wiedzy o tajemniczym agencie: Conrad na parowcu rozmawia z marynarzem, który kiedyś spotkał arlekinę i ten mówił mu o Kurtzu. Samego Kurtza jednak nigdy nie poznaje osobiście. Stwarza to dodatkową aurę niesamowitych (nieprawdziwych?) zdarzeń. W dużym zbliżeniu widzimy marynarza i arlekinę nad kuflami piwa, w oparach fajki i świecy, rozprawiających o znanym agencie. Arlekin sportretowany został jak oszalały wyznawca, z włosami w nieładzie, rozchełstaną koszulą, zaniebany fizycznie, ale duchowo rozpalony słowami Kurtza (s. 13). Na drugim planie kadr jest częściowo zaciemniony czarną kreską, by przejść w jasną plamę, może to symbolizować światło rzucane przez słowa Kurtza, jego siłę oddziaływania i manipulowania ludźmi (wydaje się, że arlekin zwariował). Ciekawym rozwiązaniem narracyjnym jest nałożenie na siebie dwóch planów zdarzeń: rejsu parowcem na rzece Kongo z ramą opowiadanych historii – rejsu po Tamizie (s. 14). W *Jądrze ciemności* tuż przed kulminacyjnym momentem dotarcia do Kurtza zapada mgła i parowiec musi zatrzymać się przy brzegu. W komiksie podobnie, w trakcie opowieści Conrada o przygodach w Afryce, kapitan zawiadamia pasażerów o nieplanowanym postoju z powodu mgły (s. 14). Trudności epistemiczne (które są fundamentalne dla historii Marlowa) zostają dobrze oddane w komiksie, ponieważ nie otrzymujemy informacji na temat tego, co zdarzyło się później. Podobnie w *Jądrze ciemności*, gdy gęsta mgła spowija rzekę, Marlow wraz z załogą zmuszeni są zatrzymać parowiec i pozostają w niepewności co do swojego losu, kiedy mgła opadnie (jak wiemy, statek zostaje zaatakowany przez krajowców, kolonizatorzy odpowiadają ogniem, w wyniku tego starcia ginie kilku członków załogi).

Następny epizod wyjaśnia genezę opowiadania *Gospoda dwóch wieźm*, które ukazało się w 1915 roku w zbiorze *Wśród prądów*²⁰. Ta część albumu (aż dwanaście stron) zajmująco i w sposób przykuwający uwagę odbiorcy, ukazuje opowiadanie grozy Conrada. Tak duża liczba plansz poświęcona tej historii świadczy o tym, że autor scenariusza wybrał i postawił na mniej znane utwory Conrada, bo przecież *Jądro ciemności* (przypomnijmy tylko dwie strony) było wielokrotnie ilustrowane lub wydawane w formie powieści graficznych (niektóre z nich omówiłam w niniejszej pracy).

²⁰ J. Conrad: *Gospoda dwóch wieźm*. Tłum. M. Skibniewska. W: J. Conrad: *Wśród prądów*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 145–182.

Nowela *Gospoda dwóch wieźm* może być uważana za opowieść z gatunku prozy gotyckiej (*gothic novel*, *gothic story*). Głównymi wyznacznikami tej prozy były: tajemnicza aura narracji, nawiedzone budowle, pułapki, szaleństwo, klątwa, śmierć. Opowieść gotycka jest utworem obfitującym w sensacyjne wydarzenia (zabójstwa, uprowadzenia, ucieczki, tortury), tworzące nastrój grozy i niesamowitości. Schemat fabularny oparty jest zwykle na tajemnicy (tajemnicach), które w toku akcji, w wyniku zastosowania *suspensu* stopniowo się wyjaśniają. Jednak najbardziej dystynktywną cechą powieści gotyckiej jest to, co w utworach innego typu stanowi element drugorzędny, mianowicie sceneria, w której rozgrywiają się wydarzenia. Miejszem akcji jest zwykle średniowieczny, gotycki zamek naznaczony piętnem tajemnicy lub ponure mury starego klasztoru czy samotnie stojący dom na pustkowiu, z dala omijany przez okolicznych mieszkańców. Z tymi budowlami wiążą się też motywy ruin, mrocznych zakamarków, tajemnych przejść, lochów, zamurowanych pomieszczeń bądź też dzikich lasów i pustkowi. W miejscach tych pojawiają się często widma i upiory, a także różnorodne złowróżbne znaki, będące źródłem przerażenia bohaterów, które ma również udzielać się czytelnikom²¹. Fundamentalnym komponentem powieści gotyckiej była niewyjaśniona zbrodnia z przeszłości odciskająca piętno na fabule. Na jednej z plansz poświęconych tej opowieści na dużym ciemnym kadrze widzimy opuszczony dom, deszcz leje jak z cebra, a w górze widać błyskawice (s. 21; ilustracja 40). Jest to typowy *entourage* historii gotyckiej. Cała plansza jako metakadr buduje atmosferę grozy: otrzymujemy zbliżenie na wykrzywioną twarz wędrowca zagląającego przez okno do środka budynku. Kulminacyjny moment tej części stanowi ostatni kadr planszy przedstawiający dwie ubrane na czarno zgarbione postaci w kapturach, bez twarzy, mieszające maź w kotle nad paleniskiem. W poprzedzającym kadrze widzieliśmy je w oddali, więc napięcie narasta stopniowo. Znacząca jest kompozycja planszy i umieszczenie kulminacyjnego kadru jako ostatniego na stronie (prawy dolny róg), ta pozycja jest strategiczna przy budowaniu napięcia²². Czytelnik bowiem dopiero po przewróceniu strony otrzymuje dalszy ciąg historii. Ponadto Jasiński mistrzowsko operuje czarno-białą

²¹ A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz: *Powieść gotycka*. W: *Encyklopedia fantastyki*. http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Powie%C5%9B%C4%87_gotycka [data dostępu: 11.03.2021].

²² T. Groensteen: *The System of Comics*. Transl. B. Beaty, N. Nguyen. University Press of Mississippi, Jackson, Mississippi 2007, s. 35.

kolorystyką dla oddania atmosfery grozy. Równie intrygująca i przesączona grozą jest następna plansza ilustrująca przejście wędrowca do wskazanego przez „wiedźmy” wynajętego pokoju w karczmie (s. 22). Służąca oświetla mu drogę, gdy idą po stromych drewnianych schodach, nie widać nic prócz słabego światła świecy; na drugim planie dostrzegamy ścianę pokrytą obrazami jak w starych zamczyskach. Jeden z portretów do złudzenia przypomina Conrada (mężczyzna z bródką, w eleganckiej kamizelce, marynarce i krawatce), na innym – trójmasztowiec podobny do statków, na których pływał pisarz.

Kolejna sekwencja plansz tym razem skoncentrowana jest głównie na biografii Conrada, ponieważ ujawnia sekret manuskryptu *Karaina* – tekstu, którego los wiąże się nierozdzielnie z tragedią transatlantyku Titanic (s. 26–28). Conrad wspomina zatonięcie Titanica, ale zagadkowo dodaje, że na dnie oceanu spoczęła i cząstka niego. Słuchacze są ponownie zaintrygowani; przynęta w postaci drobnego szczegółu została celnie zarzucona i połknięta przez odbiorców. Conrad rozpoczyna kolejną historię, jak to chciał nadać rękopis opowiadania *Karain* do Ameryki. Na poczcie wywiązuje się ciekawy, proleptyczny w swej naturze, dialog Conrada z urzędnikiem, który doradza mu, by nadał paczkę wraz z pocztą, którą zabiera Titanic, ponieważ to „najbezpieczniejszy statek na świecie, który nigdy nie zatoni” (s. 27). W co zdziwiony pisarz śmie wątpić. Artyści trafnie wyczuli niewykorzystany do dziś gotycki (sensacyjny) potencjał historii Conrada (*Gospoda dwóch wiedźm*²³, *Tajny agent*), ale również wprowadzili komponent katastroficzny przy okazji zatonięcia Titanica. Jeden z kadrów przedstawia burtę statku i pomost przerzucony z kei na pokład, po nim idą dwa czarne cienie pchające wózek z walizkami. Już nigdy nie zejdu na brzeg... Kolejny kadr w planie dalekim ukazuje ogromny statek i mikroskopijną kładkę, po której szli pasażerowie. Efekt zestawienia potężnego stalowego liniowca z małą, prawie niewidoczną kładką wywołuje złowieszcze skojarzenia u odbiorców znających dalsze losy tego okrętu.

²³ Analizę *Gospody dwóch wiedźm* jako detektywistycznego opowiadania przeprowadziła Justyna Jajszczok w artykule *Muł, czarownice i straszne łóżko. „Gospoda dwóch wiedźm” – znaleziony rękopis*. W: *Tajemni współnicy: czytelnik, widz i tłumacz. Opowiadania J. Conrada w nowych interpretacjach*. Red. A. Adamowicz-Pośpiech, J. Mydla. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 83–95.

Ilustracja 40. Plansza komiksu przedstawiająca wizytę gościa w *Gospodzie dwóch wiedz*m



Źródło: © Ł. Godlewski, M. Jasiński: *Niesamowite opowieści Josepha Conrada*. © Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego w Gdańsku.

Zatonięcie Titanica jest przyczynkiem nawiązania do kolejnych utworów Conrada – *Kilka refleksji w związku z zatonięciem Titanica*²⁴ oraz *Pewnych aspektów chwalebneho śledztwa w sprawie zatonięcia Titanica*²⁵ (s. 28). Przy tej okazji adaptatorzy przemycają informację o trudnej sytuacji finansowej pisarza i jej paradoksach: za pracę artystyczną autor *Lorda Jima* otrzymywał bowiem mniejsze honoraria niż za doraźne eseje publicystyczne. Ponownie aspekt katastroficzny (osiem stron albumu, s. 30–38) zostaje uwypuklony przy okazji historii tajfunu; jest to drugi po *Gospodzie dwóch wiedźm* tak dobrze rozrysowany wątek. Wydaje się, że Godlewski i Jasiński zdecydowali się w komiksie wyakcentować wątki grozy, sensacyjne i katastroficzne. Historia sztormu oparta jest na opowiadaniu *Tajfun* i zobrazowana na zasadzie kontrastujących plansz²⁶. Na jednej z nich, gdy jeszcze nic nie zapowiada tajfunu, widzimy pedantycznie złożone szaty ceremonialne, kadzidelka, pałeczki, torebeczki z opium, srebrne dolary, wszystko posegregowane w osobnych pudełkach. Choć niepokoić może fakt, że poszczególne kadry nachodzą na siebie, a wspomniane rzeczy rozrysowane są częściowo na dwa kadry przecięte ramką. Czytelnik może się zastanawiać: dlaczego? Być może autorzy, stosując ten chwyt graficzny, chcieli zasugerować przyszłe wydarzenia, gdy wszystko zostanie wymieszane w czasie huraganu i tym samym oddać jeden z głównych tematów opowiadania. Ta „uporządkowana” plansza (plansza „ciszy”) kontrastuje z planszami przedstawiającymi walkę ze sztormem (s. 33–35), na których nic nie jest na miejscu, a ciała pasażerów splatają się z sobą i z dobytkiem; dostrzegamy jedynie kotłowaną głowę, ręk i stóp. Na jednym z kadrów widzimy większość zilustrowanych wcześniej przedmiotów pomieszanych ze sobą, leżących na ziemi w nieładzie. Równie dynamicznie zilustrowano starcie statku z tajfunem: w dużym zbliżeniu widzimy statek znikający pod falami, zrywane łodzie ratunkowe, ulatujące w dal. Mocna czarna kreska ukazuje ścianę deszczu²⁷. Pomysłowo autorzy dodali własne elementy do tej historii: kelner, który obsługuje mężczyzn grających

²⁴ J. Conrad: *Kilka refleksji w związku z zatonięciem Titanica*. Tłum. J. Miłobędzki. W: J. Conrad: *O życiu i literaturze*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 167–183.

²⁵ J. Conrad: *Pewne aspekty chwalebneho śledztwa w sprawie zatonięcia Titanica*. Tłum. J. Miłobędzki. W: J. Conrad: *O życiu i literaturze...*, s. 184–204.

²⁶ J. Conrad: *Tajfun*. Tłum. H. Carroll-Najder. W: J. Conrad: *Tajfun i inne opowiadania*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 13–112.

²⁷ Jest to inaczej przedstawione niż w opowiadaniu, w którym opisy samego natarcia tajfunu są znikome. Szczegółowo pisałam o tym w szkicu *Letters and Books in*

w brydża, jest chińczykiem i przysłuchuje się opowieści. Jak się okazuje, był na statku pod pokładem w czasie huraganu – tym sposobem otrzymujemy drugą relację od naocznego świadka zdarzeń.

Jako ostatni zaprezentowano w komiksie wątek polski. Ponownie scenarzysta zdecydował się na udratyzowanie zdarzeń podczas pobytu Conrada w Galicji w lecie 1914 roku. Uczynił to poprzez zdanie otwierające tę część. Otóż pisarz przyznaje, że otarł się o śmierć, a gdy wysiadał z pociągu na krakowskim dworcu, to właśnie Austro-Węgry wypowiadały wojnę Serbii (s. 38). W rzeczywistości nie było tak dramatycznie i zdarzenia toczyły się nieco wolniej²⁸, ale świadczy to o eksponowaniu wątków tragicznych, katastroficznych i sensacyjnych.

W zakończeniu komiksu Jasiński wprowadza do narracji tajemniczą postać pasażera (może szpiega? pamiętajmy, akcja toczy się w czasie I wojny światowej), który przysłuchuje się rozmowom (a raczej je podsłuchuje) dżentelmenów grających w brydża (s. 29–44). Po kilku opowieściach nie wytrzymuje i przerywa pogawędkę przyjaciół, oskarżając Conrada o oszustwo (s. 41). Okazuje się, że jest detektywem (stylizowanym na postać Sherlocka Holmesa przez takie atrybuty, jak: fajka, garnitur i charakterystyczny płaszcz w kratę). Ten zabieg pozwala Jasińskiemu uzupełnić biogram Conrada o kolejne szczegóły, ponieważ detektyw przeprowadza dedukcję na temat przeszłości podejrzanego: wygnanie w głąb Rosji, przebyte choroby (podagra, dezynteria), silny akcent wschodni, informacja o sekretarce, której Conrad dyktował swoje utwory (s. 42–43).

Zakończenie komiksu bazuje na pętli znaczeniowej: pasażerom wysiadającym ze statku stary wilk morski proponuje „historie morskie za pięć pensów”, towarzysze Conrada odmawiają, ale detektyw zgadza się i na ostatnim kadrze widzimy mężczyzn na łodzi wypływających o zachodzie słońca (ponownie jest to nawiązanie do początku *Jądra ciemności*) i znowu rozpoczyna się nowa opowieść, bo opowieści nie kończą się nigdy.

Jak wspomniałam na początku, biało-czarna kreska Godlewskiego kontrastuje z wielobarwną okładką.

Conrad's Typhoon: Or on Writing and (Mis-)Reading. „Yearbook of Conrad Studies” 2008/2009, Vol. 4, s. 119–132.

²⁸ Zob. S. Zabierowski: *Conrad's Cracow*. „Yearbook of Conrad Studies” 2012, Vol. 7, s. 7–49; A. Adamowicz-Pośpiech: *Conrad's Visit to Cracow under Polish Eyes*. „Yearbook of Conrad Studies” 2015, Vol. 10, s. 7–26.

Ilustracja 41. Plansza komiksu przedstawiająca kotłowanie pod pokładem statku w czasie tajfunu



Źródło: © Ł. Godlewski, M. Jasiński: *Niesamowite opowieści Josepha Conrada*. © Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego w Gdańsku.

Autorem okładki jest Grzegorz Przybyś, który przetworzył jeden z bardzo znanych obrazów Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły*. Plótno to uważane jest za znak rozpoznawczy malarstwa okresu romantyzmu, ponieważ wpisuje się w filozofię romantyzmu, ukazując indywidualistę zatopionego w naturze. Przedstawia mężczyznę stojącego na wysokiej skale, samotnie kontemplującego krajobraz i odwróconego plecami do widza. Kolorystyka obrazu jest bardzo jasna. Dominują odcienie pastelowe szarości, różu, błękitu i bieli, które dobrze oddają charakter przedstawianego pejzażu. Dzięki dynamizmowi kompozycji powstaje złudzenie optyczne, które sprawia, że przejrzyste mgły przechodzące w gęste chmury przypominają wzburzone fale morza, do czego nawiązuje tytuł obrazu²⁹. Namalowana przez Friedricha ciemna postać może być odczytywana jako metafora podróży egzystencjalnej. Uwaga odbiorcy ogniskuje się na odwróconym do widza plecami bohaterze – chcemy poznać to, co on widzi, czym jest tak zafascynowany; takie nietypowe umiejscowienie bohatera zmusza widza do oglądania świata jego oczami, narzuca jego perspektywę. „Artysta prowadzi tu swoistą grę z oglądającym obraz, który nie tyle zwraca uwagę na sam pejzaż, co zastanawia się, co widzi i myśli tajemniczy podróżnik. Odwrócony plecami człowiek stanowi punkt, w którym się ogniskuje świadomość nasza, jego własna, a także absolutna samoświadomość natury”³⁰. Widz ma w ten sposób szansę utożsamić się z postacią mężczyzny i doświadczyć tego, czego on doświadcza.

Grzegorz Przybyś zmienił całkowicie kolorystykę obrazu: biel, błękit i róż zamienił na ognistą czerwień, pomarańcz i ciemny fiolet. Figurę wędrowca na skale możemy odczytywać jako Josepha Conrada wpa-trzonego w ognistą lawę wspomnień, ale może to również być autor komiksu analizujący jego biografię i twórczość lub czytelnik oglądający wizję Jasińskiego i Godlewskiego. Wszystkie obserwacje dotyczące obrazu Friedricha doskonale pasują do osoby pisarza i treści komiksu. Korzeniowski – marzyciel, wędrowiec i marynarz – często zwany był „niepoprawnym Donkiszotem”³¹, ale sam wobec siebie również używał tego określenia³².

²⁹ „Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 1999, nr 22: *Caspar David Friedrich*.

³⁰ *Ibidem*, s. 14.

³¹ J. Conrad: *Ze wspomnień*. Tłum. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 69.

³² Zob. A. Adamowicz-Pośpiech: „*To follow the dream and again to follow the dream*”: *Don Quixote, Almayr and Conrad as Multiple Reflections of the Dreamer*. In: *Secret Sharers*:

Ilustracja 42(a i b). Zestawienie obrazu Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły* i wzorowanej na nim okładki Grzegorza Przybyśia do komiksu *Niesamowite opowieści Josepha Conrada*



Ilustracja 42a. Caspar David Friedrich: *Wędrowiec nad morzem mgły*

Źródło: Cybershot800i, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg domena publiczna przez Wikimedia Commons [data dostępu: 3.06.2021].



Ilustracja 42b. Okładka komiksu *Niesamowite opowieści Josepha Conrada*. Autor projektu okładki: G. Przybyś

Źródło: © Ł. Godlewski, M. Jasiński: *Niesamowite opowieści Josepha Conrada*. © Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego w Gdańsku.

Był samotnikiem, indywidualistą realizującym własne marzenia najpierw o dalekich podróżach, następnie o pisaniu powieści. Biografia Conrada, jak i wiele historii jego bohaterów mogą symbolizować ogólny los człowieka: podróżnika, *homo viator*, innymi słowy – mogą stanowić metaforę ludzkiej podróży egzystencjalnej. Niepoślednią rolę gra ustawienie podróżnika. Jego postawa (odwrócenie plecami do widza) wydaje się mówić: „Nie patrz na mnie, ale patrz tam, gdzie ja”, „Oglądaj świat moimi oczyma” – zachęca się więc odbiorcę do innego, głębszego spojrzenia na otaczającą go rzeczywistość. Widzimy zatem świat oczami Josepha

Melville, Conrad and Narratives of the Real. Eds P. Jędrzejko, M.M. Reigelman, Z. Szatanik. M-Studio, Zabrze 2011, s. 159–172.

Conrada, ale i artystów Jasińskiego i Godlewskiego, którzy w formie graficznej przekazują te opowieści czytelnikom. W konsekwencji otrzymujemy nie tylko historie Conrada, ale przede wszystkim ich interpretacje z perspektywy współczesnych artystów, którzy na bazie biografii i twórczości pisarza projektują ich **subiektywną wizję**.

Podsumujmy: Godlewski i Jasiński wyeksponowali wątki grozy, sensacyjne i katastroficzne w utworach Conrada. W przeciwieństwie do omówionych wcześniej powieści graficznych skrótowo potraktowano opowiadanie *Jądro ciemności*. Natomiast *novum* stanowi wykorzystanie mniej znanych utworów, takich jak *Zwierciadło morza* i eseje publicystyczne. Z biografii pisarza adaptatorzy wybrali również mniej znane epizody: wpadkę ze zgubieniem kotwicy, perypetie manuskryptu pierwszej powieści, niefortunny przyjazd do Polski w czasie I wojny światowej. Nieszablonowe pomysły to wprowadzenie Chińczyka, który przeżył tajfun, czy postać detektywa. Warto zaznaczyć, że głównym adresatem tego komiksu jest młody odbiorca, którego artyści chcieli zachęcić do poznania i przeczytania dzieł Conrada. Pokazali, że biografia pisarza jest nieodłącznie związana z jego dziełem i ona również obfituje w wątki sensacyjne i katastroficzne.

Część II

Conrad literacko przetworzony

Dru­ga część pra­cy poświę­co­na jest adap­ta­cjom i prze­tworze­niom bio­gra­fii i twór­czo­ści Con­ra­da w utworach literackich. Na początku nale­ży za­zna­czyć, że litera­tu­ra po­dej­mu­ją­ca ten temat jest bar­dzo obszer­na za­rów­no na Zachodzie, jak i w Polsce. Z obcoję­zy­cz­nych publi­ka­cji war­to wspom­nieć po­wie­ści Ewy Kuryluk *Century 21*¹, Mario Vargasa Llosy *El sueño del celta*² i Juan Gabriel Vásqueza *Historia secreta de Costaguana*³, zbiór ese­jów Winfrieda Geor­ga Sebald *Die Ringe des Saturn*⁴. W debiucie po­wie­ściowym Kuryluk przed­sta­wia emigrantów i uchodźców (zmar­łych pi­sar­zy, poetów i fi­lo­zo­fów), z którymi roz­ma­wia bo­ha­terka ksią­żki. Postaćią prze­wi­ja­ją­cą się przez ca­łą po­wie­ść jest Joseph Conrad, z którym roz­ma­wia o emigra­cji, twór­czym pi­sa­niu, ale rów­nie­ż o spra­wach ob­czy­ja­jowych. Przypadek Vásqueza jest szcze­gół­nie ciekawy w kon­tek­ście moich roz­wa­żań, za­pre­zen­to­wa­nych w tej pra­cy. Na­pi­sał on bo­wiem naj­pierw bio­gra­fię Con­ra­da po hiszpańsku⁵ i, pozostając pod wra­że­niem pi­sar­za, stwo­rzył po­wie­ść o jego utworze (*Nostromo*) oraz fikcyjnym epi­zodzie z jego ży­cia (wizyta w Kolumbii). W tym utworze kolumbijski emigrant José Altamirano po śmierci Con­ra­da spisuje wła­sną opo­wie­ść o so­bie, o swoim ojcu, o niszczonej cią­g­łymi kon­flik­ta­mi Kolumbii. W re­zultacie czy­tel­nik do­wi­a­du­je się, że po­wie­ść *Nostromo* o fikcyjnej Re­pub­lice Costaguany jest plagiatem historii, które kie­dyś Kolumbijczyk opo­wie­dział polskiemu marynarzowi, gdy ten był w Kolumbii. Kolejny autor, noblista Vargas Llosa, zainspirowany *Jądrem ciemności* i bio­gra­fią Con­ra­da z okresu po­by­tu w Afryce, zaczął studiować bio­gra­fię Rogera Casementa, którego pi­sarz poznał w Kongu. W jego ksią­żce osadzony w więzieniu Ca-

¹ E. Kuryluk: *Century 21*. Dalkey Archive Press 1992, 1993. Wy­da­nie polskie: E. Kuryluk: *Wiek 21*. Tłum. M. Kłobukowski. Marabut, Gdańsk 1995; wy­da­nie 2 rozszerzone, pt. *Wiek 21. Trio dla ukrytych*. Twój Styl, Warszawa 2005. Por. analizę L. Davies: *Four exiles in three volumes: W. G. Sebald, Ewa Kuryluk, Juan Gabriel Vásquez and Joseph Conrad*. In: *Migration, Modernity, and Transnationalism in the Works of Joseph Conrad*. Eds K. Salmons, T. Zulli. Bloomsbury, London 2021, s. 197–214.

² M. Vargas Llosa: *Marzenie Celta*. Tłum. M. Chrobak. Znak, Kraków 2011.

³ J.G. Vásquez: *Historia secreta de Costaguana*. Alfaguara, Bogotá 2007. Wy­da­nie polskie: J.G. Vásquez: *Sekretna historia Costaguany*. Tłum. K. Okrasko. Muza, Warszawa 2007. Por. analizę N. Martinière: *Multiple Contemporary Images of J. Conrad*. In: *Joseph Conrad's Authorial Self Polish and Other*. Ed. W. Krajka. Maria Curie-Skłodowska University Press, Columbia University Press, Lublin–New York 2018, s. 21–35.

⁴ W.G. Sebald: *Pierścienie Saturna*. Tłum. M. Łukasiewicz. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 117–141. Por. analizę L. Davies: *Four exiles in three volumes...*

⁵ J.G. Vásquez: *El hombre de ninguna parte*. Panamericana Editorial, Madrid 2004; [ang. „Nowhere Man”].

sement przypomina sobie zdarzenia, które przeżył, i ludzi, których spotkał. Jednym z nich jest rzekomy przyjaciel pisarz Joseph Conrad, który jednak ostatecznie zdradza go, nie podpisując prośby o ułaskawienie skazańca. Relację Casement – Conrad podejmuje również Sebald w jednym z rozdziałów zbioru *Pierścienie Saturna*. Niemiecki pisarz opisuje biografię Conrada, włączając do niej fikcyjne zdarzenia z *Jądra ciemności* i tomu *Ze wspomnień*.

Z dzieł polskich dawnych pisarzy fabularyzujących biografię Conrada należałoby wymienić Jana Parandowskiego i jego *Godzinę śródziemnomorską*⁶, Leszka Proroka *Smugę blasku*⁷, Wacława Bilińskiego *Sprawę w Marsylii*⁸ i Andrzeja Brauna *Morze Północne*⁹. Parandowski w czasie mroku okupacji ucieka w wyobraźni na Korsykę i relacjonuje rozmowę Peyrola (główny bohater powieści *Korsarz*) ze starzejącym się pisarzem (w 1921 roku). Pomiedzy mężczyznami powstaje spór: Peyrol zarzuca pisarzowi porzucenie pewnych wariantów rozwoju fabuły powieści, ale i stawia mocniejsze zarzuty braku lojalności wobec zasad, na które wskazywał w swojej twórczości. Kolejny twórca, Leszek Prorok, skupia się na krótkim okresie życiorysu Conrada, gdy ten jako kapitan barku Otago w 1888 nawiązał romans z Eugenią Renouf na Mauritiusie oraz dokonał ryzykanckiego żeglarskiego przejścia z Sydney na Mauritius przez cieśninę Torresa. Powieść Wacława Bilińskiego natomiast podejmuje jeden z najbardziej atrakcyjnych, a zarazem tajemniczych okresów zagranicznych wojaży Konrada-Korzeniowskiego – okres marsylski (1874–1878), który obfituje w romanse, szmuglowanie bronią i próbę samobójczą (ukrywaną pod pozorem pojedynku). Jedynie ten ostatni epizod został całkowicie wyjaśniony (obalony) przez biografę Zdzisława Najdera, inne pozostają owiane tajemnicą i prawdopodobnie dlatego są tak atrakcyjne dla

⁶ J. Parandowski: *Godzina śródziemnomorska*. Gebethner i Wolff, Warszawa 1949. Por. obszerną analizę tego opowiadania S. Zabierowski: *Conrad jako bohater literacki: „Godzina śródziemnomorska” J. Parandowskiego*. W: Idem: *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej*. Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 223–236.

⁷ L. Prorok: *Smuga blasku*. Czytelnik, Warszawa 1982. Por. obszerną analizę tej powieści S. Zabierowski: *Leszka Proroka spotkania z Conradem*. W: Idem: *W kręgu Conrada*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 181–198.

⁸ W. Biliński: *Sprawa w Marsylii*. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983.

⁹ Por. analizę tego opowiadania A. Adamowicz-Pośpiech: *Conrad's Afterlife: Adaptations of Conrad's Biography in Contemporary Polish Culture*. In: *Conrad without Borders*. Eds G. Branny, B. Kavanagh, A. Adamowicz-Pośpiech. Bloomsbury, London [w druku].

pisarzy¹⁰. I wreszcie opowiadanie Brauna stanowi przeróbkę późnego etapu w życiu pisarza w czasie I wojny światowej (1916), gdy ten uczestniczył w zwiadowczym rejsie na pokładzie uzbrojonej brygantyny HMS „Ready” (udającej statek handlowy) dla tropienia niemieckich łodzi podwodnych. Rejs był spokojny, nie napotkano żadnych nieprzyjacielskich łodzi, ale Braun dodaje kilka dramatycznych momentów.

W dalszej części pracy przedstawię trzy nieanalizowane dotąd przez krytyków przykłady przetworzeń tematu Conradowskiego, które ukazały się po roku 2000 – powieści: Jacka Dukaja *Serce mroku*, Jakuba Małeckiego *Dżozef* i Eustachego Rylskiego *Warunek*. W nawiązaniu do pierwszej części, w której rozpatrywałam graficzne adaptacje *Jądra ciemności*, drugą część również rozpocynam analizą utworów, które przetwarzają to opowiadanie.

¹⁰ Conradyści nadal starają się rozwikłać te wątki. Por. artykuł w najnowszym numerze „The Conradian” – H. Chambers: *Further evidence for gun-running on the Vidar*. „The Conradian” 2021, Vol. 46, No. 1, s. 117–121.

Transmutacje Dukaja

„Nie jestem tłumaczem. Jestem autorem Josepha Conrada piszącego *Heart of Darkness* dla dwudziestopierwszowiecznych polskich czytelników”¹ zastrzegął autor *Serca ciemności* – najnowszej adaptacji *Jądra ciemności*. Aby zdefiniować to prze-tworzenie dziewiętnastowiecznej noweli, Dukaj używał jeszcze określeń: trans-fuzja, transfiguracja, spolszczenie². Sądzę jednak, że najtrafniej ten eksperyment literacki opisuje termin „adaptacja”, czyli najogólniej: przystosowanie, przeróbka dla nadania czemuś innego charakteru³; lub precyzyjniej: transformacja utworu literackiego celem jego przystosowania do określonego adresata⁴. Jest jeszcze inny termin, który dobrze oddaje naturę przeprowadzonego eksperymentu Jacka Dukaja – to „prze-pisanie” (*rewriting*). Koncepcja „prze-pisania” została zaproponowana przez André Lefevere’a i oznacza prze-tworzenie dzieła literackiego wedle zasad kultury docelowej⁵. Dukaj tak opisuje wieloletnie oczarowanie *Jądrem ciemności* Conrada:

Conrad zajął się mną. Dlaczego jakieś zdarzenie, [...] utwór wkręcają się nam tak w głowę? [...] Wiem tyle, że od kiedy po raz pierwszy przeczytałem „Heart of Darkness” w oryginale ponad 20 lat temu, wybija się ono ze mnie w gestach świadomych i nieświadomych – jak „Serce mroku”

¹ Zob. <http://www.dukaj.pl/> [data dostępu: 20.12.2017].

² J. Sobolewska, E. Bendyk: *Transfuzja ciemności. Rozmowa z pisarzem J. Dukajem o „Sercu ciemności” – o przemianach czytelników i transferze przeżyć*. „Polityka” 2017, nr 46 (3136), s. 86. Por. także deklaracje Dukaja na okładce książki *Serce ciemności* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017): „To nie translacja, to trans-fuzja”.

³ *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. <https://sjp.Państwowe Wydawnictwo Naukowe.pl/doroszewski/adaptacja;5407679> [data dostępu: 12.12.2017].

⁴ *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 8.

⁵ A. Lefevere: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London–New York 1992.

czy rozmaite sceny, motywy, postaci z moich książek [...]. Kojarzy mi się ze wszystkim i narzuca w najdziwniejszych kontekstach; a przez ostatnie parę lat już z premedytacją obracałem je i przypiekałem na różnie języka polskiego⁶.

Ta fascynacja przybierała różne oblicza: przetwarzania wybranych motywów *Jądra ciemności* w wielu własnych utworach⁷, napisania paralelnego opowiadania pod tytułem *Serce mroku* i wreszcie stworzenia adaptacji zatytułowanej *Serce ciemności*. W dalszej części rozdziału zwrócę uwagę na dwie ostatnie formy przetworzeń *Jądra ciemności* przez Dukaję: nowelę *Serce mroku* i adaptację *Serce ciemności*.

Koncepcja „prze-tworzenia” (*rewriting*)

Termin, który chyba najlepiej oddaje charakter Dukajowskich prze-róbek, to pojęcie prze-tworzenia (*rewriting*⁸), wprowadzone przez Lefevere'a⁹. Prze-tworzenie może przybierać rozmaite formy, na przykład tłumaczenia, adaptacji, antologizacji czy edycji tekstu¹⁰. Osoby, które dokonują prze-tworzenia (*rewriters*), adaptują i manipulują oryginałem, tak aby dopasować go do dominujących konwencji literackich i oczekiwań odbiorców w danym czasie¹¹. Taki właśnie cel przyświecał Dukajowi przy pisaniu na nowo (*rewrite*) *Jądra ciemności* jako *Serce ciemności*:

⁶ J. Sobolewska, E. Bendyk: *Transfuzja ciemności...*, s. 86.

⁷ Dukaj potwierdzał, że czytelnicy wskazywali mu motywy Conradowskie, których nie był świadomy: „rozmaite sceny, motywy, postaci z moich książek, które mi ludzie wskazują, a ja zdumiony, muszę przyznać: to z Conrada”. Zob. *ibidem*, s. 86.

⁸ W języku angielskim czasownik *to rewrite* ma wiele znaczeń: *to write again, adapt, to alter, to convert, to process* (‘przepisać, napisać na nowo, adaptować, zmieniać, przekształcać, przetwarzać’) i wszystkie te znaczenia są istotne dla koncepcji Lefevere’a (*Translation, Rewriting and the Manipulation...*, s. 9), dlatego dla tłumaczenia tego terminu w języku polskim stosuję nietypową formę „prze-tworzenie”.

⁹ *Ibidem*, s. 1. Innym określeniem, które może częściowo oddawać charakter zmian wprowadzonych przez Dukaję, jest „transkreacja”. Por. A. Adamowicz-Pośpiech: *Od „Jądra ciemności” przez „Serce mroku” ku „Sercu ciemności”, czyli o eksperymentach przekładowych J. Dukaję*. „Przekładaniec” 2021, nr 43, s. 58–79.

¹⁰ *Ibidem*, s. 4, 6.

¹¹ *Ibidem*, s. 8.

Założenie, że tymi samymi symbolami i referencjami da się wywołać te same skojarzenia w radykalnie innych kontekstach kulturowych, mam za absurdalne. Wierność artystyczną osiąga się poprzez zmianę przybliżającą odbiór współczesny do zamierzonego odbioru pierwotnego¹².

Dukaj zatem odrzucił koncepcję, że te same symbole i metafory będą wywoływać identyczne skojarzenia w czytelnikach żyjących w innych czasach i w odmiennym kontekście kulturowym, dlatego też postanowił uwspółcześnić całą książkę, a nie tylko język. Jest to zadanie tyleż ambitne, co ryzykowne, ba, prawie niewykonalne, na co wskazywał Jerzy Jarniewicz, przytaczając przykład Kochanowskiego, Reja czy Paska¹³. Dodajmy jednak zastrzeżenie – w naszej kulturze, bo w kulturze brytyjskiej aż skrzy się od tego typu adaptacji klasyków. Przykładowo, ikona kultury brytyjskiej William Szekspir jest adaptowany nie tylko na scenie teatralnej i w filmie, ale również przetwarzany przez autorów prozy literackiej. Z okazji czterechsetlecia śmierci dramatopisarza (2016) brytyjskie wydawnictwo Hogarth Press zaproponowało znanym pisarzom i pisarkom, aby na nowo opowiedzieli jego dzieła. I tak ukazały się powieści między innymi Jeanette Winterson *Zimowa opowieść. Przepaść czasu*, Margaret Atwood *Burza*, Jo Nesbø *Makbet*¹⁴. Ale i spuścizna innych uznanych klasyków, jak wskazuje Jarniewicz, podlega procesom przetworzenia i adaptacji, między innymi G. Chaucer, J. Swift, D. Defoe:

Te arcydzieła literatury angielskojęzycznej nie boją się skażenia słowami takimi jak „spoko” czy „siema”. Liczne przekłady i adaptacje: literackie, filmowe, komiksowe itd., nie podkopują ich racji bytu. [...] Tłumaczenia, parafrazy, parodie i adaptacje, uwspółcześnienia i popularyzacje są literaturze potrzebne do życia. [...] Kiedy przestaniemy przekładać dawną literaturę na język naszych czasów, uwspółcześniać ją czy adaptować, pozwolimy jej umrzeć¹⁵.

¹² J. Sobolewska, E. Bendyk: *Transfuzja ciemności...*, s. 86.

¹³ J. Jarniewicz: *Literatura w niebycie. O możliwych przekładach z polskiego na polski*. W: Idem: *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2018, s. 63–69.

¹⁴ Książki ukazały się w przekładzie w Wydawnictwie Dolnośląskim w serii „Projekt SZEKSPIR”.

¹⁵ J. Jarniewicz: *Literatura w niebycie...*, s. 72.

Tak więc propozycja Dukaja jako adaptacja noweli Conrada wpisuje się w najnowsze trendy przemysłu kultury¹⁶ i w dalszej części pracy będą ją analizować według kryteriów adaptacji a nie według zasady wierności tłumaczeniowej, jak czyniła to większość krytyków¹⁷. Dukaj zwraca uwagę na tę różnicę wielokrotnie: „Co do celów, kryteriów powodzenia i metody jest to wyzwanie zupełnie inne niż tłumaczenie po prostu tekstu”¹⁸.

Przetworzenie I: *Serce mroku*

Pierwszą formą prze-tworzenia *Heart of Darkness* było opowiadanie *Serce mroku*, w którym Dukaj podjął podobną tematykę samotnego podróżnika w przestrzeni transplanetarnej, w której II wojna światowa nie została rozstrzygnięta (historia alternatywna)¹⁹. Akcja rozgrywa się na obcej planecie Mrok, gdzie w sercu żywej i czującej dżungli zbieg z hitlerowskiego obozu *U-mensch* hrabia Leszczyński tworzy nową rasę, inicjuje boski kult samego siebie, a dowódców innych wojsk terroryzuje szaleńczymi przemówieniami przez radio. Przybyły z Ziemi młody kapitan Erde otrzymuje zadanie, aby, płynąc rzeką Thor, przedostać się do głębi dżungli (Piekle), spornego obszaru, o który walczą wszystkie armie, a który pozostaje pod kontrolą Teufla (hrabiego Leszczyńskiego).

¹⁶ O pozycji Conrada w globalnym przemyśle kulturowym piszę w zakończeniu niniejszej pracy (*Czy istnieje marka Conrad?*).

¹⁷ J. Sobolewska, E. Bendyk: *Transfuzja ciemności...*; W. Orliński: *Co ma Steve Jobs do „Jądra ciemności”*. *Gazeta na urodziny Conrada* [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 2–3.12.2017; P. Michałowski: *Transfuzja i nadciśnienie*. „Odra” 2018, nr 2, s. 108–109; J. Bożek: *Ekstrakt z Conrada, czyli Dukaj tłumaczy „Jądro ciemności”*. „Krytyka Polityczna”. <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/ekstrakt-z-conrada-czyli-dukaj-tlumaczy-jadro-ciemnosc> [data dostępu: 12.12.2017]; J. Jarniewicz: *Przekład jako transfer przeżyć albo Dukaj pisze „Jądro ciemności”*. W: Idem: *Tłumacz między innymi...*, s. 239–252.

¹⁸ J. Sobolewska, E. Bendyk: *Transfuzja ciemności...*, s. 86; M. Sowiński, K. Trzeciak: *Jacek Dukaj – „Serce ciemności”*. „Tygodnik Powszechny”, 26.06.2018. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jacek-dukaj-serce-ciemnosc-153627> [data dostępu: 26.05.2021].

¹⁹ Opowiadanie ukazało się po raz pierwszy w „Nowej Fantastyce” (1998, nr 11 (194)) w 1998 i otrzymało Nagrodę im. Janusza A. Zajdla za rok 1998 oraz Srebrny Glob. W dalszej części rozdziału na oznaczenie *Serca mroku*, lokalizując przywołane cytaty, stosuję skrót SM w tekście głównym i podaję numer strony. Dukaj wprost przyznaje, że napisał to opowiadanie zaraz po przeczytaniu *Heart of Darkness* w języku angielskim. Zob. M. Sowiński, K. Trzeciak: *Jacek Dukaj – „Serce ciemności”...*

Analizując przetworzenia *Serce mroku* i *Serce ciemności* i zestawiając je z *Jądrem ciemności*, skupię się na analogiach w zakresie wątków tematycznych i w zastosowanych chwytach formalnych w obu utworach: amplifikacji, eksplikacji, poszerzaniu znaczenia i kondensacji oraz redukcji. Techniki te częściowo pokrywają się z operacjami adaptacyjnymi wskazanymi przez Marka Hendrykowskiego.

Po pierwsze, chciałabym zasygnalizować, w dużym skrócie ze względu na ograniczone ramy tego rozdziału, analogie w obrębie tematyki między *Sercem mroku* i *Jądrem ciemności*. Kapitan Erde ląduje na „obcoplanetarnej” bazie Trzeciej Rzeszy (SM, s. 607) i – podobnie do Marlowa w *Jądrze ciemności* – jest zaskoczony brakiem dyscypliny oraz chaosem na stacji, którą określa mianem „wojskowego burdelu” (SM, s. 603). Został on wybrany do przeprowadzenia misji specjalnej, ponieważ władał językiem polskim (Marlow znał francuski). Po otrzymaniu zadania porwania lub zabicia Diabła (hrabia Leszczyński) czeka go jeszcze wizyta u Doktora, który wprowadza go w tajniki Piekła. Marlow również przed wyjazdem do Afryki musiał przejść badania lekarskie. Kapitan Erde płynie do serca dżungli statkiem (SM, s. 615), tak jak Marlow; dżungla, która go otacza, to żywy organizm, Marlow odnosił takie samo wrażenie; Erde, podróżując w głąb interioru, odkrywa enigmatyczne znaki (podobne do tych, które dostrzegał Marlow): czaszka wbita na pień (SM, s. 623), zwłoki przebite włócznią (SM, s. 627). Analogicznie do typu relacji Marlow – Kurtz, Leszczyński jest dla Erda tylko głosem poznawanym stopniowo dzięki przemówieniom nadawanym przez radio. Oto fragment jednego z nich:

Ja będę królem. Ja was pognębię. Zmiotę z powierzchni Mroku, zmiotę z powierzchni Ziemi, wasza diabelska rasa zniknie na zawsze, nie przetrwa ni kropla przeklętej krwi. Armie już się gotują. Spod mojej ręki, spod mojej zemsty zginie każdy jeden z was; zmartwychwstaną umęczeni, powróci fala niesprawiedliwości. [...] Mrok pójdzie ze mną. Bo jam jest Bogiem tego świata, moja ciemność pulsuje w najodleglejszych jego zakątkach. [...] Boicie się? Bójcie się; niech strach przeżre was do kości. Przyjdziecie na kolanach, przyjdziecie, błagając, bym uczynił z was mych niewolników, zatrzasnął obroże na karkach. Obyście do śmierci nie zaznali dobrodziejstwa spokojnego snu. A wtedy zacznę zadawać wam ból; i nauczę was dziękować zań i prosić o większy [...].

SM, s. 626

W tym prze-tworzeniu Dukaj rozwija wiele elementów, które Conrad jedynie zasygnalizował. Po pierwsze, przemowy Kurtza docierają do

czytelnika tylko pośrednio, w formie szczątkowej (fragmenty zdań cytowane są przez menadżera stacji, agenta odpowiedzialnego za produkcję cegieł, arlekina czy wreszcie Marlowa w czasie lektury memoriału Kurtza), ale ton tych przemówień jest podobny do wystąpień Leszczyńskiego – dominuje podniosła retoryka, odwołania do Boga. Po drugie, „boska” (a właściwie szatańska) pozycja Kurtza wśród ludności lokalnej – Leszczyński jest władcą ślepo oddanej mu ludności tubylczej. Po trzecie, kult Kurtza i bliżej nieokreślone ofiary składane na jego cześć – Leszczyński przewodzi szczegółowo opisanym rytuałom, w których zabija tubylców, ale również daje im do picia własną krew. Wspomniane wątki zostały rozwinięte i wzmocnione w opowiadaniu Dukaja (operacja amplifikacji), co stanowi chwyt analogiczny do zastosowanego również w adaptacji *Serce ciemności*, do czego powrócę w dalszej części rozdziału.

Podobny proces przebiega w przypadku tytułowej metafory „serce mroku”, która została wzmocniona i rozbudowana jako naczelną figurę opowiadania. W tekście Dukaja otrzymuje ona dosłowne znaczenie jako centrum planety Mrok (tzw. Piekło); jest to obszar niepodlegający niczyjej kontroli, „dzicz absolutna” (SM, s. 605). Serce Mroku to miejsce, w którym natura aktywizuje najbardziej zwyrodniałe programy „komputerowe”, gdzie życie eksploduje „ludzkokształtnymi” tworam. Aspekt transludzki wysuwa się na plan pierwszy – dżungla żyje, osacza, a w końcu atakuje:

Drzewa? Jakie tam drzewa, to grzyboidalne wyrosła złożone z kilkunastu symbiontów, od góry kryje fotofilna tkanka symbiontu roślinnego, partie niższe tworzą konglomeraty współżywnych roślin i zwierząt [...]. Niektóre „drzewa” pożerają nieostrożnych. Niektóre trawią ich jeszcze przed pożarciem. [...] Zboczyłem ku wielkiemu dendrofungusowi [...] dotknąłem gorącego ciała. Przytknąłem ucho. Bum-bu-lubum. Serce?

SM, s. 621

Na poziomie metaforycznym Piekło (królestwo Leszczyńskiego) to figura symbolizująca mrok ludzkiej duszy. Leszczyński to współczesny Kurtz, który po zetknięciu z absolutnym mrokiem postanowił wykorzystać go według własnej wizji stworzenia „nowych ludzi – mścicieli”. Dukaj akcentuje prawdę o ludzkiej fizyczności, jak i dążenie Teufla, aby ciemność przybrała ludzkie kształty.

Drugą analogię stanowią chwyt formalne zastosowane w omawianym prze-tworzeniu i w adaptacji takie, jak: wzmocnienia (na przykład wspomniane wyżej niejasne ofiary składane na cześć Kurtza, natomiast

w opowiadaniu Dukaja zostały dokładnie opisane mordy rytualne Leszczyńskiego (SM, s. 631)), poszerzenia znaczenia (na przykład tytułowa metafora serca Mroku), dopowiedzenia (na przykład cytowane przemówienia Leszczyńskiego) i kondensacja.

Przetworzenie II – adaptacja: *Serce ciemności*

Rozpocznijmy od założeń interpretacyjnych przyjętych przez Dukaja dla jego wersji *Jądra ciemności*. Podkreślał on wielokrotnie, że celem jego reinterpretacji oryginału było dopasowanie go do potrzeb współczesnych odbiorców, ponieważ ci nie rozumieją już symboli typowych dla XIX wieku.

Kiedy czytamy w 2017 roku *Serce ciemności*, czytamy inną książkę niż Brytyjczycy w roku 1899. Te same zdania otwierają w nas inne przeżycia. Inne słowa-klucze pasują bowiem do czytelników coraz odleglejszych od świata i kultury oryginału. Wszystko trzeba zmienić, aby najważniejsze – przeżycie zadane przez autora – pozostało takie samo²⁰.

Celem Dukaja było dostosowanie tekstu z 1899 roku do horyzontu oczekiwań odbiorców w epoce postpiśmiennej²¹. Pisarz zastosował techniki typowe dla adaptacji – wzmocnienia (amplifikacji), wyostrenia aspektu fizycznego, eksplikacji, dopowiadania, poszerzenia tytułowej metafory, kondensacji i redukcji.

Analizując *Serce ciemności*, należy zaznaczyć, że adaptacja ta jest silnie nacechowana twórczością własną Dukaja w zakresie ogólnych założeń artystycznych (metoda transferu przeżyć). Pisarstwo autora *Lodu* to literatura transferu przeżyć, który Dukaj definiuje jako: „wywoływani(e) podobnych wrażeń w umyśle poprzez masowe, zdalne i powtarzalne oddziaływania na zmysły”²². Zdaniem Dukaja obecnie wkraczamy w epo-

²⁰ J. Sobolewska, E. Bendyk: *Transfuzja ciemności...*, s. 86; M. Sowiński, K. Trzeciak: *Jacek Dukaj – „Serce ciemności”...*

²¹ Dukaj wydzielił trzy epoki w ewolucji cywilizacji człowieka ze względu na metody transferu przeżyć: epokę oralną, epokę pisma i epokę bezpośredniego transferu przeżyć. Obecnie znajdujemy się „w okresie między kulturą pisma i kulturą postpiśmienną” (J. Dukaj: *Po piśmie*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 186).

²² J. Dukaj, M. Wandałowski: *Trzecia era człowieczeństwa – czy czeka nas koniec pisma?*, 19.12.2018. Kongres Obywatelski. Idee dla Polski. <https://www.kongresobywatelski>

kę postpiśmienną (epoka bezpośredniego transferu przeżyć), w której liczą się jedynie

jakości przeżyć – tak jak prezentują się one zmysłom człowieka. Jest przeżywacz – i to, co przeżywa. „Co” to jest – najczęściej nie potrafi on stwierdzić, i nawet go to nie interesuje. Ale „jakie” to jest! – a, w tym wartość i istota! Samo źródło przeżyć pozostaje natomiast poza zasięgiem osobistej weryfikacji. Im bardziej bezpośrednie przeżycie, tym bardziej pozasłowne. Przeżywacz nie musi sobie wyobrażać obrazów, dźwięków, zapachów, dotyków na podstawie opisujących je słów. On ma te obrazy, dźwięki, zapachy, dotyki dane wprost. A wtedy najważniejsza jest ich jakość, siła, ich wartość [...]”²³.

Serce ciemności – adaptacyjny eksperyment Dukaja polega na złamaniu pewnego konwencjonalnego modelu pisarza, który wyraźnie rozgranicza (lub przynajmniej próbuje rozgraniczyć) twórczość własną od adaptacji czy przekładu²⁴. Dla Dukaja bowiem transformacja *Heart of Darkness* ma również być przykładem literatury transferu przeżyć, którą on sam uprawia. W tym utworze widzi on udaną próbę zmuszenia umysłu czytelnika do „wzycia się” (termin Dukaja) w opowieść Marlowa.

Płyniesz somnambulicznym parowcem [...] dzień po dniu, dzień po dniu ta sama pustka błękitu, czerni i bieli, te same rytmy dźwięków [...]. Zawiesz pomiędzy życiem i życiem w quasi-hipnotycznym spowolnieniu. [...] A potem zmysły czopuje ci mgła, tak gęsta i ciężka, że efekt tej deprywacji u niektórych pielgrzymów na statku graniczy z załamaniem psychicznym [...]. I wreszcie w szczytowym punkcie historii Marlowa, gdy zostajesz wchłonięty w przeżycie Kurtza w nocnej ciemności [...] – ty i Kurtz [...] jest tylko głos i nie masz nawet pewności, czy sam istniejesz, czyś już się nie rozpuścił w przeżyciu bez reszty.

Zbyt wiele tego, by uznać metodę za przypadek. Conrad zawierzył jej, nie dysponując obiektywnym wglądem w fizjologię umysłów przez skanery MRI i EEG. Miał swoją teorię sztuki, człowieka i przeżywania²⁵.

.pl/wp-content/uploads/2018/12/jacek_dukaj-trzecia_era_czlowiechenstwa-czy_czeka_nas_koniec_pisma.pdf [data dostępu: 20.12.2018].

²³ Ibidem.

²⁴ Por. uwagi Moniki Kaczorowskiej na temat twórczości Barańczaka. Eadem: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej: na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011, s. 16.

²⁵ J. Dukaj: *Po piśmie...*, s. 151.

Ten dłuższy cytat niewątpliwie pokazuje, że Dukaj odczytał nowelę przez pryzmat własnego *credo* artystycznego, czyli założeń literatury transferu przeżyć. Zidentyfikował wszakże jeden poważny problem: techniki, którymi posłużył się Conrad ponad sto lat temu dla tego typu transferu, obecnie nie działają i właśnie dlatego, aby utrzymać podobny sposób oddziaływania na czytelnika XXI wieku, zdecydował się na adaptację (czy, jak sam to określa, transfigurację, trans-fuzję, spolszczenie). Co ciekawe, aby to osiągnąć, pisarz „wżył się” w Conrada, literacko „zespolił się” z Conradem (czyli zastosował wobec siebie te metody, które dawniej stosował wobec czytelników), co oryginalnie objaśniał: „Nie jestem tłumaczem. Jestem autorem Josepha Conrada piszącego *Heart of Darkness* dla dwudziestopierwszowiecznych polskich czytelników”²⁶. Dukaj, dokonując adaptacji, powoduje, że *Heart of Darkness* staje się dostępny dla polskich czytelników XXI wieku jako *Serce ciemności*. Innymi słowy, eksperyment literacki Dukaja to nowela *Heart of Darkness* reinterpretowana i prze-tworzona pod kątem współczesnych polskich odbiorców.

Pisarz szczegółowo wyłożył założenia artystyczne, które legły u podstawy omawianej adaptacji w tekście *Żyj mnie*²⁷. Po pierwsze, odrzucił on wspomnianą już koncepcję, że tymi samymi symbolami można przywoływać analogiczne asocjacje w różnych kontekstach kulturowych. Według Dukaja historia recepcji *Heart of Darkness*, żywotność tego tekstu, liczne adaptacje, interpretacje, „ideologiczno-literackie debaty toczone wokół niego, świadczą, iż zamiar artystyczny Conrada się powiódł. Żyjemy Marlowa, żyjemy Kurtza”²⁸. Dlatego tak ważne są słowa, których Conrad używa w celu wciągnięcia czytelnika w przeżywanie. Pisarz stosuje „półśrodki, triki, skróty skojarzeniowe”, podsuwa „słowa klucze, którymi otworzy właściwe drzwi wyobraźni”²⁹. Dukaj uważa, że słowa klucze, użyte przez Conrada, dziś już nie działają; stąd pomysł – zamierzenie artystyczne, aby opowiedzieć ten tekst na nowo: „Czyli dać dzisiejszym czytelnikom zupełnie inne klucze słowa – inny tekst – aby uruchomili nimi zamierzone wtedy przez Conrada akty ducha”³⁰.

²⁶ Idem: *Serce ciemności*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, IV strona okładki.

²⁷ Idem: *Żyj mnie*. „Książki” 2017, nr 3, s. 91. Pisarz pogłębił tę analizę w książce *Po piśmie...*, s. 147–182.

²⁸ Idem: *Żyj mnie...*, s. 93.

²⁹ Ibidem, s. 92.

³⁰ Ibidem.

Po drugie, dla Dukaja celem nadrzędnym było przekazanie emocji, tak aby czytelnik wcielił się w przeżycia Kurtza za sprawą Marlowa:

Co robi Marlow na łodzi, płynącej nocą po Tamizie? „Wżywa” w siebie słuchaczy mocą swojej opowieści – jak on sam „wżył” się w Kurtza”. Jaka dziś jest rola literatury transferu przeżyć? Jak dokonać masowej transfuzji Conradowej ciemności do serc współczesnych czytelników? I czy jest to jeszcze w ogóle możliwe w sztuce słów zastępujących wrażenia zmysłowe?

Dlatego też autor *Serca ciemności* zdecydował się na eksperyment artystyczny, który, jak sam to określa, dochodzi do „granic translacji”, ale jest to także eksperyment transferu przeżyć – Dukaj zawłaszcza dawną prozę dla własnego współczesnego przekazu i zasad epoki postpiśmiennej³¹. Zawłaszczenie (*appropriation*) takie było możliwe, ponieważ *Heart of Darkness* jest przykładem beletrystyki, której „naturalną, wręcz fizjologiczną, drogą odbioru [...] było przeżywanie”, natomiast Conrad według Dukaja jest „heroldem [...] literatury jako opowieści posługującej się słowami w celu doprowadzenia czytelnika do zamierzonego przez autora stanu ducha”³².

„Albowiem takie zadanie przed sobą postawiłem: słowem pisany sprawić, byś USŁYSZAŁ, byś POCZUŁ, a nade wszystko – ZOBACZYŁ. Tyle i nic więcej, tyle – gdyż w tym jest wszystko” (SC, s. 5). Ten fragment z *Przedmowy do Murzyna z załogi „Narcyza”*, zamieszczony jako motto do *Serca ciemności*, jest kluczowy dla zrozumienia założeń Dukaja, z jakimi przystąpił do adaptacji noweli. Stawia on tezę, że na łodzi, kiedy Marlow opowiadał historię Kurtza, wystąpiło zjawisko depriwacji sensorycznej, to znaczy nastąpił zanik dopływu wszelkich bodźców zewnętrznych (noc, cisza wody, brak ruchu). „W braku wrażeń dostarczanych zmysłom z zewnątrz żerujesz na tych ich zastępnikach; zaczynasz PRZEŻYWAĆ opowieść Marlowa”³³. Dukaj wyróżnia przynajmniej trzy „transfery życia”, które zachodzą między czytelnikiem i Kurtzem: 1. Marlow żyje Kurtza, 2. Narrator żyje Marlowa żyjącego Kurtza, 3. Czytelnik żyje narratora żyjącego Marlowa żyjącego Kurtza. Nie chodzi bowiem o opowiedzenie hi-

³¹ Dukaj wyróżnia cztery sposoby transferu przeżyć: słowa, sztukę figuratywną, technikę *augmented reality*, metodę *mind-machine interface* (Idem: *Po piśmie...*, s. 152–153).

³² Ibidem, s. 155, 158.

³³ J. Dukaj: *Żyj mnie...*, s. 91.

storii, opowieść jest jedynie narzędziem, „chodzi o to, by **żyć drugiego człowieka**”³⁴.

Zatem wersja Dukaja jest adaptacją noweli Conrada sprofilowaną pod tezę wyłożoną w eseju *Żyj mnie*, czyli podsumowując i upraszczając nieco wcześniejsze rozważania, czytelnik ma przeżyć doświadczenie Marlowa/Kurtza. Innymi słowy można rzec, że jest to forma adaptacji czy **zawłaszczenia z tezą** i wszystkie zastosowane techniki są temu podporządkowane. Aby to ukazać, omówię szczegółowo cztery operacje adaptatorskie – amplifikację, eksplikację, inwersję i kondensację (w połączeniu z redukcją), niektóre z nich przedstawiłam również w odniesieniu do pierwszego przetworzenia, *Serca mroku* powyżej.

Amplifikacja

Po pierwsze, Dukaj wzmacnia przekaz przez powtarzanie wybranych słów, fraz, twierdzeń. Czyni to na dwa sposoby: powtarza trzykrotnie dany leksem lub analogiczne części mowy (czasowniki, rzeczowniki czy wyrażenia przyimkowe).

Leżą siedzą kucają konają, ciemne kształty w ciemności – z **ziemi, w ziemi, do ziemi przytuleni, wczepieni, wypływają** z ciemności w półmrok – oblicza bólu, mięso rozpaczy – i półmroku w ciemność – gdzie są już tylko czarnymi formami choroby i głodu – oni **konają konają konają**.

SC, s. 35; podkr. – A.A.P.

W przypadku cytowanego fragmentu zastosowano obie techniki: repetycję tego samego słowa („ziemi”, „konają”) oraz tych samych części mowy (czasowniki: „leżą siedzą kucają”, „przytuleni, wczepieni”). Co charakterystyczne, powtórzenia te nigdy nie są oddzielane znakami interpunkcyjnymi jakby były wypowiedziane na wydechu, co wydaje się imitować mowę spletaną i szybką, niekontrolowaną przez świadomość. Kilka innych przykładów omawianej metody relacjonowania zdarzeń: „kość kość kość” (SC, s. 51), „ciała ciała ciała” (SC1, s. 42), „wydziwiali jazgotali uciekali” (SC 44), „pasterze pielgrzymi ślepcy” (SC, s. 51), „ku rzece ku dżungli ku ciszy” (SC, s. 55), „rzeką mułem ciemnością” (SC, s. 63). Taki model zapisu doświadczanej rzeczywistości ma oddawać bezpośredni przekaz wizualnych bodźców i przeżywanych zdarzeń³⁵.

³⁴ Idem: *Po piśmie...*, s. 160.

³⁵ Dukaj uważa, że jest to jedna z technik (literatury) transferu przeżyć: kilkakrotnie powtarzanie tych samych sygnałów (słów).

Amplifikacja ma miejsce również w przypadku dosadnego lub mocniejszego wyrażania pewnych stwierdzeń czy określeń oraz dodawania szczegółów, aby teza o „wżyciu się” w doświadczenie Marlowa-Kurtza i główne wątki wybrzmiały intensywniej. Ramy tego rozdziału nie pozwalają na szczegółowe omówienie wszystkich przykładów, podam zatem kilka ważniejszych. Przede wszystkim Dukaj poprzedza całą opowieść mottem z *Przedmowy* Conrada do *Murzyna z załogi „Narcyza”*³⁶, w którym majuskułą odznacza wybrane słowa: „Albowiem takie zadanie przed sobą postawiłem: słowem pisany sprawić, byś USŁYSZAŁ, byś POCZUŁ, a nade wszystko – ZOBACZYŁ” (SC, s. 5). Następnie do tego motta nawiązuje kilkakrotnie Marlow (w mniej lub bardziej przetworzonej formie) w czasie opowieści: „Nie zrozumiecie, jeśli nie **usłyszycie**, nie **zobaczycie**, nie **poczujecie**, co ja **usłyszałem**, **zobaczyłem**, **poczułem** tam w drodze do niego, i z nim” (SC, s. 12, podkr. – A.A.P.); „**słyszycie? widzicie? rozumiecie?** Nie. Nie, nie, to nie ma sensu, nic nie **zrozumiecie**, nic nie **usłyszycie!**” (SC, s. 138, podkr. – A.A.P.). To motto i jego echa dodane w opowiadanej historii wpisują się w główną tezę Dukaja o literaturze jako transferze przeżyć.

Kolejnym przykładem wzmocnienia jest powtarzanie głównego założenia artystycznego, na którym Dukaj oparł swoją adaptację, czyli na przeżyciu przez czytelnika doświadczenia Kurtza-Marlowa, co wiąże się z poprzednim przykładem. Pisarz wielokrotnie wprowadza do utworu odniesienia do wspomnianego założenia: „Ja nie **przeżyję** wam życia Kurtza” (SC, s. 59; podkr. – A.A.P.); „co takiego jest w tej opowieści, że **przenosi** mnie poza mnie?” (SC, s. 60; podkr. – A.A.P.). Również temu służy zabieg narracyjnego zjednoczenia Marlowa z Kurtzem w niektórych epizodach, na przykład ucieczki Kurtza ze statku:

[...] i wtedy – COŚ – wtedy Ciemność – że odwracam się [Marlow jako Kurtz – A.A.P.] plecami do domu ojczyzny rodziny honorów, odwracam się, moja twarz zwierciadło samotności, matecznik dziczy przyzywa, ja odpowiadam, jedna łódka [...] płynę z powrotem ku pustej Stacji, gdzie nikt nic mnie nie czeka.

SC, s. 68

³⁶ Na temat artystycznych założeń Conrada wyłożonych w tej *Przedmowie* wyczerpująco pisała Jolanta Dudek, zob. Eadem: „Przedmowa” do „Murzyna z załogi »Narcyza«” jako artystyczny program Josepha Conrada. W: *Oddać sprawiedliwość widzialnemu światu. Eseje o twórczości J. Conrada*. Red. P. Panas. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, s. 27–50.

W przytoczonym opisie Dukaj dokonał zespolenia Marlowa z Kurtzem. Marlow na tym etapie swojej podróży w głąb Afryki wie już o Kurtzu na tyle dużo, że potrafi „wżyć się” w jego doświadczenie, w tym przypadku jest to decyzja o samotnym powrocie do opuszczonej Stacji. Kolejnym etapem ma być opowiedzenie historii w tak sugestywny sposób, aby czytelnik zobaczył, zrozumiał, odczuł doświadczenie Marlowa, i w konsekwencji **wżył się** w tę postać. Te modyfikacje są zgodne z typem literatury, który autor *Króla bólu* uprawia od lat – literatury opartej na transferze przeżyć.

Innym typem amplifikacji jest powtarzanie (dodawanie słów w tych miejscach, w których nie występowały w oryginale, a więc amplifikacja oparta na operacji addycji) pewnych kluczowych sformułowań. Przykładowo w *Heart of Darkness* istnieją zasadnicze połączenia między takimi słowami jak opowieść, rzeka, wąż, ale ich znaczenie nigdy nie jest podane wprost. Natomiast Dukaj klarownie je łączy: „przed nami jedna z tych przygód Marlowa bez morału i puenty, przed nami **opowieść rzeka** (SC, s. 13; podkr. – A.A.P.). Conrad ogólnie określa gawędę Marlowa jako *inconclusive tale* („opowieść bez zakończenia”), a Dukaj już na samym początku zrównuje tę opowieść z rzeką, wskazując, że historia Marlowa prowadzi w głąb Afryki. Podobnym przykładem jest jednoznaczna identyfikacja rzeki z wężem, symbolem zła: „Ta rzeka... wąż światła wpełzający w krainy nocy” (SC, s. 9). Podczas gdy w oryginale jest to bardziej zniuansowane. Conrad najpierw opisuje Tamizę w kontekście pierwszego najazdu Rzymian³⁷ i nie wiąże londyńskiej rzeki bezpośrednio z metaforą węża. To uważny czytelnik podczas ponownej lektury może sam powiązać te dwie rzeki i przenieść obraz węża również na Tamizę, ale będzie to twórcza i aktywna refleksja czytelnika. Natomiast Dukaj ułatwia lekturę przez powiązanie obu rzek już na samym początku lektury. Ponadto adaptator wzmacnia skojarzenie rzeki Kongo ze złem przez użycie słowa „serpent” (SC, s. 15) dla jej opisu. Jako leksem nie tłumaczony ogniskuje on uwagę odbiorcy i intensyfikuje przekaz. Podobny zabieg obserwujemy w innym opisie rzeki:

³⁷ Pierwsza inwazja Rzymian miała miejsce w 55 r. p.n.e. Conrad zapożyczył te porównania z artykułu prasowego M. Stanleya, znanego podróżnika („The Times”, 4.10.1892, s. 2, podaje za: C. Watts: *Explanatory Notes*. In: J. Conrad: *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford University Press, Oxford 1990, s. 264).

Żółte ślepie węża przyczajonego w samym środku mapy – rzeka wąż wpatruje się we mnie hipnotycznie, skrecona sprężynowo do morderczego skoku – żółte ślepie, ciasny splot, tssss –

SC, s. 19

Podczas gdy w oryginale mamy neutralne wprowadzenie rzeki na początku zdania (temat zdania) i dopiero na końcu pojawia się porównanie („And the river was there – fascinating – deadly – like a snake”³⁸, to u Dukaja następuje wysunięcie samego węża na plan pierwszy (zmiana tematu zdania), zwierzęcia, które czai się, przygotowuje się do skoku. Dopiero w dalszej kolejności dowiadujemy się, że chodzi o rzekę. Na tym zdanie się nie kończy, ale wprowadzone zostają kolejne szczegóły opisu („żółte ślepie”, „ciasny splot”) oraz onomatopeja („tssss”). Tego rozbudowanego zdania nie domyka kropka, lecz myślnik, co graficznie wprowadza ślad otwarcia, niedomknięcia ... Wszystkie te dodatkowe porównania powodują, że obraz rzeki jako węża ulega wzmocnieniu i wysuwa się na plan pierwszy jako metafora organizująca całą nowelę.

Kolejnym przejawem amplifikacji jest wielokrotne powtarzanie i przetwarzanie tytułowej frazy „serce ciemności”, która na skutek wysokiej liczby wystąpień również organizuje cały tekst (SC, s. 70, 81, 144, 149, 164). Dukaj przedstawia dżunglę jako żywy organizm i konsekwentnie wprowadza do tekstu somatyczne odniesienia („trzewia lasu” (SC, s. 142), „kleiste jelita mgły” (SC, s. 89), „mięsista ciemność serca” (SC, s. 70), „z tętna ciemności” (SC, s. 117), „ukryte pod zieloną skórą mięśnie” (SC, s. 70), „dżungla ma tu oczy, dżungla widzi, dżungla słyszy” (SC, s. 91), „gargantuiczny organizm tężeje wokół nas” (SC, s. 87), „dżungla to odsłania swe wnętrze, to zaciska mięśnie” (SC, s. 81), „TO przyzywa, przytula do ciemnej piersi” (SC, s. 92). Dżungla jest aktywnym tworem – działa, kocha, pieści, i w końcu pożera: „TO patrzy, TO czuwa, TO szuka i wybiera” (SC, s. 137); „Przytuliło go [Kurtza – A.A.P.] do serca – i jego serce przełyka teraz tę samą krew, ta sama ciemna gorączka trawi jego ciało. Przyspawało jego duszę do swej duszy [...] Kurtz stał się jego pierwszym ulubieńcem, pieszczochem [...]” (SC, s. 137). Dukaj konsekwentnie krok po kroku po-

³⁸ J. Conrad: *Heart of Darkness...*, s. 146. „I rzeka była tam także – przykuwająca – śmiertelna – niby wąż”. J. Conrad: *Jądro ciemności*. W: Idem: *Młodość i inne opowiadania*. Przeł. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 70. Podaję najpierw wersję oryginalną, ponieważ Dukaj podkreślał w wywiadach, że to właśnie wersja angielska go zainspirowała, nie polska (M. Sowiński, K. Trzeciak: *Jacek Dukaj – „Serce ciemności”...*).

kazuje proces zjednoczenia Kurtza z dzikim żywiołem i jednocześnie obnaża jego iluzję, że nad nim zapanował. Czytelnik stopniowo odkrywa, że Kurtz nawet nie zauważył, kiedy został wessany przez żywioł, który „przeżarł” (SC, s. 117) mu umysł („Pogłaskało go po głowie – [...]: czaszka Kurtza kula kości słoniowej, stał się sługą ciemności, janczarem potęg ciemności” (SC, s. 137); „TO znalazło doń dostęp bardzo szybko, ono [...] przemawiało doń z głębi dziczy [...] wtedy już nie był w stanie oprzeć się narkotycznemu szeptowi” (SC, s. 117)) i do końca wierzył, że był panem dziczko-tworu: „JESZCZE WYDRĘ CI SERCE” (SC, s. 145).

Metafora serca jest rozciągnięta także na działalność kolonizatorów, ponieważ Dukaj na określenie stacji centralnej w interiorze używa zawsze jednej frazy „Serce Kraju” (SC, s. 39, 54, 71, 84, 86, 92, 103), choć w oryginale mamy trzy różne określenia (Stacja Centralna, Stacja Kurtza lub tylko stacja)³⁹. Oznacza to świadomy chwyt organizacji tekstu dla spójnej wizji artystycznej: serce ciemności przekłada się na serce stacji w interiorze, serce stacji „wsiąka” w serce dżungli, która infiltrowuje serce (umysł) Kurtza, który poddaje się atawistycznym instynktom i staje się ciemnością.

Również i ta amplifikacja nawiązuje do tezy Dukaja o wżyciu się w doświadczenie drugiej osoby: Kurtz wżywa się w nieokiełznany żywioł – dżunglę i zespala z nią, Marlow wczuwa się w Kurtza, a więc pośrednio w organizm dziczy i w tym momencie musi podjąć decyzję, czy poddać się „narkotycznemu szeptowi” czy stawić opór.

Musisz żyć w uścisku niepojętego, w objęciu obcego. Czujesz? Jak cię przeżera, trawi, konsumuje – ta fascynacja z obrzydzenia, to pożądanie z odrzucenia – nie można uciec, nie można oderwać oczu – jest silniejsze od ciebie [...] nienawidzisz i chłoniesz.

SC, s. 11

Wszystkie omówione powyżej wzmocnienia tworzą jednorodny przekaz adaptacji pod tezę literatury transferu przeżyć.

Eksplikacja

Drugą techniką zastosowaną w noweli *Serce ciemności* jest eksplikacja dawnych symboli i metafor użyta, aby ułatwić odbiór, ale także, aby

³⁹ Inner Station (J. Conrad: *Heart of Darkness...*, s. 169, 188), Kurtz's station (J. Conrad: *Heart of Darkness...*, s. 182, 190, 198), the station (J. Conrad: *Heart of Darkness...*, s. 211).

tekst był zrozumiany według wspomnianej interpretacji Dukaja, aby jego założenia były czytelne i cel osiągnięty (istotny jest tylko transfer przeżyć: Marlow-Kurtz-czytelnik). Nie ma miejsca na zniuansowane lub ambiwalentne kwestie, które należałoby przemyśleć w czasie lektury, liczy się tylko somatyczny odbiór, „wżycie się”, a nie refleksja. Dlatego też Dukaj wyjaśnia pewne sformułowania, niejednoznaczne kwestie i sceny, dokonuje przesunięć chronologicznych wielu fragmentów, tak by tekst był przejrzysty i komunikatywny. Autor adaptacji wyjaśnia większość potencjalnie niejasnych miejsc. Przykładowo objaśnia kolorystykę terytoriów kolonialnych na mapie, którą Marlow dostrzega w biurze Korporacji: „brytyjska czerwień”, „galijski błękit”, „italska zieleń”, „portugalski pomarańcz”, „pruski fiolet”, „belgijska żółć” (SC, s. 18). Czytelnik nie musi zastanawiać się, jaki kolor reprezentuje dane państwo kolonialne (tak jak było to w tekście *Heart of Darkness*). Dziś ta symbolika odeszła w niepamięć, więc prawdopodobnie pozostałaby niezrozumiała dla odbiorcy. Podobnie postąpił z określeniem pewnego typu pazernych kolonizatorów zwanych „papier-mâché Mephistopheles” – wyjaśnionych jako „papierowa wycinanka profilu Mefista” (SC, s. 55)⁴⁰.

Ale są też takie fragmenty, które, w moim przekonaniu, mogły pozostać w swej oryginalnej formie bez wyjaśniania. Przykładowo *Ave! Morituri te salutant*⁴¹ (HD, s. 147) przełożone jako „Ave! Idący na śmierć pozdrawiają cię” (SC, s. 20). W dobie znanych światowych produkcji filmowych, takich jak *Gladiator* (reż. Ridley Scott), czy polskich – *Quo vadis* (reż. Jerzy Kawalerowicz), w których ten zwrot występuje, to pozdrowienie byłoby z pewnością zrozumiałe dla czytelnika. Następny przykład to „wszedłem w ostatni krąg piekieł” (SC, s. 35), podczas gdy w oryginale Marlow wkracza w ostatni krąg *inferno*⁴². Łaciński leksem *inferno* wywołuje bogate asocjacje – począwszy od starożytnego poematu Wergiliusza *Eneidy*⁴³, poprzez średniowieczną *Boską komedię* Dantego Alighieri aż po modernistyczną wizję świata zawartą w *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota⁴⁴.

⁴⁰ J. Conrad: *Heart of Darkness...*, s. 171. „Mefistofeles z papier- *mâché*”, J. Conrad: *Jądro ciemności...*, s. 97.

⁴¹ J. Conrad: *Heart of Darkness...*, s. 147.

⁴² „I had stepped into the gloomy circle of some Inferno” (J. Conrad: *Heart of Darkness...*, s. 156).

⁴³ Opracowania krytyczne tej interpretacji są obszerne. Zob. rozdział 1, przypis 43.

⁴⁴ D. Llorens: *Conrad's horror in Eliot's „Waste Land”*. *Jornades de Foment de la Investigació*. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78906/forum_2004_1.pdf?sequence=1 [data dostępu: 1.01.2004].

Kolejnym przykładem objaśniania jest konkretyzacja przedstawianych zjawisk, na przykład choroby Marlowa w trakcie drogi powrotnej. Dukaj precyzyjnie nazywa doświadczenie Marlowa jako „przeżycie graniczne”, „odwrot znad granicy” (SC, s. 147), podczas gdy w pierwowzorze Conrad opisuje rzeczywistość, używając słów niejednoznacznych, pozostawiających niedopowiedzenia w opisie (*extremity, edge*)⁴⁵. Dodatkowo autor adaptacji przekomponowuje cały fragment (operacja inwersji) i rozpoczyna go zdaniem objaśniającym: „Teraz powiem wam, dlaczego uważam, że Kurtz był nadzwyczajnym człowiekiem” (SC, s. 146), które stanowi odrębny akapit. Czytelnik od razu wie, dlaczego Marlow wprowadza opis własnej (prawie) śmierci i zestawia ją ze śmiercią Kurtza. Przy porównaniu obu doświadczeń granicznych siła charakteru i przenikliwość umysłu Kurtza wybrzmiewają mocniej (amplifikacja). Wszystkie te fakty są podane tak, aby odbiorca zinterpretował je w ten a nie inny sposób. Natomiast w oryginale powód, dla którego Marlow porównuje obie sytuacje, jest wspomniany w środku rozważań, bez wyodrębnienia.

A potem – bardzo niewiele brakowało, by i mnie pochowano. Jednakże, jak widzicie, nie poszedłem wówczas za Kurtzem. Nie. Zostałem, żeby prześnić ten koszmar do końca [...]. Byłem o włos od owej chwili, kiedy człowiek może się wypowiedzieć po raz ostatni, i przekonałem się z upokorzeniem, że prawdopodobnie nie będę miał nic do powiedzenia. Dlatego właśnie twierdzę, że Kurtz był wybitnym człowiekiem. On miał coś do powiedzenia. Powiedział to. Odkąd sam wyrzałem poza krawędź, rozumiem lepiej jego wzrok, który nie mógł dostrzec płomienia świecy [...].⁴⁶

Dukaj wyjaśnia także samą scenę śmierci Kurtza, tłumaczy przenikliwość spojrzenia umierającego poprzez wypunktowanie uczuć, których doświadczył w swoim życiu, w odrębnych wersach:

duma posągowa
władza tyranów
sromotna trwoga

⁴⁵ Posiłkując się terminologią Ingardena, tekst oryginału jest pełen miejsc niedookreślonych, wymagających konkretyzacji (dookreślenia) przez czytelnika. Natomiast u Dukaja wszystko jest konkretnie wyjaśnione. Nie ma niedopowiedzeń. Na temat Ingardenowskich miejsc niedookreślonych pisała Jolanta Dudek: *Ingarden and Conrad. W: Essays on Joseph Conrad in Memory of Zdzisław Najder*. Red. J. Dudek, A. Juszczyk, J. Skolik. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków [w druku].

⁴⁶ J. Conrad: *Jądro ciemności...*, s. 168.

rozpacz beznadzieja

wszystkie poruszenia, pożądania, wzniosłości życia – całe życie możliwe – cała możliwa wiedza o życiu, suma i granica.

SC, s. 163

Dukaj jednoznacznie przedstawia ostatnie chwile Kurtza jako osiągnięcie samowiedzy, wglądu w naturę świata. Czytelnik szybko rozpoznaje, że chodzi tu o często opisywane doświadczenie oglądu całego życia w ostatnich chwilach przed śmiercią. Ponadto adaptator przemieszcza tę partię tekstu na koniec utworu i wkomponowuje ją w scenę odwiedzin u Narzeczonej, gdzie w kontraście do niewiedzy dziewczyny, wybrzmiewa ona jeszcze dobitniej (co analizuję poniżej).

Inwersja

Celem inwersji zastosowanej przez Dukaję jest przekomponowanie fragmentów noweli w taki sposób, by podróż Marlowa i związane z nią refleksje były czytelne dla odbiorcy lub by przedstawiane fragmenty nabrały nowego (zwykle wzmocnionego) znaczenia. Skomplikowane wątki *Heart of Darkness*, które często rzucają światło w nieoczywisty sposób na główną historię Kurtza, są w tej adaptacji uspołnione i logicznie przedstawione, częściowo nadając utworowi nową strukturę. Dwa przykłady tej metody. Postać głównego księgowego zostaje klarownie zaprezentowana. Pierwsze zdanie wprowadzające tego bohatera jest odrębnym akapitem i sygnalizuje introdukcję nowego wątku: „z migoczącego skwaru wylania się biały fantom” (SC, s. 37). Następnie Dukaj opisuje sylwetkę księgowego i jego pracy (SC, s. 38–40), by zakończyć czytelnym podsumowaniem, za co Marlow go ceniał.

Przystaję jeszcze na moment w progu. Jeden agent już spisany na straty; drugi – manekin krawiecki usadowiony na wysokim stołku, siedzi i rachuje rachuje rachuje, precyzując skończoną precyzję. A przecież nie mogę go nie podziwiać. W krainie deprawacji i abnegacji tak wytrwale utrzymywać pozory – zaiste, kręgosłup z żelaza, wola pancerna. Jego kołnierzyki wykrochmalone i wyprasowane koszule stanowiły niewątpliwy objaw siły charakteru.

SC, s. 41

Dukaj przeformatował cały fragment w taki sposób, aby był zrozumiałym (już podczas pierwszej lektury) i rozwijał się chronologicznie, pod-

czas gdy w *Heart of Darkness* Conrad wplata sformułowanie o podziwieniu dla księgowego już na początku znajomości („A przy tym poczułem dla faceta szacunek”⁴⁷), w rezultacie czego czytelnik może być zaskoczony tą pozytywną oceną bez podania przyczyny. Ponadto Dukaj nadaje nową strukturę temu epizodowi, dzieląc go na trzy akapity: wprowadzenie postaci księgowego, opis i podsumowanie, co również przyczynia się do ułatwienia lektury. We wszystkich tych przykładach inwersji i eksplikacji adaptator dopowiada to, co zostało jedynie zasugerowane przez Conrada (analogicznie było w przypadku pierwszego przetworzenia – *Serce mroku*). Innymi słowy narzuca on własny styl lektury zgodnie ze sformułowaną tezą transferu przeżycia.

Innym przykładem inwersji, na który chciałabym zwrócić uwagę, jest wspomniany już fragment odwiedzin u Narzeczonej. Dukaj przeplata tę scenę (SC, s. 163) trzema innymi zdarzeniami z życia Kurtza, ale – co istotne – ich akcja rozgrywa się równolegle (konsekwentnie jest stosowany czas teraźniejszy) do rozmowy z Narzeczoną w salonie: [1] „Kurtz unosi się na noszach i otwiera usta, pożre Ziemię...” (SC, s. 159), [2] „leżę tu w ciemnościach i czekam na śmierć...” (SC, s. 161), [3] „Gdy oto unosi się zasłona z jego twarzy wyciętej w kości słoniowej...” (SC, s. 163). Wszystko w tym epizodzie jest dookreślone, dzieje się tu i teraz, jakby na oczach czytelnika, który doświadcza zderzenia niewinności i nieświadomości dziewczyny z wynaturzeniem i zbrodniami Kurtza, efekt jest dramatyczny i paraliżujący: obraz Kurtza, jaki ma jego dziewczyna i prawda o nim, którą zna tylko Marlow, wywołują w odbiorcy dysonans poznawczy. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób Dukaj osiąga ten efekt. W oryginale, relacjonując wizję Marlowa w czasie tej wizyty, Conrad używa czasownika wyrażającego niepewność, powątpiewanie (*seem* trzykrotnie⁴⁸) i rzeczowników sugerujących przewidzenia, imaginację (*vision* dwukrotnie, *HD*⁴⁹, *phantom*⁵⁰, *whisper*⁵¹). Ponadto Conrad posługuje się w scenach reminiscencji Kurtza zawsze czasem przeszłym (Simple Past) lub zaprzyszłym (Past Perfect). Natomiast Dukaj stosuje czas teraźniejszy, gdy wprowadza figurę Kurtza do salonu wraz z towarzyszącymi mu tubylcami, którzy przysłuchują się (a Kurtz uczestniczy) w rozmowie z dziewczyną.

⁴⁷ J. Conrad: *Jądro ciemności...*, s. 83.

⁴⁸ Idem: *Heart of Darkness...*, s. 246.

⁴⁹ Ibidem, s. 245.

⁵⁰ Ibidem, s. 250.

⁵¹ Ibidem, s. 251.

Wchodzę [Marlow – A.A.P.] do środka, prowadzą mnie do salonu-kaplicy – i on, oni, ona wchodzi doń także [...], a wraz z nimi wsąca się lepki mrok dżungli [...].

– MOJA JEST KOŚĆ! KORPORACJA NIE ZAPŁACIŁA! RYZYKOWAŁEM ŻYCIE! A ONI! CO? MAM ODDAĆ?

i ruch rogatej sylwety za moimi plecami [...].

Drzwi salonu się otwierają, drzwi się zamykają, wstałem i – ona! To ona kroczy ku mnie – cała w żałobie [...].

Usiedliśmy.

– Pan go znał.

– Na ile człowiek może poznać człowieka. [...]

Kurtz unosi się na noszach. Cięż witrażowy pochyła się nad nami. [...]

Wstała. Wstałem. Stoimy.

– To cecha największych: przyciągają do siebie ludzi tym, co w ludziach najlepsze. [...]

– Ja nie zapomnę! – Wyciągnąwszy ku niemu ramiona. – Nigdy, nigdy, nigdy!

Kurtz-Cień, fala na promieniach zachodzącego słońca przestrzeliwujących wąskie okna [salonu – A.A.P.] i wysoką palisadę dżungli, wymyka się spod białego marmuru palców kobiety.

SC, s. 156–160

Czytelnik dostaje klarowny sygnał, że Kurtz może być identyfikowany z szatanem, co nie jest tak jednoznaczne w tekście Conrada. Przytoczyłam dłuższy fragment, aby wskazać, jak adaptator przekomponowuje całą scenę i prowadzi dwie równoległe narracje, by jasno skontrastować prawdę o Kurtzu z wyobrażeniami Narzeczonej. Zakończenie opowieści – ponowny pobyt w Brukseli – jest sztandarowym przykładem inwersji wątków *Heart of Darkness*, dla wzmocnienia ich znaczenia (operacja inwersji skutkująca amplifikacją). Dukaj przeplata epizod brukselski z epizodami z dżungli (złożenie Kurtza na statku w noszach, ostatnie chwile przed śmiercią Kurtza, informacja o śmierci Kurtza przy kolacji w mesie) (SC, s. 163). Nieprzystawalność europejskiego doświadczenia i nieświadomość mieszkańców co do popełnianych okrucieństw w Kongu są bezpośrednio zderzone, a przez to wyakcentowane.

Kompresja i redukcja

Jako ostatnią modyfikację chciałabym omówić kompresję wraz z redukcją. Dukaj kondensuje pewne zdarzenia, tak aby na pierwszym planie pozostały wybrane przez niego wątki; aby uwaga czytelnika była skupio-

na tylko na wskazanych przez niego sytuacjach, a treści poboczne zostają ograniczone do minimum. Oto kilka przykładów: na łodzi jest tylko Dyrektor, narrator i Marlow; opis dziecięcej fascynacji mapami Marlowa (SC, s. 14) zawiera jedynie kilka kluczowych zdań; scena zniesienia Kurtza na statek (SC, s. 118–119) to zwarty opis, podkreślona została moc Kurtza, mimo że jest na noszach (opuszczono opisy czuwania uzbrojonych krajozców, rozmowę z Rosjaninem). Kolejnym przykładem kondensacji jest epizod nocnej ucieczki Kurtza ze statku, który w książce Dukaja jest zredukowany do najważniejszych zdarzeń i refleksji Marlowa (SC, s. 133–135); podobnie epizod podpalenia szopy rzekomo przez krajowca (SC, s. 50) oraz wątek mechanika-kotlarza (SC, s. 62), które tworzy kilka kluczowych zdań. Przytoczę jeden dłuższy przykład, aby zilustrować sposób, w jaki Dukaj redukuje oryginał, pozostawiając jedynie niezbędny szkielet – jest to charakterystyka Marlowa jako marynarza, podkreślająca jego nietypowość. Najpierw oryginał:

[...] jedyny spośród nas wciąż jeszcze „służył na morzu”. Najgorszy zarzut, jaki mógł spotkać Marlowa, to że nie był on typowym przedstawicielem swego zawodu. Był marynarzem, ale był również wędrowcem, gdy tymczasem większość marynarzy prowadzi, jeśli można się tak wyrazić, życie osiadłe. Ich usposobienie należy do kategorii domatorskich, a dom zawsze jest z nimi – okręt; tak samo jak ich kraj – morze. Jeden okręt jest bardzo podobny do drugiego, a morze zawsze jest jednakowe. Wśród zmienności otoczenia obce wybrzeża, obce twarze, zmienny ogrom życia, przesuwają się koło nich przesłonięte bynajmniej nie poczuciem tajemnicy, lecz nieco pogardliwą niewiedzą; gdyż nie ma dla marynarza nic tajemniczego – chyba samo morze, które jest władcą jego istnienia, władcą równie niezbadanym jak Przeznaczenie. Co zaś do reszty świata, przypadkowy spacer poza godzinami służby lub przypadkowa pijatyka na wybrzeżu wystarcza, aby odsłonić przed marynarzem tajemnicę całego kontynentu, i marynarz uważa na ogół, że tajemnica nie była warta poznania⁵².

I adaptacja Dukaja oparta na operacjach kompresji i redukcji:

Nikogo nie zaskoczył. Marlow to Marlow – człowiek morza, lecz duch niespokojny. Podczas gdy marynarze niczego tak sobie nie cenią jak spokoju, stałości: zawsze w swoim domu, bo na statku; zawsze w swoim kraju, bo na morzu; zejdą na brzeg – jeden spacer i poznali nowy kontynent.

SC, s. 8

⁵² J. Conrad: *Jądro ciemności...*, s. 62.

Ten przykład jest kwintesencją stosowanej wielokrotnie przez Dukaj metody kondensacji. Autor adaptacji pomija wszystko, co nie jest konieczne dla jego założeń interpretacyjnych.

Inne operacje adaptatorskie

Dla zbudowania większej dramaturgii opowieści, jak i ułatwienia jej przeżywania Dukaj wielokrotnie stosuje czas terażniejszy. Akcja rozgrywa się tu i teraz, a czytelnik ma zostać wciągnięty w wir zdarzeń. Oto kilka przykładów:

Pokład parowca dźwięczy głucho pod moimi stopami. [...] Przez dach przebija komin, a tuż przed kominem sklecono z cienkich desek budkę pilota [...]. Mam w niej koję, stolik, dwa krzeselka i koło sterowe. W kącie – naładowany karabin marki Martini-Henry.

SC, s. 61

Weźcie na przykład mojego kotlarza. Patrzysz i widzisz kościstego chudzielca [...]. Mój kotlarz jest wdowiec [...], mój kotlarz jest miłośnik i znawca gołębi pocztowych [...]. Wieczorami dojrzysz go, przycupniętego na brzegu rzeki, piorącego czule białą serwetę. [...] Jego praca teraz to czołgać się w mule pod dnem parowca. A żeby ustrzec brodę przed zamuleniem, zbiera ją i wiąże w tej serwecie [...].

SC, s. 63

Przemierzamy Ziemię sprzed początków czasu, przemierzamy zakłete ostępy obcej planety. [...] Rury w maszynie parowej przeciekają, pełniemy coraz wolniej, rzeka otwiera się przed nami i zamyka, dżungla to odsłania swe wnętrzności, to zaciska mięśnie, przeciągając się leniwie ponad krętym rozlewem, a my płyniemy w głąb i w głąb, do serca ciemności.

SC, s. 81

Pięćdziesiąt mil do Stacji w Sercu Kraju. Wtem: chata w buszu [...]. Dobiwamy do brzegu, podchodzimy. Na tym stosie rzuca się w oczy ułamek deski pokryty wyblakłymi bazgrołami [...]. Strzępy czerwonej zasłony drapią twarze, gdy wchodzimy do środka chaty.

SC, s. 85

Warto zaznaczyć, że w oryginale zdarzenia relacjonowane są przez Marlowa zawsze w czasie przeszłym. Ponadto dla uskutecznienia zaangażowania czytelnika w opowiadaną historię, Dukaj wprowadza bezpośrednie zwroty do odbiorcy: „Ale zdobądź się na odwagę prawdy: coś w tobie

drnęło, zadźwięczała struna [...]” (SC, s. 82), „A ty, ty bądź mężczyzną!, stań i spójrz im w oczy! Masz w sobie tę siłę” (SC, s. 83).

Inny zabieg adaptatorski to częściowe zastosowanie poetyki komiksu⁵³, według której znaczenie słów jest dwufunkcyjne – przede wszystkim poprzez krój pisma, wersaliki, rozstrzelony druk, wielokropki lub brak interpunkcji. Znaczenie słów jest często oddawane przez kształt i font – Dukaj stosuje dwa kroje pisma: jednego używa dla historii ramowej narratora i drugi dla opowieści Marlowa, przez co ułatwia czytelnikowi lekturę. Dodatkowo wypowiedzi Kurtza pisane są majuskułą, co powoduje ich wyakcentowanie:

TOTEŻ DANA JEST NAM WŁADZA CZYNIENIA BEZGRANICZNEGO DOBRA NA BEZPRECEDENSOWĄ SKALĘ DZIĘKI PROSTEMU WYSIŁKOWI WOLI.

SC, s. 141

Majuskułą zapisywane są również odniesienia do dżungli, co wizualnie oddaje zjednoczenie Kurtza z dziczą:

ON [Kurtz] (SC, s. 54); „Zawsze jak się TAM wybieracie – zanim wypłyniecie – sporządzam pomiary” (SC, s. 22); „TO, czego się nie da przemóc” (SC, s. 56); „i wtedy – COŚ – wtedy – CIEMNOŚĆ – że odwracam się plecami do domu” (SC, s. 68); „Zaufaj TEMU! [...] oto wuj swą łapą wygarania spod nasłonecznionej powierzchni rzeki lasu ziemi czarny negatyw życia [...] wykrawając z TEGO mięsistą ciemność serca” (SC, s. 70); „TO przeczeka nas wszystkich, przeczeka całą tę obłąkaną inwazję” (SC, s. 71).

Słowa Kurtza są zrównane z działaniem dżungli, oba byty przenikają ciemność. Ponadto, adaptator konsekwentnie stosuje wielką literę do opisu wybranych przedmiotów, zabieg ten prowadzi do skupienia uwagi czytelnika na danych zagadnieniach, a rangę innych umniejsza (Wrota do Ciemności, Nieznane, Korporacja, Czarny Kontynent, Słońce, Ziemia, Prawda, Zło, Kruczata Czystych Serc, Rada Nadzorcza, Serce Kraju, Serce Ciemności (SC, s. 20, 21, 25, 26, 37, 54, 56, 65, 67).

I ostatni aspekt adaptacji, na który chciałabym zwrócić uwagę, to współczesnienie języka⁵⁴. Sądzę, że Dukaj pragnął dotrzeć do jedno-

⁵³ Zob. J. Jarniewicz: *Przekład jako transfer przeżyć...*, s. 252.

⁵⁴ Por. A. Dudek: *Heart of Message. An Overview of Stylistic Devices by Jacek Dukaj in „Serce ciemności”*. „TranslatoLogica” 2018, No. 2, s. 105.

znacznie zdefiniowanego odbiorcy (młody czytelnik) i dlatego próbował, jak się wydaje, „uatrakcyjnić” język noweli, stosując wyrażenia kolokwialne („weź się wypchaj” (SC, s. 22), „nakręcają nas te same ideały” (SC, s. 33), „wywichnąć się z realu” (SC, s. 77), „powróciłem do realu” (SC, s. 93), „ano kwas” (SC, s. 64), „tłusty bandzioch, morda świniobija” (SC, s. 65), „tańczę jak zagrają, pies im łebki lizał, co za wejścia musi mieć, co za buc” (SC, s. 66) i niegramatyczne („poszłem”, „zaszłem” (SC, s. 110), „trochu nabojów”, „trochu kości słoniowej” (SC, s. 112), „szpanował luzem” (SC, s. 79); wyrażenia z żargonu korporacyjnego tzw. korpomowy („frontman” (SC, s. 64), „biznesplan”, „z takim memo”, „napisał do Kadr o delegację” (SC, s. 66), „Kurtz CEO” (SC, s. 55), „wejść w menadżment” (SC, s. 70)⁵⁵; sformułowania bieżące z języka reklam i polityki („szef szefów” (SC, s. 19), „oczywista oczywistość” (SC, s. 57) oraz wulgaryzmy („kurwa” (SC, s. 34), „skurwiel” (SC, s. 67), „sukinsyn” (SC, s. 69) „pojebało” (SC, s. 95), „kurwa mać” (SC, s. 105). Z wymienionych typów wyrażań to wulgaryzmy wzbudzają poważne kontrowersje. Z jednej strony przekleństwa (nieobecne w oryginale) wywołują sprzeciw wielu krytyków, z drugiej – należy podkreślić, że żargon marynarzy cechowała wysoka liczba wulgarnych określeń i Conrad starał się odwzorować ten aspekt ich gwary; jednak wydawcy i redaktorzy nie zgadzali się na to, wymuszając na pisarzu wprowadzenie zmian w tekście⁵⁶.

Reasumując, omówione zabiegi adaptatorskie zastosowane przez Dukaję służą, po pierwsze, intensyfikacji doznania fizycznego, po drugie jasnemu i klarownemu przekazowi wybranych przez adaptatora wątków. Adaptacja charakteryzuje się tym, że jest autorską interpretacją dzieła i zamyka alternatywne ścieżki interpretacyjne. Nawiazując do koncepcji Romana Ingardena, adaptator jak każdy czytelnik wypełnia miejsca niedookreślenia, czyli dokonuje konkretyzacji pierwowzoru. Na skutek tego procesu odbiorca otrzymuje unikalną wizję tekstu i taką wizję zaproponował Dukaj, przetwarzając *Jądro ciemności* według zasad literatury transferu przeżyć.

⁵⁵ Na temat korpomowy zob. A. Cierpich: *Zapożyczenia angielskie w polszczyźnie korporacyjnej*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2019, s. 21–33.

⁵⁶ Charakterystykę gwary marynarskiej i jej użycie oraz konflikt wydawcy z Conradem omówiłam w: *Dyferencjacja językowa w prozie Josepha Conrada*. W: A. Adamowicz-Pośpiech: *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy J. Conrada*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 87–166.

Halucynacje Małeckiego

Kolejne przetworzenie *Jądra ciemności*, ale także biografii i innych utworów Conrada stanowi powieść *Dżozef* Jakuba Małeckiego¹, który jest twórcą młodego pokolenia (ur. 1982) i początkowo związany był z nurtem *fantasy*, a obecnie pisze głównie powieści obyczajowe². W *Dżozefie* wykorzystał elementy biografii i dzieł Conrada na wiele sposobów, można nawet zaryzykować tezę, że postać Josepha Conrada organizuje całą powieść, jest figurą sprawczą kontrolującą jej przebieg, co postaram się wykazać w dalszej części rozważań.

Dżozef to opowieść szkatułkowa: w opowieści ramowej czytelnik poznaje trzech mężczyzn – dwudziestoparoletniego dresiarza z warszawskiej Pragi, Grzegorza Bednara i starszych od niego – biznesmena Leszka Czysteckiego (zwanego Kurzem) oraz Stefana Baryłczaka (zwanego Czwartym, wielbicielem prozy Conrada) – położonych razem w jednej sali szpitalnej na oddziale laryngologicznym. To właśnie małomówny Staszek jest źródłem drugiej opowieści i dziwnych perturbacji, których doświadczają pozostali pacjenci. Jednak ich historia byłaby całkowicie inna, gdyby nie włączył się w nią jeszcze ktoś: Joseph Conrad, którego (nie)obecność modyfikuje zdarzenia, zakrzywia czasoprzestrzeń, jest siłą sprawczą zachodzących zdarzeń. W rezultacie czego czytelnik traci pewność, czy przedstawiane wydarzenia to jawa czy sen. Staszek, w malignie jako Joseph Conrad, zaczyna relacjonować tragiczne zdarzenia swojego życia, które przeżył tylko dzięki prozie Conrada. Również rozmawiając

¹ J. Małecki: *Dżozef*. WAB, Warszawa 2011.

² Małecki jest laureatem Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego (Złote Wyóżnienie) z 2016 roku. Był nominowany do wielu prestiżowych nagród, między innymi do Nagrody Literackiej Europy Środkowej „Angelus” (2016), Nagrody Literackiej „Nike” (2017). Został także laureatem stypendium Młoda Polska przyznawanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2017 roku. Wydał takie powieści jak między innymi: *Dygot*, *Rdza*, *Saturnin*.

z pozostałymi pacjentami na sali, odnosi się często do biografii i utworów Conrada (stawiając go za wzór postępowania w sytuacjach krytycznych), często je cytując.

Historia Staszka z każdą opowiadaną jej częścią staje się bardziej mroczna, klaustrofobiczna, dosłownie i przenośnie dusząca oraz przyniatająca – przestrzeń szpitalna, w której przebywają bohaterowie, zaczyna się kurczyć (znikają inne sale, korytarz, drzwi, aż w końcu ściany ich sali powoli zbliżają się do siebie – wszystko to potęguje lęki bohaterów i wyzwala w nich nieznane instynkty).

Analiza powieści zostanie przeprowadzona na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, w bliższym planie przyjrzymy się, które momenty z życia pisarza zostały wykorzystane i w jakim celu, oraz które fragmenty utworów Conrada posłużyły Małeckiemu do inkrustacji opowieści o ludziach odizolowanych od świata. Po drugie, w dalszym planie, niejako „globalnie”, postaram się wskazać, w jaki sposób *Jądro ciemności* „nawiedza” tę współczesną powieść, w jakiej formie jest obecne w tej powieści, stanowiąc dla niej odniesienie.

Jeżeli chodzi o życiorys Conrada, to najwięcej odniesień do niego pojawia się w opowieści ramowej (trzech mężczyzn zamkniętych w szpitalu). Dramat biografii pisarza stanowi paradygmat dla wyborów i decyzji Staszka Baryłczaka, który sądzi, że jest Conradem. Ta **persona** jest maską, którą bohater nakłada w relacjach społecznych (na przykład z innymi pacjentami). Nie jest ona częścią jego osobowości, ale formułuje się na powierzchni jego psychiki i pośredniczy między *ego* a światem zewnętrznym³. Jego wewnętrzne *ego* do tego stopnia identyfikuje się z personą, że uświadamia sobie jedynie rolę, jaką odgrywa, a zapomina o prawdziwych odczuciach, co skutkuje całkowitym odcięciem od autentycznej osoby⁴. Być może jest to przypadek schizofrenii? Staszek, rzeźbiąc drewnianą figurę kozła, animizuje swoje lęki, które zaczynają przejmować nad nim kontrolę. Drewniany kozioł staje się częścią jego osobowości, jego wewnętrznym demonem, który niszczy wszystko, co chłopiec kocha. Czy wyrzeźbiona figura Drewniaka jest tylko wyrazem jego dziecięcych lęków, czy symbolem chorobowego zaburzenia nadwrażliwego chłopca, które nierozpoznane i nieleczone przeradza się w schizofrenię? Na te pytania odbiorca nie otrzymuje jednoznacznej odpowiedzi, ale uczestnicząc

³ D. Sharp: *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*. Przeł. J. Prokopiuk. Wydawnictwo Wrocławskie, Wrocław 1998, s. 125–127.

⁴ Ibidem.

w dorastaniu chłopca i dorosłym życiu, obserwując jego walkę z (widmem) kozłem-Drewniakiem, może próbować sformułować własne wnioski o stanie psychicznym bohatera.

Biografia Conrada jest także stawiana za wzór dla innych pacjentów, aby uczynić ich świadomymi swojego życia i roli, jaką w nim grają:

– Conrad żył tak, jakby chciał wyrwać coś życiu na siłę. Z jego losów można wywnioskować, że on chciał żyć nie raz, ale z parę razy. Pragnął więcej, wiedział, że życie ma się jedno, i chciał z niego wycisnąć, ile się da. [...]

– No to co takiego niby ten cały Conrad robił, że miał takie wyjątkowe życie?

– Najpierw musiałbyś wiedzieć, że życie każdego człowieka ukrywa się w liczbach. Istnienie Conrada określał stosunek trzech, bardzo ważnych, na swój sposób potężnych: 17:20:30. [...] To trzy okresy w życiu Conrada. Polski, morski i angielski. Liczby określają lata, które pisarz spędził w kraju, w żegludze i wreszcie na Wyspach. A wszystko, całe jego życie i losy, zaczęło się tragicznie⁵.

Przykład życia Conrada, jego zmagania z losem i trudnych wyborów ma posłużyć jako model postępowania dla innych: w każdym momencie życia, nawet tym najtrudniejszym – wydawałoby się bez wyjścia – można to życie zmienić. Tak zachował się Staszek, który całe życie zmagał się z własnymi lękami upostaciowanymi w figurze Drewniaka, stwarzając dla siebie personę Josepha Conrada; tak postąpią inni pacjenci po wysłuchaniu opowieści Baryłczaka *vel* Conrada. Bloker Grzesiu Bednar postanawia zmienić swoje życie, podjąć nową pracę, znaleźć odpowiednią dziewczynę i znajomych, a w końcu zaczyna pisać; natomiast drugi pacjent, biznesmen Leszek Czystecki decyduje się być uczciwym wobec żony, mniej pracować, naprawić relację z synem.

Wykorzystując biografię Conrada, Małecki posługuje się tradycyjnym podziałem na trzy etapy⁶. Następnie wspomina tragiczne dzieciństwo pisarza, wczesne osierocenie⁷, pogrzeb ojca i tu posługuje się stereotypowym (specyficznie polskim) postrzeganiem pisarza poprzez pryzmat

⁵ J. Małecki: *Dżozef...*, s. 46–47. Dalej, cytując fragmenty z tej powieści, lokalizuje je, stosując skrót Dż i podając numer strony.

⁶ F. Karl: *Joseph Conrad: The Three Lives*. Farrar Straus Giroux, New York 1979.

⁷ Małecki osierocił Conrada w wieku siedmiu lat, podczas gdy matka Konrada Korzeniowskiego zmarła w 1865, gdy syn miał niespełna 8 lat, a ojciec Apollo Korzeniowski w 1869, gdy chłopiec miał lat 12.

„wojny, poświęcenia i bohaterstwa” (Dż, s. 47). Dokonuje także znacznego uproszenia, stwierdzając, że „Conrad po śmierci taty stał się człowiekiem czynu, postanowił coś w życiu zrobić” (Dż, s. 48). Wspomina o istotnej roli książek w życiu sieroty, które dały mu moc przetrwania bólu i cierpienia, siłę do realizacji marzeń:

Po ojcu [...] odziedziczył zdolność wczuwania się w losy książkowych postaci. Czytane i słuchane w dzieciństwie powieści ukazywały Józefowi fascynujące możliwości, jakie daje nam życie: walka z przeciwnościami, cuda zręczności fizycznej, sztuka radzenia sobie z bólem i cierpieniem, heroizm, czy samozaparcie w realizacji marzeń.

Dż, s. 47

Są to popularne wyobrażenia, które funkcjonują w powszechnej świadomości czytelników na temat życia Conrada. Natomiast studia biograficzne zaprzeczają tym kliszom. Po śmierci ojca Konradek był załamany i zagubiony⁸. Bardzo często chorował (cierpiał na migrenowe bóle głowy, wykazywał nadmierną nerwowość, miał ataki epileptyczne⁹, młodzieńczą depresję¹⁰), a przez to nie mógł regularnie uczęszczać do szkoły. Sprawił trudności wychowawcze¹¹, zmieniał pensje. W końcu Konrad wyraził pragnienie, że chciałby zostać marynarzem. Po dwóch latach nieudanych prób perswazji, aby krnąbry siostrzeniec porzucił tę „fanaberię”, wuj Tadeusz Bobrowski w końcu przystał na dziwaczny wybór chłopaka¹² i „załatwił” mu pobyt i szkolenie w Marsylii. Jednak za granicą Conrad, miast sumiennie zdobywać szlify w zawodzie, oddawał się rozmaitym ucie-

⁸ Wspominała o tym babka Conrada – Teofilia Borowska (Konradek „zalewał się łzami”) w liście do Kazimierza Kaszewskiego, 12.06.1869. Zob. Z. Najder: *Conrad wśród swoich*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 187.

⁹ Informacje te pochodzą z wielu źródeł: listów Tadeusza Bobrowskiego do Conrada, wspomnień znajomych Conrada, między innymi Konstantego Buszczyńskiego i Tekli z Syroczyńskich Wojakowskiej. Zob. Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1. Gaudium, Lublin 2006, s. 57–58.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 78.

¹¹ Między innymi nie uznawał autorytetu dorosłych i zdradzał „talent do cygar”. Zob. korespondencję Tadeusza Bobrowskiego do Konrada Korzeniowskiego. T. Bobrowski: *Listy do Conrada*. Oprac. R. Jabłkowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

¹² Zob. Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1..., s. 72–77. Por. także nieco ubarwiony opis tych zdarzeń przez Conrada: J. Conrad: *Ze wspomnień*. Tłum. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 62–68.

chom i przyjemnościom (wizyty w teatrze, operze, kawiarniach i kasynie¹³), „przepuszczając w szybkim tempie”¹⁴ pensję wuja. Co ostatecznie – po wielkiej przegranej w kasynie – doprowadziło do próby samobójczej¹⁵.

Inne elementy związane z biografią Conrada wykorzystane przez Małeckiego to: błędna wymowa nazwiska Korzeniowski przez cudzoziemców, obrażenia po uderzeniu spadającą reją i pobyt w szpitalu w Singapurze, kalectwo żony, ciągle przeprowadzki, odrzucenie propozycji nadania tytułu szlacheckiego (*knighthood*), korespondencja z Edwardem Garnettem. Co zadecydowało o wyborze tych a nie innych wątków? Wydaje się, że Małecki, wyselekcjonował przełomowe i trudne momenty w życiu Conrada i sprawnie powiązał je z fabułą powieści, nadając im nowe znaczenia. Omówię dwa fragmenty, które zilustrują sposób wykorzystania przez Małeckiego biografii pisarza. Pierwszy to decyzja o zmianie nazwiska z powodu kłopotów, jakie sprawiała obcokrajowcom jego wymowa. Conrad tłumaczył ten fakt w liście do rodaka Józefa Korzeniowskiego:

Jest jasno wiadomym, że Polakiem jestem i że Józef Konrad są dwa chrzestne imiona, z których drugie używam jako nazwisko, by mi mojego cudzoziemskie usta nie wykrzywiały – czego znieść nie mogę¹⁶.

Ten wątek biograficzny posłużył Małeckiemu do zbudowania konceptu tytułu. Podobnie do Konrada Korzeniowskiego, który zmienił nazwisko na Joseph Conrad, transformując dwa polskie imiona na odpowiedniki angielskie, Małecki przeprowadza proces w odwrotnym kierunku – dokonuje transkrypcji brytyjskiego imienia Joseph, nadając mu polski zapis fonetyczny: „Dżozef”.

– Ja? – zdziwił się pan Stachu. – Józef Konrad Korzeniowski. Ale wy, oczywiście, nie potraficie, chamy, nazwiska wymówić. Więc Dżozef! Dżozef Konrad, młodzieńcze.

Dż, s. 75

¹³ Zob. F. Ziejka: *Marsylskie dni Conrada*. „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 10, s. 72–73; G. Jean-Aubry: *Joseph Conrad: Life and Letters*. Vol. 1. Heinemann, London 1927, s. 34–35. Po latach Conrad przyznawał się żonie do wspaniałej pijackiej jazdy powozem (Jessie Conrad: *Joseph Conrad as I Knew Him*. [Brak wydawcy], London 1926, s. 123).

¹⁴ Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1..., s. 88.

¹⁵ Przyczyny samobójstwa wyjaśnia Bobrowski w liście do Stefana Buszczyńskiego, 24.03.1879 (Z. Najder: *Conrad wśród swoich...*, s. 201–205).

¹⁶ List do Józefa Korzeniowskiego, 14.02.1901. Zob. *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. Red. Z. Najder, J. Skolik. T. 2. Lublin, Gaudium, 2006, s. 67.

Odkrywamy w tym przypadku jeszcze jedną paralełę: tak jak Anglicy nie potrafili wymówić obcego nazwiska Korzeniowski, tak niedouczony dresiarz Grzesiu zapisuje w notatniku imię pisarza fonetycznie „dżozef”. Można zaryzykować stwierdzenie, że obcość i niezrozumienie, których Konrad Korzeniowski doświadczył w Anglii, obecnie jest udziałem jego pisarstwa wśród polskich odbiorców. Jednak jest to powierzchowna obserwacja, którą wydaje się Małecki początkowo sugerować, ponieważ, jak udowadnia dalsza lektura, tak nie jest, gdyż pan Stachu czyta prozę Conrada i dużo wie o jego życiu, a Grzegorz (spisujący opowieść Staszka *vel* Conrada i nieumiejętnie zapisując jego imię jako „dżozef”), po wyjściu ze szpitala kupuje swoją pierwszą książkę Conrada *Murzyna z załogi „Narcyza”*. Możemy więc powiedzieć, że tytuł sygnalizuje stan inicjalny, pacjenci nie znają twórczości Conrada (lub traktują ją lekceważąco: „*Lord Jim* [...] to ten starość” (Dż, s. 49), ale po pobycie w szpitalu i przebyciu podróży-doświadczenia ten stan rzeczy zmienia się.

I drugi fragment nawiązujący do wypadku Korzeniowskiego na statku Highland Forest, kiedy w czasie żeglugi w randze pierwszego oficera został uderzony spadającą reją¹⁷. Conrad opisał to zdarzenie w *Lordzie Jimie*:

Jedno z mniejszych drzewc, oderwawszy się, ugodziło w plecy pierwszego oficera, który padł na twarz i przejechał się dobry kawał po pokładzie. Wynikły stąd dla oficera różnorodne i przykre skutki natury fizycznej – „dziwne objawy”, jak się wyrażał leczący go kapitan – zagadkowe okresy bezsilności, nagle napady tajemniczego bólu¹⁸.

W książce Małeckiego „nagle napady tajemniczego bólu” Conrada przekładają się na niejasne napady i stany wysokiej gorączki Staszka, a pobyt w szpitalu singapurskim – na pobyt w warszawskim, szpitalnym oddziale laryngologicznym.

– Czy wyobrażasz sobie reję z łoskotem spadającą na twoje plecy? Czy potrafisz wyimaginarować sobie ból, który na wskroś przeszywa nagle wszystkie twoje członki i miażdży ci plecy, dociskając bezlitośnie do pokładu? [pyta Staszek – A.A.P.]

– No... nie – burknąłem [Grzegorz – A.A.P.]. Nie wiedziałem przecież nawet, co to ta reja.

¹⁷ Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1..., s. 174.

¹⁸ J. Conrad: *Lord Jim*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 67–68.

– Od lipca tu leżę [Staszek – A.A.P.], w tym diabelskim singapurskim szpitalu, i nie wiem już czy zdołam wytrzymać choć dzień dłużej. Jeśli to doświadczenie nie ma okazać się ledwie stratą czasu i nade wszystko zdrowia, trzeba opisać je, by czasem kto inny tych samych błędów co ja nie popełniał.

Dż, s. 172

Ostatecznie Małecki konkluduje: „Poza powieściami Conrada żadne inne nie dawały mu [Stachowi – A.A.P.] wytchnienia. Żadne nie mówiły o życiu tak jak one. Staszek wiedział, że życie jest trudne, twarde, niesprawiedliwe i bezlitosne, a Conrad najwyraźniej wiedział to jeszcze lepiej” (Dż, s. 306).

Jeżeli chodzi o utwory Conrada, które Małecki bezpośrednio wykorzystał, to można wskazać na fragmenty *Szaleństwa Almayera*, *Tajfunu*, *Smugi cienia*, *Lorda Jima*, *Jutra i Jądra ciemności*. Cytaty z utworów Conrada funkcjonują na dwa sposoby: pan Stachu opisuje jakiegoś bohatera i wskazuje na jego przystawalność lub nieprzystawalność do naszych czasów lub myśli, że jest danym bohaterem i zachowuje się tak jak on. Epizod z *Tajfunu* jest przykładem pierwszego trybu:

To opowieść o kapitanie MacWhirr, potężnym, śmiałym i zdecydowanym, gotowym oddać życie w imię idei. Takich ludzi już nie ma, oni się skończyli razem z powodami, dla których w ogóle istnieli. Wojna, powstanie, żegluga ku nieznanym łądom. Gdy nie ma potrzeby, bohaterowie po prostu się nie rodzą.

Dż, s. 58

Jest to egzemplifikacja specyficznie polskiej interpretacji utworu – poświęcenie życia w imię wartości oraz idei, które się wyznaje. I są to powody, dla których bohaterowie istnieją, mają genezę społeczną (wojny, powstania, odkrywanie nowych terenów). Odmienne są interpretacje tej noweli Conrada w zachodnim piśmiennictwie¹⁹,

¹⁹ Literatura krytyczna dotycząca noweli *Tajfun* jest bardzo obszerna, podaję tylko kilka przykładów: Ch. Schuster: *Comedy and the Limits of Language in „Typhoon”*. „Conradiana” 1984, Vol. 16, No. 1, s. 55–71; J. Kolupke: *Elephants, Empires, and the Blind Men: A Reading of the Figurative Language in Conrad’s „Typhoon”*. „Conradiana” 1988, Vol. 20, No. 1, s. 71–85; K. Carabine: *„In the light of the final incident”: Re-reading „Typhoon”*. W: *Joseph Conrad: Between Literary Techniques and Their Messages*. Red. W. Krajka. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, s. 73–92.

natomiast Małecki osadza opowiadanie w wąskim polskim kontekście recepcji²⁰.

Przykład drugiego trybu sfunkcjonalizowania prozy Conrada, ale tym razem pan Staszek sądzi, że jest MacWhirrem:

– Kołysze. Cholera, jak kołysze. [mówi Staszek – A.A.P.]

Usiadłem obok [Grzegorz – A.A.P.], złapałem za ramię. Twarz przy twarzy, oczy wlepiłem w obłąkane ślepie pana Stasia.

– Spokojnie. Zaraz zawołam pielęgniarkę. Tylko spokojnie. Dobrze już.

– Dobrze to już nie będzie, Jukes. Żeby tylko mostek ocalał, bo przy takim przechyle jak uderzy, to wszystko w drzazgi.

– Słucham?

– Nie słuchaj, Jukes. Rób! Działaj!

Dż, s. 72

Jest to kluczowy fragment dla interpretacji *Tajfunu* i dwóch diametralnie różnych postaw: pro-aktywnej kapitana MacWhirra i pasywnego pierwszego oficera Jukesa, który sparaliżowany strachem w obliczu huraganu, nie potrafi przezwyciężyć własnej inercji i nie współdziała z załogą, by ratować statek. To kapitan MacWhirr pobudza go do działania, sprawia, że Jukes włącza się do akcji ratunkowej²¹. Ten cytat ma znaczenie dla sytuacji życiowej pacjentów, odnosi się bowiem do położenia, w jakim się znaleźli: oni także są sparaliżowani strachem, powaleni niemocą (pan Stachu boi się Drewniaka, który przez 60 lat niszczy jego życie, nie nawiązuje relacji z ludźmi w obawie, że wymagowany potwór ich zabije; dochodzi do kresu wytrzymałości fizycznej; Grzegorz boi się realizować ukryte ambicje, ponieważ podświadomie obawia się przegranej, nie wierzy, że coś mu się uda, że może mieć po szkole zawodowej dobrą pracę, że może przyjaźnić się z mądrą dziewczyną, że nie musi przesiadywać pod blokiem; biz-

²⁰ Mam na myśli głównie spór o Conrada po II wojnie światowej, w którym MacWhirr posłużył marksistowskiemu krytykowi J. Kottowi jako koronny argument w walce z ideologią Armii Krajowej. Zob. omówienie tego sporu w: A. Adamowicz-Pośpiech: *Kulturowe znaczenie przekładów dzieł Conrada*. W: Eadem: *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy J. Conrada*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 49–70 oraz W. Ratajczak: *Spór o Conrada 1945–1948*. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2018.

²¹ Por. analizę tych dwóch postaw w: A. Adamowicz-Pośpiech: *Letters and Books in Conrad's „Typhoon”: Or on Writing and (Mis-)reading*. „Yearbook of Conrad Studies” 2008/2009, Vol. 4, s. 119–132.

nesmen Czystecki, zdradził żonę, firmę prowadził nie zawsze uczciwie, był skazany, ale uwierzył, że może to naprawić). Zawołanie MacWhirra: „Rób! Działaj!” stopniowo uświadamia im, że własne życie można i należy celowo kształtować przy dużym wysiłku woli. Podobną funkcję pełni fragment *Smugi cienia*, tym razem jednak to Grzesiu przyrównuje Baryłczaka do bohatera tej powieści:

– Człowiek zamyka za sobą furtkę chłopiństwa i wstępuje w zaczerpnięty ogród. Nawet jego cienie skrzę się od obietnic. Każda ścieżka kryje pokusy. I to nie dlatego, że jest to ziemia nieznaną. Dobrze wie, że cała ludzkość przemierzała już tę drogę. Jest to urok powszechnego doświadczenia, z którego każdy pragnie uszczknąć coś dla siebie, jakieś osobiste bądź niezwykle doznanie. Podąża więc ścieżkami wyznaczonymi przez swoich poprzedników, podekscytowany i rozochocony, przygotowany na dobre i na złe [...]. Postępuje naprzód, aż do momentu, kiedy człowiek spostrzeżę smugę cienia – ostrzeżę, że trzeba opuścić strefę młodości i pozostawić ją w tyle”.

Pamiętam [mówi Grzesiu – A.A.P.], odniosłem wrażę, że w tej historii o granicy między młodością a dorosłością było coś naprawdę mądrego, a jak on [Stachu – A.A.P.] to opowiadał, widziałem, że mówi nie tylko na podstawie książki. Sam przekroczył smugę cienia już dawno i chyba pozostawiło to w nim jakiś ślad. [...] Co musiał przeżyć ten wysuszony mężczyzna, że tak się w sobie zamknął. Że o Conradzie potrafiłby noc przegadać, a o sobie słowem nie wspomniał.

Dż, s. 70

Fragmę *Smugi cienia* przytoczony przez Baryłczaka wywołuje refleksję w Grzesiu, powoduje chęć poznania drugiego człowieka, jego historii. To zostanie wzmocnione nawiązaniem intertekstualnym do *Jądra ciemności*, gdzie kluczową rolę pełni wątek podróży-poznania w głąb drugiego. Wplatając cytaty z powieści Conrada, Małecki celowo kontrastuje swój lakoniczny język z rozbudowaną składnią autora *Smugi cienia*. Blokierski freestyle (na przykład „ten jakże chujowy dzień”; DŻ, 159, „Stachu Baryłczak, jebana rasa”; Dż, s. 336) jest przeciwieństwem cytowanej prozy artystycznej autora *Lorda Jima*, ale i wypowiedzi samego Baryłczaka, który „mówi Conradem”. Pod wpływem dłuższego przebywania ze Staszkiem mowa Grzesia dresiarza ulega zmianom, w ten sposób Małecki poprzez zmianę języka postaci wskazuje na performatywny charakter prozy Conrada.

Jednak najwięcej nawięzań intertekstualnych w omawianym przetworzeniu jest do *Jądra ciemności*, które są realizowane na dwa sposoby: na poziomie mikrotekstualnym – stanowią je bezpośrednie odniesienia do

tekstu noweli, natomiast na poziomie makrotekstualnym – są to paralele w konstrukcji powieści i jej ogólnym znaczeniu.

Jeżeli chodzi o bezpośrednie nawiązania intertekstualne, to Małeccki wybiera zasadnicze fragmenty *Jądra ciemności* i odpowiednio wplata je w kontekst własnej narracji w taki sposób, że ustawiają one pozostałe partie tekstu w nowej perspektywie i nadają im nowe znaczenia. Przykładowo łączy dwie odrębne wypowiedzi Marlowa:

– „A i to miejsce, rzekł nagle Marlow, było jednym z ciemnych zakątków ziemi” – wymamrotał do siebie [Stach – A.A.P.] i zamknął oczy, po czym dodał: – Żyjemy tak, jak śnimy – samotnie.

Dż, s. 158

Pierwsze zdanie cytatu jest fundamentalne dla całej narracji *Jądra ciemności*, ponieważ stanowi punkt odniesienia perspektywy interpretacji dla opowieści Marlowa na łodzi. W tym fragmencie bowiem Marlow porównuje Anglię do Afryki i stwierdza, że każdy obszar może być barbarzyński, niecywilizowany (nawet tak uprzemysłowiona i rozwinięta cywilizacyjnie Anglia była kiedyś dziczą podbijaną przez Rzymian²²), czas i miejsce nie mają znaczenia. To samo zdaje się mówić Małeccki, ukazując współczesne polskie blokowisko czy wieś – brutalne zachowania młodych ludzi, pazerność przedsiębiorców, brak umiaru i pierwotne instynkty rządzące ludzkim postępowaniem – dżungla obyczajowa. Natomiast końcowe zdanie „Żyjemy tak, jak śnimy...” – zostało wypowiedziane przez Marlowa w polowie opowieści, kiedy powątpiewa, czy słuchacze są w stanie pojąć jego historię i zrozumieć jego doświadczenie. Jego kontekst jest następujący:

Czy widzicie tę całą historię? Czy widzicie cośkolwiek? Mam wrażenie, że usiłuję wam opowiedzieć sen – a mój wysiłek jest daremny, bo żadna relacja nie może oddać wrażenia snu, tej mieszaniny bezsensu, niespodzianki i oszołomienia wśród dreszczów walki i buntu – tego poczucia, że się jest we władzy niewiarygodnego – poczucia, które stanowi prawdziwą istotę snu. [...] Nie, to niemożliwe; niepodobna dać komuś żywego pojęcia o jakiegokolwiek epoce swojego istnienia – o tym, co stanowi jej prawdę, jej znaczenie – jej subtelną i przejmującą treść. To niemożliwe. Żyjemy tak, jak śnimy – samotni...²³

²² Por. strona 37.

²³ J. Conrad: *Jądro ciemności*. W: Idem: *Młodość i inne opowiadania*. Przeł. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 98–99.

W narracji Małeckiego Stachu również nie potrafił przekazać własnej historii, dopiero zapośredniczając swoje doświadczenia, jako opowieść Conrada, udaje mu się opisać zdarzenia, które kształtowały jego życie.

Kolejne nawiązanie pojawia się we fragmencie opisującym kondycję psychiczną i fizyczną rzymskich kolonizatorów.

Stachu oparł się plecami o ścianę i powiedział:

– „Nie ma wtajemniczenia w takie misteria. Nasz obywatel [młody Rzymianin – A.A.P.] musi żyć pośród niepojętego, które jest także czymś wstrętnym. A jednocześnie to niepojęte ma urok, który zaczyna na niego działać. Urzeczenie obrzydliwością, rozumiecie? Wyobraźcie sobie rosnący w człowieku żal, pragnienie ucieczki, bezsilny wstręt, podda się, nienawiść”.

Ten ustęp jest przetworzonym fragmentem pierwszej refleksji Marlowa na temat podstaw i siły zasad moralnych w zmiennych kontekstach sytuacyjnych. W oryginale Marlow kontynuuje rozważania, uszczegóławiając podbój Anglii przez Cezara:

Albo wyobraźcie sobie, że przyzwoity, młody obywatel w todzie [młody Rzymianin – A.A.P.] [...] zjawia się tutaj w świecie jakiegoś prefekta albo poborcy podatkowego, albo wreszcie kupca, aby poprawić swój los. Łąduje na trzęsawisku, maszeruje przez lasy i osiadłszy na jakiejś placówce w głębi ładu czuje, że dzicz, zupełna dzicz zamknęła się wkoło niego – tajemnicze życie dziczy, które tętni w lesie, w dżungli, w sercach dzikich ludzi²⁴.

Marlow, w sposób jeszcze niezrozumiały dla słuchaczy na początku opowieści (wprowadza niepewność, co do znaczenia jego słów) sugeruje, co może się stać z człowiekiem w warunkach całkowitej izolacji od własnego środowiska społecznego. Każdy może zachować się inaczej: jeden wytrzyma presję, zachowa umiar w postępowaniu, drugi (tak jak Kurtz) będzie folgował swoim atawistycznym żądom. W powieści Małeckiego ten fragment, podobnie do jego roli w *Jądrze ciemności*, pełni dwie funkcje: jeszcze przed rozwinięciem opowieści Staszka, wprowadza zamęt epistemiczny – czytelnicy (tak jak słuchacze w noweli Conrada) nie wiedzą, do czego się odnosi; po drugie proleptycznie sygnalizuje, co może się

²⁴ Ibidem, s. 64.

stać z pacjentami w dalszej części opowieści, kiedy będą odcięci od świata (Kurz będzie próbował zabić Staszka).

Kolejny cytat z *Jądra ciemności* wykorzystany przez Małeckiego to urywek odnoszący się do ataku krajowców:

– „Do diabła z nonsensem! Moi drodzy, czego się można spodziewać po człowieku, który tylko ze zdenerwowania wyrzucił właśnie za burte parę nowych trzewików! Gdy teraz o tym wspominam, zdumiewam się, że nie zacząłem płakać. Jestem na ogół dumny ze swojego hartu ducha. Czulem się dotknięty do żywego myślą, że przepadł dla mnie bezcenny przywilej przysłuchiwania się utalentowanemu Kurtzowi. Nie miałem oczywiście racji. Ten przywilej czekał na mnie. O tak, nasłuchiwałem się Kurtza do przesytu. I okazało się, że moje pojęcie o nim było słuszne. Głos. Bo Kurtz był już prawie tylko głosem”.

Dż, s. 224

Ta wypowiedź Marlowa w oryginale pada zaraz po ataku krajowców. Składa się z dwóch części. W pierwszej Marlow nie rozumie obserwowanych zdarzeń: dlaczego tubylec zaprzestał sondowania dna rzeki, dlaczego palacz nie pilnuje temperatury na kotle i wreszcie dlaczego jego buty są całkiem przemoczone?²⁵ Dzięki zastosowanej przez Conrada technice narracyjnej opóźnionego rozszyfrowania (*delayed decoding*²⁶) czytelnik wraz z Marlowem doświadcza problemów ze zrozumieniem obserwowanych zdarzeń. Podobnie jest w prozie Małeckiego – pacjenci nie są w stanie wyjaśnić, co się wokół nich dzieje, dlaczego znikają kolejne pomieszczenia i drzwi do ich sali, a okna pokrywają się smugami ciemnej mazi jak lianami, tak że ostatecznie do pokoju nie dociera już światło z zewnątrz. Ich zachowania stają się niewytłumaczalne i nonsensowne (Leszek rozmawia z szafką szpitalną). W drugiej części wypowiedzi Marlow opisuje najważniejszą cechę Kurtza: był tylko głosem/głosami innych ludzi. Marlow poznaje Kurtza przez opowieści i plotki innych agentów na jego temat, potem słyszy fragmenty jego przemówień referowane przez jego ucznia i wielbiciela Arlekina. Analogicznie w powieści Małeckiego – prawdziwy Stachu również jest tylko głosem – współtowarzysze poznają jego autentyczną historię poprzez opowieść osoby „Conrada”.

I ostatni już intertekst z *Jądra ciemności*, nieco przeformułowany (wstawiono nazwisko Bednar zamiast Marlow), wpleciony w narrację *Dżozefa*.

²⁵ Ibidem, s. 126–127.

²⁶ Por. rozdział 1, przypis 50.

„Nastąpiła ciemność tak gęsta...”

– Boże, on znowu zaczyna – warknął [...] Kurz.

– „...że my słuchacze, z trudem mogliśmy się widzieć. Już od dłuższego czasu Bednar był dla nas tylko głosem. Nikt się nie odezwał. Może tamci pozasypiali, ale ja czuwałem. Słuchałem i słuchałem, czatując na zdanie, na słowo, na jakąś nić przewodnią wśród nieokreślonego niepokoju wzbudzonego tym opowiadaniem, które jakby kształtowało się samo – bez ludzkich warg – w ciężkim, nocnym powietrzu”.

Dż, s. 335

W *Jądrze ciemności* jeden z anonimowych słuchaczy na łodzi daje wyraz swojemu zainteresowaniu opowieścią Marlowa, a zarazem ujawnia niepokój, jaki ta historia w nim wzbudziła i zagubienie w jej interpretacji. Podobnie jest w powieści Małeckiego: pacjenci słuchają z zapartym tchem historii Baryłczaka, która wzbudza w nich niepokój, mają trudności z jej zrozumieniem, ale przede wszystkim, w miarę zagłębiania się w opowieść, ich rzeczywistość ulega zniekształceniu (znikanie poszczególnych pomieszczeń w szpitalu).

Warto przyrzeć się także konstrukcji powieści Małeckiego, która przypomina strukturę noweli Conrada poprzez wpisanie jednej opowieści w drugą (historia Staszka Baryłczaka jest umieszczona w opowieści ramowej o pacjentach w szpitalu). Również sytuacja wyjściowa jest podobna: grupa mężczyzn odizolowana od świata, zamknięta w pewnym miejscu (u Conrada – na łodzi, w utworze Małeckiego – w sali szpitalnej). Dodatkowo, w miarę rozwoju opowieści i realnego zmniejszania się przestrzeni wokół nich, pacjenci siadają razem po turecku na jednym łóżku i wsłuchują się w historię Stacha (Dż, s. 159). Taka była inicjalna pozycja Marlowa, który siedział, „skrzyżowawszy nogi”, a reszta przyjaciół zasiadła wokół niego²⁷. Analogie zarysowują się ponadto w planie semantycznym. Marlow wyrusza w podróż w głąb Afryki, ale również w podróż-poznanie drugiego człowieka i samego siebie. Podobnie pacjenci – słuchając opowieści Staszka, poznają jego losy. Ponadto, dresiarz Grzesiu Bednar w czasie tej podróży stopniowo zaczyna stawiać sobie pytania o własną tożsamość – kim jest i kim chciałby być w przyszłości, o świadome kształtowanie swojego losu.

[...] można powiedzieć, że i ja [Grzesiu – A.A.P.] mam swego demona. Nigdy w sobie zbyt nie wierzyłem, uważam, że skończę raczej

²⁷ J. Conrad: *Jądro ciemności*. W: Idem: *Młodość i inne opowiadania...*, s. 60.

kiepsko, i nawet do głowy by mi nie przyszło, że mógłbym w przyszłości mieć lepszą pracę niż jako fizjol czy sprzedawca [...]. To tak samo jakby jakiś mój demon powtarzał mi wciąż do ucha: nie uda ci się, nie uda.

Dż, s. 235

Snucie opowieści, ale i wsłuchiwanie się w opowieść drugiego, to sposób na kształtowanie samoświadomości i odkrywanie własnych celów życiowych. Podobnie do Marlowa, który spełnia się przez opowiadanie historii swojej podróży towarzyszom na łodzi, pacjenci otwierają się, odsłaniają szczegóły własnych biografii, ale i słuchają innych. Słuchanie ma charakter performatywny: wysłuchanie opowieści Staszka do końca (i tym samym jej wypowiedzenie przez Staszka) daje wolność – w znaczeniu dosłownym oznacza to otwarcie sali, pojawienie się korytarzy, zniknięcie czarnych „lian” oplatających okna, a przenośnie – to pokonanie własnych demonów, które zawładnęły bohaterami. Obaj mężczyźni: Leszek Czystecki i Stachu Baryłczak, przełamują zniewalające bariery i przestają działać pod dyktando wewnętrznych poduszczeń. To uleganie destrukcyjnym sugestiom odsyła do postawy Kurtza, który wsłuchiwał się w podszept dzungli wyzwalającej w nim najgorsze instynkty:

Ale dzicz przejrzała go wcześniej i wyrwała na nim straszliwą zemstę za dziwną inwazję. Myślę, że szeptała mu rzeczy, których sam o sobie nie wiedział, rzeczy, o których nie miał pojęcia, póki ich nie podsunęła wielka samotność; a ów szepc dziczy okazał się nieprzepraczone ponęty²⁸.

Ostatnia zbieżność, na którą chciałabym zwrócić uwagę, to generalne znaczenie tych dwóch utworów: w obu przypadkach są to, po pierwsze, opowieści o podróży, w której bohaterowie poznają samych siebie poprzez poznanie drugiego człowieka; po drugie, o doświadczeniu sytuacji granicznej, w której okazuje się kim tak naprawdę jesteśmy, ile jesteśmy wari; po trzecie, oniryczność narracji – w obu utworach opowieść zaczyna się nocą, w ciemności, odbiorca nie jest pewien, czy to jawa czy sen (Marlow mówi o życiu jako śnie, również zdarzenia w szpitalu rozgrywają się na granicy między jawą a snem).

W konkluzji tej części rozważań, po analizie przetworzeń Dukaja i Małeckiego można powiedzieć, że teoretyczne wskazówki na temat tworzenia „literatury przeżycia” Dukaja zastosował praktycznie Małecki i pokazał, co się dzieje, gdy ktoś dosłownie/fizycznie żyje literaturą. Przedstawił

²⁸ Ibidem, s. 148.

ten proces na dwóch płaszczyznach: narracji Stacha, który żyje i czuje się wolny, tylko gdy czyta Conrada (nieważne, który utwór czyta, sam proces czytania jest istotny, bo wyzwalający). Posiłkuje się urywkami z jego prozy czy korespondencji, komentując zwyczajność życia („Conrad napisał kiedyś, że być kobietą to strasznie trudne zajęcie, bo polega głównie na zadawaniu się z mężczyznami” (Dż, s. 59), „nie szafuję lekkomyślnie słowem miłość [...] są jednak ludzie, którzy są w stanie powiedzieć, że kochają kielbasę” (Dż, s. 60)) do tego stopnia wżywa się w literaturę, że staje się Josephem Conradem i pisze swoją historię życia. Paradoksalnie wcielenie się w pisarza (wykreowanie **persony**) pozwala mu wypowiedzieć prawdę o sobie samym. Na drugiej płaszczyźnie pacjenci, którzy słuchają historii Staszka, „zanurzają” się w tę opowieść (zjawisko totalnej immersji²⁹) i dochodzą do kresu wytrzymałości psychicznej. Innymi słowy, Małecki opisuje sytuację projektowaną przez Dukaja, kiedy słuchacz/czytelnik dosłownie „wżywa się”, wnika w opowieść, a rzeczywistość zewnętrzna znika. Grzegorz obserwuje to nowe zjawisko:

Głównie zastanawiało mnie to, co fizycznie się z nami działo: nie jedliśmy, nie spaliśmy ani nie dawaliśmy upustu fizjologicznym potrzebom. Byliśmy kurewsko zmęczeni, a jednak wciąż chętnie przysłuchiwałem się kolejnym opowieściom faceta, który ubzdurał sobie, że jest jakimś znanym [...] pisarzem.

A przecież dokładnie takie same objawy dotyczyły ludzi, o których opowiadał kiedyś Czwarty. Ludzi zafascynowanych jakąś książką, psycholi, którzy nie mogą oderwać się od napisanej przez kogoś historii. Czytają jakiś badziew i nie śpią przez to, nie jedzą, nie chodzą do kibla, słowem zapominają o świecie. Więc z nami było podobnie, chociaż znacznie bardziej intensywnie. Jeśli czytelnik, który wsiąka w lekturę, zapomina o wszystkim, co znajduje się wokół niego, wokół jego fotela i pokoju, to nas dotykało to w sensie dosłownym: wszystko poza naszą salą zniknęło całkowicie.

Dż, s. 336

Stachu, czytając powieści, wciela się w Conrada – wżywa się w pisarza, podobny proces opisywał Dukaj w swojej wizji literatury: Marlow wżywa się w Kurtza, a przez jego opowiadanie słuchacze na łodzi wzywają się w Marlowa-Kurtza. Analogicznie u Małeckiego, Grześ wżywa się

²⁹ Wspominali o tym zjawisku C. Anyango, P. Kuper i J. Dukaj, na co wskazywałam w poprzednich rozdziałach.

w opowieść Stacha (podobnie do Marlowa zostaje jego obrońcą), strzeże go, by w końcu przekazać innym jego historię, aby tak samo jak Staszek wygrali ze swoimi demonami:

– Bo książki Conrada, mój kochany, to są rzeczy absolutnie wyjątkowe [...], bo tylko jego proza jest w stanie cię zmienić. To jest prawdziwe, rozumiesz. Prawdziwe.

Dż, s. 45

Małecki przez figurę Staszka *vel* Conrada udowadnia, że literatura może pełnić funkcję sprawczą, aktywnie wpływać na rzeczywistość i zmieniać czytelników. Pokazuje, że jeśli czytając, wzywamy się w historii bohaterów, to pod wpływem przeżywanych wydarzeń możemy odkryć prawdę o sobie i świadomie kształtować swój los.

Widma Rylskiego

Powieść Rylskiego *Warunek*, inspirowana opowiadaniem *Pojedynek* Conrada, jest nieco inna od omówionych adaptacji Dukaja i Małeckiego, jeśli zestawimy je pod kątem przetwarzania utworów pisarza. Opowiadanie Conrada jest swego rodzaju widmem nawiedzającym tekst Rylskiego, szkieletem, na którym oparł Rylski własną opowieść. Nie znajdziemy tu dokładnych odniesień do pierwowzoru, ale jego dalekie echa. Dlatego do analizy tego przetworzenia wykorzystam narzędzia wypracowane przez widmontologię. Robert Bowen stwierdza, że Conrad „bardziej niż »żywą cząstką« jest szczególnym duchem (*ghost*); lub nawet nie tyle duchem, ile widmem (*revenant*), wypartym i odległym wspomnieniem, obcą nieproszoną zjawą powracającą na krótko”¹. Bowen ma rację, twierdząc, iż Conrad jest obecny jako model literacki w wielu współczesnych narracjach², niektóre z nich wymieniłam we wprowadzeniu do tej części. Natomiast celem tego rozdziału jest przedstawienie widmowej obecności noweli Conrada *Pojedynek* we współczesnej polskiej powieści Eustachego Rylskiego – *Warunek*. Na początku jednak należałoby wyjaśnić zastosowaną w dalszej części metodologię widmontologii.

Widmontologia

Widmontologia (fr. *hantologie*) jako filozoficzna koncepcja została zaproponowana przez Jacques’a Derridę w pracy jego autorstwa: *Widma*

¹ R. Bowen: *Journey’s End: Conrad as Revenant in Alex Garland’s „The Beach”*. „Conradiana” 2007, Vol. 39, No. 1, s. 40.

² R. Bowen analizuje powieść Alexa Garlanda *The Beach*, zob. ibidem, s. 40–53.

*Marksa*³. Znaczenie francuskiego terminu „l’hantologie” oparte jest na połączeniu słów *hanter* (‘nawiedzać’) i *ontologie* (‘ontologia’)⁴. Termin opisuje paradoksalny status widma, które nie jest bytem, ani nie-bytem⁵. Andrzej Marzec wyjaśnia, że „Widmo – zawsze niesamodzielne – jest przede wszystkim *śladem* i raczej przejawem czegoś innego niż niezależnym, samoistnym bytem. Jego najbardziej charakterystyczną właściwością jest jednak to, że się zjawia [...]”⁶. Widmontologia w ogólnym rozumieniu oznacza definiowanie bytu jako zawsze nawiedzanego przez inne formy istnienia i kategorie, a więc bytu nietożsamego z samym sobą, niedefiniowalnego. W niniejszym rozdziale koncepcja widmontologii jest używana na określenie intertekstualnych relacji z innymi tekstami, relacji definiowanych poprzez procesy nawiedzenia i obecności (często niejawnej) innych tekstów w analizowanym dziele literackim.

Widmontologia, zdaniem Andrzeja Marca, może być „niezwykle przydatnym narzędziem analizy i interpretacji”⁷ nie tylko myśli filozoficznej, ale także tekstów kultury⁸. Na przykład Julian Wolfreys uważa, że „teksty nie są ani żywe, ani umarłe, ale pozostają na granicy życia i śmierci. Dlatego też tekst uczestniczy we własnym nawiedzaniu [...]”⁹. Badacz twierdzi, że sam proces opowiadania jest zawsze wywoływaniem duchów: „snucie opowieści to zawsze wywoływanie duchów, to **otwieranie przestrzeni**, w której powraca coś innego”¹⁰, to, co w danym momencie już nie istnieje. Jednak Wolfreys chyba zbyt pochopnie konkluduje, że „wszystkie historie, to mniej lub bardziej historie o duchach”¹¹, a cała fikcja literacka jest mniej lub bardziej „widmowa” (*hauntological*). Mimo tych zbyt daleko idących konkluzji, sądzę, że koncepcja opowiadania historii jako otwarcia przestrzeni na inne teksty może być pomocna w zrozu-

³ J. Derrida: *Widma Marksa*. Przeł. T. Załuski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2016.

⁴ Fonetycznie słowo „ontologie” brzmi jak „l’hantologie”.

⁵ A. Marzec: *Widmontologia*. Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 126–131.

⁶ *Ibidem*, s. 132.

⁷ *Ibidem*, s. 11.

⁸ Przegląd takich prac zawiera antologia *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Eds M. Del Pilar Blanco, E. Peeren. Bloomsbury, London 2013.

⁹ J. Wolfreys: *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Palgrave, Basingstoke 2002, s. XII.

¹⁰ *Ibidem*, s. 3; podkr. – A.A.P.

¹¹ *Ibidem*, s. 124.

mieniu, w jaki sposób widmo dawnego tekstu nawiedza nowy tekst, czy kreuje w nim szczelinę, przez którą wnika. Na skutek tego procesu nawiedzania (w materii tekstu będącego „podszytym” innym tekstem) powstają nowe znaczenia, które czytelnicy mogą wydobyć z ukrycia¹². W mojej analizie opieram się na ustaleniach Edyty Lorek-Jezińskiej, która, podobnie jak Wolfreys, zastosowała ideę „hauntologii”¹³ do badań nad dramatem i zmodyfikowała koncepcję Derridy o znane w literaturoznawstwie pojęcie intertekstualności. Badaczka zaproponowała kategorię „widmowej intertekstualności”¹⁴.

Widmowość generuje w tekście szczelinę, za pośrednictwem której tworzy się połączenie z innym tekstem. Może zatem być rozumiana jako tryb otwierający tekst; uwidacznia się jego zależność od innego tekstu i brak domknięcia¹⁵. Eustachy Ryłski nie wspomina o *Pojedyńku* Conrada jako potencjalnym ur-tekście. Tekst Conrada może zatem stanowić tak zwany tekst-widmo (*phantom text*) wobec powieści Ryłskiego. Czym różni się on od intertekstu? Teksty-widma to „tekstualne fantomy, które nie zawsze mają dosłowność/obiektywność cytatu, intertekstu lub eksplicytnie uznanej obecności i które to faktycznie nie spoczywają nigdzie. Teksty-widma są przelotne, w ciągłym ruchu, prowadzą nas do innych scen, wydarzeń, których my jako czytelnicy nie możemy przewidzieć”¹⁶. Stąd też istotna różnica między nimi a intertekstami czy cytataми zasadzająca się na pominięciu lub niebezpośredniości międzytekstowych powiązań. W przypadku intertekstualności, w przeciwieństwie do widmowości, obcy tekst zostaje całkowicie zintegrowany (kazus *Dżozefa* Małeckiego).

¹² Marzec zwraca uwagę na wieloznaczność procesu nawiedzania w kontekście filozofii i sztuki: „Samo nawiedzanie można rozumieć dwojako, zatem nie tylko jako dywersyjne podszywanie się pod tradycyjnie rozumianą ontologię. Klasyczna metafizyka zawsze była bowiem i nadal jest podszyta słabą obecnością [...]. »Bycie podszytym« oznacza [...] daleko idącą zależność, brak samowystarczalności pojęć oraz rzeczy, postrzeganych do tej pory jako jednoznaczne, stabilne i autonomiczne. Wbrew pozorom taki stan nie musi być wcale uznawany za niepożądany; wskazuje raczej na skomplikowaną i wielowarstwową strukturę rzeczywistości [...]”. (A. Marzec: *Widmontologia...*, s. 131).

¹³ W ten sposób tłumaczy E. Lorek-Jezińska angielski termin „hauntology”. Zob. Eadem: *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 331. Takie tłumaczenie zostało jednoznacznie odrzucone przez Marca (*Widmontologia...*, s. 128–132).

¹⁴ Ibidem, s. 37.

¹⁵ Ibidem, s. 40.

¹⁶ N. Royle: *The Uncanny*. Manchester University Press, Manchester 2003, s. 280.

W przypadku **widmowej intertekstualności** obcy element nie może zostać wchłonięty, taki element unika domknięcia i integracji *per se*¹⁷. Konceptualna widmowość oznacza zatem obecność innych tekstów w tekście głównym w niewidoczny, ale przeczuwalny sposób.

Choć widmontologia obejmuje intertekstualność, należy ją odróżnić od intertekstualności właściwej¹⁸, ponieważ, jak wyjaśnia Lorek-Jezińska: „Tekst-widmo (*phantom text*) w tym kontekście powinien być postrzegany jako odmienny od intertekstu czy cytatu z powodu pominięcia i braku bezpośredniości intertekstualnego odniesienia”¹⁹. Badaczka określa ten rodzaj referencji mianem „widmowej intertekstualności”²⁰, dodając, że najistotniejszy w przypadku „widmowej intertekstualności” jest „sposób, w jaki tekst problematyzuje swój związek z pre-tekstem oraz trudność w jego integracji [z tekstem głównym – A.A.P.] połączona z koniecznością czy potrzebą odniesienia do tekstu źródłowego”²¹. Stąd też widmowość oznacza „otwartość danego tekstu i niemożność uchwycenia, zdefiniowania czy jasnego wyrażenia [...] wszystkich znaczeń i odniesień obecnych w tekście”²².

W niniejszej analizie widmowość oznacza obecność innego tekstu (tekstu-widma) w interpretowanym tekście głównym, który jest albo widoczny, albo jedynie intuicyjnie przeczuwany jako obecny. Powrót widma uzasadnia jego lokalizację po-między dwoma obszarami – miejscem, z którego przychodzi i miejscem, które nawiedza. Lorek-Jezińska stwierdza, iż moment powrotu stanowi „miejsce otwarcia tekstu na inny [...] tekst, z którego przychodzi widmo”²³. Stąd widmowość może być postrzegana jako tryb, który generuje otwartość tekstu – jego zależność od innego tekstu i brak domknięcia”²⁴. Pojęcie widmowości posłuży mi jako koncepcja umożliwiająca poszukiwanie nowych interpretacji oferowanych przez figurę tekstu-widma w powieści Ryłskiego *Warunek* i w jego pre-tekście –

¹⁷ E. Lorek-Jezińska: *Hauntology and Intertextuality...*, s. 41.

¹⁸ Przez intertekstualność właściwą rozumiem przejawy intertekstualności wyróżnione przez Julię Kristewą. Zob. G. Allen: *Intertextuality*. Routledge, London–New York 2011, s. 8–58.

¹⁹ E. Lorek-Jezińska: *Hauntology and Intertextuality...*, s. 40.

²⁰ Ibidem, s. 41.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 44.

²³ Ibidem, s. 42.

²⁴ Ibidem, s. 40.

Pojedyńku Conrada²⁵. Podkreślmy raz jeszcze za Nicholasem Royle'em, że „widmowość to sposób, perspektywa, która jako taka może być postrzegana jako figura dekonstrukcji bez konieczności rzeczywistego występowania postaci ducha czy zjawy”²⁶. Ta perspektywa pozwala na dostrzeżenie i zbadanie szczeliny w tekście, przez którą tworzy się połączenie z czymś innym²⁷. Metodologia widmontologii (*hauntology*), była tylko sporadycznie stosowana w odniesieniu do dzieł Conrada, ale żaden z badaczy nie wprowadził pojęcia tekstu-widma²⁸.

Tekst-widmo

Wobec przytoczonych ustaleń teoretycznych proponuję zastosowanie kategorii tekstu-widma w analizie powieści Ryłskiego²⁹, która, w moim przekonaniu, oparta jest na opowiadaniu Conrada *Pojedynek*³⁰. Bohaterami

²⁵ Przeprowadzona analiza została oparta na teoretycznych propozycjach N. Royle'a: *The Uncanny...*, s. 278–279 i E. Lorek-Jezińskiej: *Hauntology and Intertextuality...*, s. 2–40.

²⁶ Por. N. Royle: *The Uncanny...*, s. 278–279.

²⁷ E. Lorek-Jezińska: *Hauntology and Intertextuality...*, s. 40.

²⁸ Robert Bowen stosuje ją w głównej mierze w odniesieniu do opowiadania *Młodość*, Remy Arab-Fuentes do sposobu narracji w noweli *Murzyn z załogi „Narcyza”* oraz Esther Rashkin do opowiadania *Tajemny współnik*. Należy zaznaczyć, że Rashkin nie opiera się na propozycji Derridy, ale na wcześniejszych badaniach psychoanalityków – Nicolasa Abrahama i Marii Torok dotyczących widm (*phantoms*). (E. Rashkin: *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*. Princeton University Press, Princeton 1992).

²⁹ Eustachy Ryłski (ur. 1944) – prozaik, dramatopisarz, scenarzysta, eseista. Debiutował dyptykiem: *Stankiewicz. Powrót* (1984). Jest autorem takich powieści jak: *Warunek*, *Na grobli* i *Obok Julii*. Za powieść *Człowiek w cieniu* (2004) został uhonorowany Nagrodą Literacką im. Józefa Mackiewicza. W 2006 roku był nominowany do Nagrody Literackiej „Nike”, Śląskiego Wawrzynu Literackiego oraz Nagrody „Angelusa” za powieść *Warunek*. Jego utwory doczekały się tłumaczeń między innymi na: włoski, niemiecki, francuski, rosyjski, węgierski, hiszpański, rosyjski, czeski. (<http://culture.pl/pl/tworca/eustachy-rylski>; data dostępu: 25.07.2017). Dalej stosuję skrót W, lokalizując cytaty z powieści w tekście głównym.

³⁰ Nikt z polskich krytyków nie dostrzegł związku między powieścią *Warunek* a opowiadaniem Conrada, choć książka była szeroko komentowana i nominowana do wielu prestiżowych nagród: 2005 – nagroda „Książka Jesieni” Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu; 2006 – nagroda 15. Wrocławskich Targów Dobrych Książek; 2006 –

Warunku są dwaj polscy oficerowie armii napoleońskiej – litewski arystokrata, kapitan szwoleżerów hrabia Andrzej Rangułt i porucznik, kurier z kwatery głównej cesarza Semen Hoszowski, syn ubogiego popa z wołyńskiej wioski. Akcja zawiązuje się we wrześniu 1812 roku w opuszczonym dworze pod Moskwą. Oficerowie z błażej przyczyny rozpoczynają pojedynek, który próbują bezskutecznie zakończyć na różne sposoby. Okoliczności zmuszają ich do ucieczki spod Moskwy na Litwę do majątku Rangułta. W finale powieści Hoszowski mianuje siebie strażnikiem legendy Rangułta, który jako faworyt cesarza odznaczony został Orderem Narodowym Legii Honorowej i w pamięci potomnych ma pozostać najdzielniejszym ze szwoleżerów.

Podobnie *Pojedynek* Conrada to historia zacieklego, trwającego ponad czternaście lat i nierozstrzygniętego, konfliktu dwóch francuskich oficerów (ok. 1801–1814)³¹. Konflikt rozpoczyna się w Strasburgu, gdzie oficer huzarów Gabriel Feraud zabija podczas pojedynku cywila, za co zostaje ukarany aresztem domowym. Rozkaz o karze dostarcza mu Armand D'Hubert, adiutant i faworyt pułkownika. Porywczy Gaskończyk wyzywa adiutanta na pojedynek. Kompromitująca prawda, że porucznicy huzarów pobili się bez powodu, pozostaje na zawsze ich sekretem. W czasie wielu kampanii Napoleona obaj oficerowie awansują i ostatecznie zostają generałami. Portrety bohaterów są dość szablonowe: prostaciki Feraud (czarny charakter) zawsze wyzywa na pojedynek; szlachetny

nagroda Warszawskiej Premiery Literackiej za Książkę Roku 2005; 2006 – Nagroda „Fenomen Przekroju 2005”, przyznawana przez tygodnik „Przekrój”; 2006 – nagroda „Książka Roku” „Magazynu Literackiego »Książki«”; 2006 – książka finalistka Nagrody Literackiej „Nike”; 2006 – nominacja do Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus”; 2006 – nominacja do Śląskiego Wawrzynu Literackiego 2006; 2006 – nominacja do Nagrody im. C.K. Norwida 2006 w kategorii literackiej; 2007 – Nagroda Literacka im. W.S. Reymonta za rok 2006. (R. Kowalczyk: *Eustachy Ryłski...* <https://culture.pl/pl/tworca/eustachy-rylski> [data dostępu: 3.06.2017]. Tylko jeden krytyk wskazał na podobieństwo do filmu Ridleya Scotta *The Duellists*, a więc pośrednio do utworu Conrada, ponieważ obraz Scotta jest swobodną adaptacją prozy Conrada. Natomiast wśród czytelników pojawiła się opinia o plagiacie („Kaya i Krajewskiego da się czytać z przyjemnością, a *Warunek* Ryłskiego to nudny plagiat Józefa (sic!) Conrada”. Por. <http://ksiazki.wp.pl/rid,1386,tytul,Pod-warunkiem-ze-ktos-lubi-wydmuszki,recenzja.html?ticaid=119b28>; data dostępu: 25.07.2017).

³¹ Dokładne źródła historyczne dla przebiegu opisanych przez Conrada zdarzeń podają J.H. Stape, J. Peters. Zob. *Conrad, „The Duel”. Sources/Text*. Eds J.H. Stape, J. Peters. Brill-Rodopi, Leiden–Boston 2016. Por. także G. Moore: *History and Legend in „The Duel”*. „The Conradian” 2016, Vol. 41, No. 2, s. 28–45.

D'Hubert (pozytywna postać) głównie się broni, często celowo nie trafia, ale nie zawsze zwycięża. W ostatnim pojedynku, stoczonym już po upadku Napoleona, D'Hubert nie oddaje strzału i w ten sposób zawiesza spór. D'Hubert po klęsce cesarza nie tylko potajemnie wspiera finansowo swego adwersarza, ale przede wszystkim wstawia się za Feraudem u ministra policji Josepha Fouché, aby wykreślono go z listy egzekucyjnej generałów. Ta scena świadczy o tym, że opowiadanie nie jest li tylko zabawną humoreską utrzymaną w atmosferze groteski, jak interpretowało ją kilku polskich krytyków³². Pertraktacje D'Huberta z Fouchém, archetypem współczesnego szefa policji politycznej, po których D'Hubert ma ochotę się umyć, świadczą, zdaniem Zdzisława Najdera, o „fenomenalnym” wyczuciu przez Conrada metod i roli policji³³.

Nawet pobieżne zestawienie obu historii ujawnia miejsca wspólne, jednak nie zamierzam skupiać się tutaj na bezpośrednich analogiach, ale proponuję przeanalizować powieść Ryłskiego przez pryzmat noweli Conrada jako tekstu-widma. Nicholas Royle, powtórzmy, definiuje teksty-widma jako „tekstualne fantomy, które nie mają rzetelności czy obiektywności cytatu, intertekstu lub eksplicytnie potwierdzonej obecności [...]. Teksty-widma są przelotne, ciągle w ruchu, zwodzą czytelników [...]”³⁴. A zatem tekst-widmo jest zarazem obecny i nieobecny w tekście głównym: jego obecność jest przeczuwana, wyczuwalna, ale nie namacalna³⁵, bez cytatów czy jawnych odniesień do tekstu źródłowego, czyli należałoby mówić raczej o nieobecności innego tekstu w analizowanym tekście. Wydaje się, że koncepcja tekstu-widma pozwala nam uchwycić i przeanalizować tę paradoksalną (nie)obecność „tekstu źródła”, „urtekstu” bez jednoznacznego wskazania na cytaty czy jawne intertekstualne odniesienia.

W ten właśnie sposób, co postaram się udowodnić, tekst-widmo Conrada nawiedza powieść Ryłskiego, bo choć trudno jest wskazać dokładne odniesienia *Warunku* do *Pojedyńku*, to obecność opowieści Conrada

³² Dla przykładu: J. Strzetelski: „*Pojedynek*” – reprezentatywna miniatura. W: *Studia Conradowskie*. Red. S. Zabierowski. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1976, s. 71–79; A. Zgorzelski: „*Pojedynek*” jako nowela humorystyczna. W: *Idem: O nowelach Conrada*. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 27–49.

³³ Z. Najder: *Wstęp*. W: J. Conrad-Korzeniowski: *Wybór prozy*. Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2015, s. LI. Najder podkreśla, że Conrad nie spędził ani jednego dnia za kratami, a jednak jego analizy działań policyjnych i agenturalnych są niezwykle trafne; czego najpełniejszy dowód daje w *Tajnym agencie*.

³⁴ N. Royle: *The Uncanny...*, s. 280.

³⁵ *Idem: Literature and Telepathy*. Blackwell Publishing, New Jersey 1991, s. 19.

w narracji Ryłskiego jest niezaprzeczalna. Ryłski wspominał wielokrotnie twórczość Conrada, można więc przyjąć, że dobrze ją znał³⁶; stąd też jego milczenie na temat *Pojedyńku* w wywiadach prasowych, radiowych i telewizyjnych – po ogromnym sukcesie powieści – jest wymowne. I to właśnie ta cisza, ten brak jawnych odniesień powoduje „fantomizację” historii Conrada. Proponuję zbadanie nie tylko powierzchownych podobieństw, ale przede wszystkim „miejsc pustych”, czyli tego, czego tekst nie mówi lub „mówi bez powiedzenia” (*says without saying*)³⁷.

Sądzę, że powieść Ryłskiego ma „fantomową” strukturę, by posłużyć się koncepcją Royle’a³⁸, to znaczy zawiera przestrzenie ciszy, które wytwarzają szczeliny, miejsca niejednorodne, gdzie tekst Conrada jest wyczuwany, „dochodzi do głosu”, uobecnia się. Jak już wspomniałam, ta „fantomowa topografia”, według Royle’a, wymaga nowego krytyczno-literackiego słownictwa: „ani pod-tekst, ani intertekst, ani tekst źródłowy czy prekursor”³⁹ nie są właściwe dla opisu tego, co może być zakodowane (*encrypted*) w topografii dzieła⁴⁰. Dlatego też tekst Conrada będzie dalej nazywany tekstem-widmo w relacji do powieści Ryłskiego. Aby zidentyfikować „fantomową” strukturę *Warunku* i oznaczyć miejsca, w których pojawia się tekst Conrada, skupię się na trzech aspektach powieści: scenarii, fabule i bohaterach.

³⁶ E. Ryłski swobodnie posługuje się cytataми z utworów Conrada, na przykład „Wyróżniam literaturę, która ma odwagę wymierzania światu sprawiedliwości”. Zob. J. Winiarski: *Do gnozy mi blisko (rozmowa z Eustachym Ryłskim)*. <http://www.literaturajestsexy.pl/do-gnozy-mi-blisko-rozmowa-z-eustachym-rylskim>. Przywołuje także utwory Conrada (na przykład *Jądro ciemności*, *Lord Jim*): „co by nas obchodziły dylematy *Lorda Jima*, gdybyśmy tak naprawdę nic nie wiedzieli o Conradzie?” (Wywiad z E. Ryłskim w programie *Xięgarnia*. <https://xięgarnia.pl/wideo/eustachy-rylski-wywiad-czesc-i>; data dostępu: 6.12.2017).

³⁷ Ten sposób analizy zastosował N. Royle. Zob. Idem: *The Uncanny...*, s. 272–287. Ogólne założenia analizy Royle’a stosuję w dalszym wywodzie.

³⁸ N. Royle: *The Uncanny...*, s. 279.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ N. Royle opiera swój wywód na przemilczeniu Derridy dotyczącym prac N. Abrahama i M. Torok w *Widmach Marksa*, a w szczególności ich teorii „widma” (*phantom*). Derrida napisał przedmowę do książki Abrahama i Torok zatytułowanej *The Wolf Man’s Magic World: A Cryptonymy*. Royle uważa, że ta książka i zawarta w niej teoria mogą „stanowić widmo [...] [dla książki Derridy – A.A.P.] i służyć jako model dla myślenia o tekstach ogólnie, jeśli chodzi o »efekty fantomowe«”. Takie teksty nie mają „ugruntowanej pozycji cytatu” czy „jasno potwierdzonej obecności” (N. Royle: *The Uncanny...*, s. 280).

Sceneria

Uznanie historii Ryłskiego za nawiedzaną przez opowieść Conrada opiera się w głównej mierze na wysokim stopniu nasycenia obu utworów scenerią napoleońską oraz na częściowo podobnym stosunku do niej, wyrażanym przez autorów. Jak zauważyli krytycy, osobisty pojedynek Ferauda i D'Huberta ma reprezentować wojny Napoleona w Europie w mikroskali: „Napoleon I, którego kariera posiadała charakter pojedynku z całą Europą, nie cierpiał pojedynków między oficerami swojej armii. [...] Niemniej historia pojedynku, który stał się w armii legendą, przebiega poprzez epopeję cesarskich wojen”⁴¹. Pierwotny tytuł opowiadania *The Masters of Europe* („Władcy Europy”) wyraża zaplanowaną analogię jeszcze dobitniej⁴². Conrad rozpoczyna spór około 1801 roku⁴³ i rozbudowuje go na ponad czternaście lat, aby skorelować go z kampaniami Bonapartego w Europie i osiągnąć w ten sposób spójność szerokiego tła historycznego (powstanie i upadek Napoleona) z perypetiami osobistego konfliktu oficerów⁴⁴. W tle toczonych prywatnych potyczek wspomniane zostają bitwy Wielkiej Armii (między innymi Austerlitz, Gratz, Jena, Eylau, Frydland), których kulminacją jest dramatyczny odwrót spod Moskwy. Mimo że owe europejskie batalie funkcjonują jako element kontekstu historycznego, odgrywają one kluczową rolę, ponieważ Conrad otwarcie stwierdzał: „Prawdę powiedziawszy, dla mnie to opowiadanie nie jest niczym innym, jak poważną, a nawet żarliwą próbą napisania powieści historycznej”⁴⁵. I dalej wyjaśniał, że pragnął oddać „Ducha Epoki, ani przez chwilę czysto militarnego w tym długim starciu oręża młodzieńczego [...] i naiwnie bohaterskiego w swej wierze”⁴⁶.

W powieści Ryłskiego optyka jest podobna, ale następuje zawężenie kontekstu historycznego i pojedynek toczy się wyłącznie na tle kampanii

⁴¹ J. Conrad: *Pojedynek*. W: Idem: *Sześć opowieści*. Przeł. K. Tarnowska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 179.

⁴² J.H. Stape: *Conrad's „The Duel”: A Reconsideration*. „The Conradian” 1986, Vol. 11, No. 1, s. 42.

⁴³ J. Conrad: *Pojedynek...*, s. 239.

⁴⁴ Por. G. Moore: *History and Legend in „The Duel”...*

⁴⁵ J. Conrad: *Od Autora*. W: Idem: *Sześć opowieści...*, s. 10. Jednakże wielu krytyków uważa, że Conradowi nie udało się napisać opowieści historycznej. Por. na przykład L. Graver: *Conrad's Short Fiction*. University of California Press, Berkley 1969, s. 144–149.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 11.

rosyjskiej. Polscy oficerowie nie biorą udziału w bitwach, ponieważ rozpoczynają pojedynek we wrześniu, tuż po bitwie pod Borodino i zaraz potem salwują się ucieczką⁴⁷. W trakcie odwrotu jedynie czują swąd palonej Moskwy, mylnie sądząc, że to cesarz-zdobywca podpalił stolicę. Ryłski wybiera jeden szczególnie moment wojen napoleońskich – klęskę Wielkiej Armii, aby zintensyfikować obnażenie mitu Napoleona zbawcy, dominującego w Polsce⁴⁸.

Figura Napoleona i kontekst napoleońskich wojen to jedna ze szczelin, przez którą Conradowski tekst nawiedza opowieść Ryłskiego. W tekście-widmie bowiem napoleońskie kampanie są niemal tak istotne jak prywatny konflikt oficerów, ponieważ kształtują go (często wojny, odległości czy awanse interweniują do tego stopnia w etapy pojedynków, że uniemożliwiają starcie przeciwnikom). Stąd też najpierw jesteśmy informowani o ruchach Wielkiej Armii (Austerlitz, Frydland, Gratz, Jena, Lubeka, Eylau, Moskwa, Lutzen, Bautzen, Lipsk, Laon), a dopiero potem adwersarze spotykają się. Gdyby przyrównać nowelę Conrada do makrokosmosu epoki napoleońskiej, to historia Ryłskiego jawiłaby się jako jej mikrokosmos. To tak jakby z bogatego tła historycznego epoki napoleońskiej przedstawionej przez Conrada, Ryłski wybrał sobie wycinek dotyczący kampanii rosyjskiej, ale jednocześnie czytelnik może dostrzec odwrotny proces: ten wycinek bowiem tworzy szczelinę w tekście Ryłskiego i wpuszcza tekst-widmo – czyli fragmenty opowiadania Conrada poszerzające perspektywę napoleońską. Co istotne, Ryłski również wspomina wcześniejsze bitwy, ale tylko jako znak czasów minionych i, co ważniejsze, pełnią one odmienną, acz istotną funkcję.

Przykładowo, generał Lamont przypomina sobie odwagę i ułańską fantazję młodego Rangułta, kiedy razem walczyli na wojnie w Hiszpanii pod dowództwem generała Nicolasa Soultta:

Za oblężenia Kadyksu [...] puścili się w dwudniowy wyścig z Huércal do Zatoki Almerskiej. Nieokiełznani jak rzeka Almanzora, którą musieli przebyć wplaw, i jak arabskie ogiery pod nimi. Masywny Rangułt prze-

⁴⁷ Bitwa pod Borodino toczyła się w dniach 5.09.–7.09.1812, a inicjujący pojedynek rozegrano 9 września 1812 roku. Polscy szwoleżerowie gwardii cesarskiej pozostali w rezerwie w trakcie tej bitwy. Zob. R. Bielecki: *Encyklopedia wojen napoleońskich*. Wydawnictwo Trio, Warszawa 2002, s. 266–272; R. Pawly: *Napoleon's Polish Lancers of the Imperial Guard*. Bloomsbury Publishing PLC, London 2007, s. 37.

⁴⁸ A. Zahorski: *Z dziejów legendy Napoleońskiej w Polsce*. Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1971.

grał wtedy wyścig z drobniejszym Lamontem o trzecią część dnia [...]. Soult, pod którym wtedy służyli, wściekł się nie na żarty na bezprzykładną swawolę w tej części królestwa Hiszpanii, której republikańska armia nie kontrolowała [...].

W, s. 100–101

Na pierwszy rzut oka jest to pozytywny obraz ułańskiej dzielności i brawury, jednak po dłuższym zastanowieniu i analizie kontekstu historycznego dostrzegamy, że był to bezsensowny i bardzo ryzykowny wybryk młodego porucznika, który dodatkowo narażał na niebezpieczeństwo pozostałych żołnierzy armii napoleońskiej. To wspomnienie powraca w momencie, gdy generał Lamont odkrył fizyczną i psychiczną degenerację Rangulła i decyduje, aby zabito go w ukartowanym pojedynku. Pozornie więc pozytywna ewokacja czynów w okresie wojny w Hiszpanii okazuje się ich druzgocąco negatywną oceną.

Ten z pozoru pozytywny obraz zostaje skonfrontowany z nieopublikowaną notą prasową na temat rzekomo heroicznego wyczynu hrabiego Rangulła, faworyta cesarza, przygotowaną przez krytyka polskiej kawalerii Honoré Raivallaca. Tym razem bitwy są wspomniane w celu jawnego obnażenia legendy oficera, aby pokazać jego brak umiejętności (w walce, jeździe konnej), brak odpowiedzialności i pijaństwo.

[...] na wyżynie Estremadury [...] hiszpański grand [...] wytrącił Rangulłowi szablę i przeszyłby go na wylot szpada, gdyby nie uwaga i wyćwiczenie najbliższego szwoleżera. [...] Że pod Jeną uratował Rangulła wachmistrz o nazwisku Sulga, gdy w ostatniej chwili poderwał za kantar upadającą klacz, chroniąc swego dowódcę przed ostrzami brandenburskiej piechoty. Tylko zawstydzająca dystrakcja mogła być przyczyną takiej jeździeckiej fuszerki, gdyż rów, który pokonywali, nie stanowił przeszkody dla żadnego z pozostałych kawalerzystów. Że kilka godzin później, w tej samej bitwie, Rangulł celowo spowolnił atak kompanii, zmuszając lewe skrzydło kawalerii Biondiego do przyjęcia na siebie całego impetu pruskiej artylerii, którego nie przeżyła. Że zdarzały się takie rajdy i marsze, na które Rangulła przywiązywano rzemieniami do kulbaki, tak był pijany [...].

W, s. 57

Nieopublikowany artykuł (zablokowany przez generała Lamonta) demaskuje bohaterskie wyczyny Rangulła, w rzeczywistości osiągnęte tylko dzięki pomocy dzielnych współtowarzyszy, ślepo w niego zapatrzonych

i gotowych poświęcić życie dla pupila cesarza (W, s. 58–59). Ów tekst prasowy, wspomniany jedynie mimochodem, stanowi kolejną szczelinę, przez którą możemy dostrzec odmitologizowane oblicze polskich szwoleżerów.

Jeśli chodzi o scenierię, obserwujemy zderzenie perspektyw w obu utworach. Ryłski otwarcie krytykuje legendę napoleońską (samego Napoleona jak i jego żołnierzy) i pokazuje mechanizmy jej kreowania nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie. Mit, a nawet kult Bonapartego jako wyzwoliciela, wskrzesiciela i zbawcy rozwijał się w polskiej kulturze i świadomości narodowej w XIX i XX wieku⁴⁹. Cesarz stał się dla Polaków symbolem wolności i wskrzesicielem marzeń o odbudowie suwerenności narodowej, a jego kult zajął „zaszczytne miejsce w polskiej mitologii patriotycznej”⁵⁰. Oczywiście jest, że legenda Napoleona w kontekście historii innych państw kształtowała się odmiennie i o tym należy pamiętać, zestawiając *Pojedynek*, pisany dla angielskiego czytelnika, i *Warunek* stworzony z myślą o polskich odbiorcach. Ryłski, podejmując temat wojen napoleońskich z perspektywy XXI wieku, dokonuje więc bezwzględnej demitologizacji wielkiego wodza (przedstawia tak zwaną czarną legendę Napoleona) i jego kawalerzystów oraz wskazuje na mechanizmy powstawania tej legendy. Natomiast Conrad, będąc bliższy czasowo, ale przede wszystkim emocjonalnie dziedzictwu Napoleona, wzrastając w Polsce, niejako w cieniu tej legendy⁵¹, jest ostrożniejszy w krytyce wiel-

⁴⁹ Kult Napoleona w Polsce oddaje wyraziście Kazimierz Wierzyński: „Mitem Napoleona można by określić temperamenty i charaktery narodów. Napoleon w każdym kraju jest inny: jest taki jak kraj. Pokażcie mi Polaka, który by był obojętny temu imieniu i nie zadrżał na jego podźwięk. W naszym uchu brzmi ono jak wezwanie, po którym szło się bić i pomimo wszystkich najokrutniejszych zawiedzionych nadziei narodu, nie straciło odgłosu pobudki. Jeśli imię to nie znaczy dla nas tyle co wolność, rozbrzmiewa jednak w naszej pamięci jak sława, a dla iluż pokoleń polskich jedno i drugie znaczyło to samo?”. (Zob. A. Pochodaj: *Legenda Napoleona I Bonaparte w kulturze polskiego romantyzmu*. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2002, s. 332). Kult Napoleona w Polsce jest szeroko opracowanym zagadnieniem, podaje tylko kilka pozycji: J. Lyszczyzna: *„Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami”: mit Napoleona w literaturze polskiej XIX wieku*. Studio NOA, Katowice 2009; A. Pochodaj: *Legenda Napoleona I Bonaparte w kulturze polskiego romantyzmu...*; A. Zahorski: *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974; J. Czubyński: *Księstwo Warszawskie (1807–1815)*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

⁵⁰ A. Pochodaj: *Legenda Napoleona I Bonaparte w kulturze polskiego romantyzmu...*, s. 339–340.

⁵¹ Obraz Napoleona ukształtowany został w epoce romantyzmu. Wizja bohatera, który potrafił przelewać krew w słusznej sprawie, ale nie zawsze zwyciężał, prze-

kiego wodza⁵², którą rozwija głównie przez ironię. Co istotne jednak, on również wskazuje na mechanizmy tworzenia się legendy na pierwszym poziomie – poziomie zwykłych żołnierzy⁵³.

Jak zatem wygląda ta krytyka w utworze Conrada? Po katastrofalnej kampanii rosyjskiej D'Hubert powątpiewa o słuszności ogólnej taktyki wojennej, ale nigdy otwarcie nie podważa zdolności strategicznych Napoleona:

Wczesny optymizm jego wiary w przyszłość legł w gruzach. Jeśli droga do chwały wiodła po tak nieprzewidywanych traktach, zapytywał się w duchu – bo umysł miał refleksyjny – to czy przewodnik jest całkowicie godny zaufania? [...] W jednym z listów do domu pułkownik D'Hubert pisał: „Pokoju nie ma jeszcze. Europie potrzebna jest następna lekcja. Będzie to ciężkie dla nas zadanie, ale spełnimy je, ponieważ Cesarz jest niezwykczony”. [...] Ale list [...] zawierał też filozoficzne

trwała, jak sądzę, w twórczości Conrada. Kult cesarza wzmógł się jeszcze bardziej w wyniku działalności środowiska Wielkiej Emigracji. Pochwałę Napoleona głosili między innymi: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki czy Zygmunt Krasiński. Obraz Napoleona w kulturze polskiej ewoluował, ale pozostawał żywy mimo upływu lat. (Por. na przykład: A. Nieuważny: *My z Napoleonem*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 33 i nast.; A. Zahorski: *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce...*, s. 6, 90–91; A. Pochodaj: *Napoleon I Bonaparte oczami Polaków: pamiętniki, dzienniki, relacje, listy*, 2021, publikacja elektroniczna: <https://play.google.com/books/reader?id=NkgwEAAAQBAJ&pg=GBS.PP1&hl=pl>; data dostępu: 25.07.2021). Conrad wzrastał w tej duchowości patriotycznej, kiedy był pod opieką rodziców, następnie doświadczył sporów o dziedzictwo romantyczne i jego konsekwencje polityczne, przebywając w Galicji pod opieką wuja, Tadeusza Bobrowskiego. Por. na przykład: A. Bross: *Szaleństwo Almayera a polski spór o materializm*. W: *Conrad a Polska*. Red. W. Krajka. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 133–150.

⁵² Conrad osobiście zetknął się z kawalerzystą Wielkiej Armii Napoleona – był nim wuj Mikołaj Bobrowski, a spotkanie to i historię wuja opisał w tomie *Ze wspomnień*. Pisarz był niewątpliwie zafascynowany epoką Napoleona, ponieważ powracał do tego tematu kilkakrotnie (między innymi w takich utworach jak: *W zawieszaniu*, *Korsarz*, *Dusza wojownika*, *Ze wspomnień*). Jako Polak nie potrafił całkowicie zdystansować się od mitu Napoleona, który zakorzenił się w świadomości narodowej i stał się częścią jego kapitału kulturowego. Mit Napoleona był podtrzymywany dzięki powstającej literaturze pamiętnikarskiej, wciąż obecnej pamięci zwycięstw i bohaterstwa ludzi związanych z Napoleonem w czasach jego świetności. (Zob. A. Pochodaj: *Napoleon I Bonaparte oczami Polaków...*).

⁵³ Mechanizm tworzenia legendy i powstawania plotki to zagadnienie, które interesuje obu pisarzy. Jednak ze względu na ograniczone ramy rozdziału mogę jedynie zasygnalizować ten temat.

uogólnienia na temat złudności wszelkich nadziei osobistych, jeśli jest się związanym nieodłącznie z magicznym losem kogoś niezaprzeczalnie wielkiego, to prawda, ale pozostającego tylko człowiekiem w tej swojej wielkości.

Pojedynek, s. 231–232

Z korespondencji D’Huberta wyziera rosnący brak zaufania do Bonapartego i jego genialnych strategii wojennych, co jest nieudolnie tuszowane sloganami wpajanymi żołnierzom przez propagandę wojskową („Europie potrzebna jest następna lekcja...”, „Cesarz jest niezwyciężony”⁵⁴). Reasumując, krytyka Napoleona w opowieści Conrada jest pośrednia, formułowana na zasadzie wątpliwości i niedopowiedzeń D’Huberta, który przekazuje je w listach (forma zapośredniczona), nigdy otwarcie w bezpośrednich wypowiedziach.

Fabula

Drugim elementem sprzyjającym tworzeniu szczelin, przez które wnika tekst-widmo, jest fabuła, a w szczególności oś kompozycyjna, na której opiera się cała struktura utworu, czyli pojedynek (pojedyńki). Motyw pojedynku stanowi szczelinę i umożliwia pojawienie się tekstu Conrada. Jak już wspomniano, w opowieści Conrada najpierw opisano ruchy Wielkiej Armii, a następnie relacjonowane są starcia adwersarzy. I tak, po bitwie pod Austerlitz, dopiero po wykonaniu najpilniejszych obowiązków kapitan Feraud czyni starania, aby doszło do kolejnego spotkania z rywalem:

Ten pojedynek odbył się na Śląsku. A jeżeli nie został doprowadzony do końca, to przynajmniej do martwego punktu. [...] Pojedynek stał się tematem rozmów na obu brzegach Dunaju i aż w odległych garnizonach Gratzu i Leybach. [...] W kawiarniach Wiednia oceniano na podstawie otrzymanych danych, że przeciwnicy będą mogli spotkać się nie później niż za trzy tygodnie. Oczekiwano czegoś naprawdę niezwykłego z zakresu pojedynków. Oczekiwania te spaliły na panewce, gdyż wymogi służby rozdzieliły przeciwników. [...] byli w randze rotmistrzów, gdy spotkali się znów w czasie wojny z Prusami. Skierowani po Jenie na północ,

⁵⁴ Napoleon przykładał wielką wagę do propagandy. (Zob. A. Zahorski: *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce...*, s. 9–19).

wraz z armią dowodzoną przez marszałka Bernadotte [...], wkroczyli do Lubeki. Dopiero po obsadzeniu tego miasta rotmistrz Feraud znalazł czas na zastanowienie się, jak ma postępować [...].

Pojedynek, s. 220–221

Ten schemat bitew i następujących po nich pojedynków powtarza się po każdej głównej kampanii, chyba że adwersarze zostają oddaleni od siebie fizycznie (na przykład Feraud walczy w Hiszpanii, a D’Hubert przemierza pola bitewne pod Eylau i Frydlandem).

Podobnie jak w przypadku konstruowania scenerii, kiedy to Conrad wprowadził szeroką panoramę wojen napoleońskich, a Ryłski skupił się wyłącznie na kampanii rosyjskiej, w przypadku fabuły Conrad opisuje kilka pojedynków, a Ryłski koncentruje się na jednym niedokończonym starciu i przedstawia jego warianty. To figura pojedynku umożliwia odkrycie widma tekstu Conrada w topografii narracji Ryłskiego. Jego powieść krąży somnambulicznie wokół **jednego** nierozstrzygniętego pojedynku, który jest odtwarzany w różnych formach, ale nie może zostać domknięty. Jakie kształty przyjmuje i od jakiego wzorca pochodzi? Hoszowski zostaje zaproszony na kolację do salonu Rangułta w pałacu, na zakończenie której ma wznieść toast za cesarza. Hoszowski odmawia, ponieważ sądzi, że kawalerzyści są pijani, na co ostro reaguje Rangułt i prosi o satysfakcję. Wybierają pistolety i Rangułt, który strzela pierwszy, nie trafia. Kiedy Hoszowski mierzy w oponenta, przybywają oficerowie sztabowi generała i przerywają pojedynek. Nocą Rangułt zmusza Hoszowskiego do zakończenia pojedynku; ten zgadza się, ale pod warunkiem że rozstrzygnięcie nastąpi dzięki grze w kości. Rangułt przegrywa wszystko. Nad ranem zdesperowany Rangułt, po zrabowaniu pułkowej kasy, ponownie zmusza Hoszowskiego do gry w kości. Tym razem wygrywa Rangułt. Kiedy generał Lamont dowiaduje się, że jego ulubiony szwoleżer wykradł sztabowe fundusze, potajemnie rozkazuje Hoszowskiemu zabić przeciwnika w ukartowanym pojedynku, aby podtrzymać jego legendę. Lamont informuje Hoszowskiego, że nie było żadnego innego pojedynku, a jego oficerowie nie widzieli ani nie przerwali wcześniejszego starcia w dniu poprzednim. Ponownie Rangułt ma strzelać pierwszy i ponownie nie trafia, a Hoszowski po długim mierzeniu w hrabiego, zabija oficerów generała, którzy mieli dopilnować ustalonego finału pojedynku. Hoszowski wstrzymuje swój strzał i życie Rangułta należy do niego.

Jeśli osobisty konflikt oficerów u Conrada miał symbolizować pojedynek Napoleona z całą Europą, to historia sporu Ryłskiego może

reprezentować inwazję Bonapartego na Rosję. Dążył on bowiem do bezpośredniego starcia z Rosjanami, jednak oni przez kilka miesięcy unikali starć bitewnych, a i te – jeśli do nich dochodziło – nie przyniosły Bonapartemu zdecydowanych rozstrzygnięć⁵⁵. Podobnie w narracji Ryłskiego: Rangułt pragnie ostatecznego rozstrzygnięcia pojedynku, lecz albo forma starcia jest niezgodna z kodeksem honorowym, albo finał nie wskazuje jednoznacznie na zwycięzcę.

Po ostatnim nierozstrzygniętym pojedynku Ryłski koncentruje się na kolejnych czterech miesiącach po bitwie pod Borodino, aby szczegółowo przedstawić trudności przeprawy przez zasypaną śniegiem Rosję na Litwę, gdzie znajdował się majątek Rangułta. Zgodnie z przekazem historycznym z 1812 roku, zima jest bardzo ciężka i uciekinierzy omal nie umierają z głodu i wychłodzenia, ratuje ich głównie spryt i wytrwałość Hoszowskiego. Choć w *Pojedynku* tylko jedna część opowieści została poświęcona powrotowi spod Moskwy, między obiema fabułami występuje wiele punktów wspólnych, które umożliwiają opowieści Conrada przebicie się przez narrację *Warunku* i modyfikację (poszerzenie) jego znaczeń. Zwróćmy uwagę na kilka miejsc w topografii *Warunku*, które, w moim przekonaniu, „podszyte” są tekstem-widmem: ogólny opis zimowej wędrówki przez Rosję, wzajemną pomoc, zmianę odzieży.

Zacznijmy od najrozleglejszego miejsca w topografii narracyjnej *Warunku* (innymi słowy: najogólniejszego podobieństwa między obiema fabułami) – relacji podróży przez Rosję. Kiedy Ryłski odtwarza klimat i surową zimę w czasie odwrotu pojedynekowców spod Moskwy w 1812, Conradowskie opisy marszu Wielkiej Armii powracają i formują wzorzec, w który wpisują się opisy Ryłskiego:

Szli nocą. Mróz był silny, ale nie tak przejmujący jak na moczarach przed rzeką. Srożał z każdą kwadrą [...]. Wszystko zdostojniało w ciszy i zimnie. Drzewa stały rzadko, ale znów gonne, sosny i miejscami świerki, a w kompaniach dęby z brzożami nieustępującymi im wzrostem. [...] Po południu zauważyli szybkie fantomy, które wraz z wczesnym zmierzchem coraz liczniej odbijały się od bieli. [...] Bezszeszestne jak duchy.

W, s. 163

Figura zjawy jest charakterystyczna także dla wizerunku zdziesiątkowanej armii napoleońskiej w noweli Conrada:

⁵⁵ R. Bielecki: *Encyklopedia wojen napoleońskich...*, s. 266–267; R. Pawły: *Napoleon's Polish Lancers...*, s. 35–38.

Posuwali się z trudem i ich marsz nie mącił śmiertelnej ciszy równin, rozbłyszczonej sinawym blaskiem śniegów pod niebem barwy popiołu. Zamiecie hasały po polach, rozbijały się o ciemną kolumnę, spowijały szeregi gęstwiną fruujących soplek lodowych i opadały ukazując ją znów, jak pełźnie po swej tragicznej drodze bez wojskowego rozmachu i rytmu. Brnęła na przód, a ludzie nie wymieniali ani słów, ani spojrzeń [...]. Było to jak marsz *macabre trupów* posuwających się z trudem ku odległej mogile.

Pojedynek, s. 227; podkr. – A.A.P.

Przyjrzyjmy się, jak te przekazy korelują z sobą? Czytelnik ponownie otrzymuje dwie wizje – mikro i makro. Relacja Ryłskiego jest jakby ogromnym powiększeniem wycinka relacji Conrada. Ryłski koncentruje się na powrocie dwóch oficerów, ich wysiłkach, by przetrwać, w tym miejscu narracja *Warunku* otwiera się na tekst-widmo i ujawnia się panoramiczny opis Conrada, portretujący makabryczny przemarsz rozbitej armii. Ten opis powraca wielokrotnie w opowiadaniu, a na tle gromady bezimiennych żołnierzy ukazywani są od czasu do czasu D'Hubert i Feraud. W utworze Ryłskiego mamy zabieg odwrotny – to Rangułt i Hoszowski występują cały czas na pierwszym planie, a śmiertelny przemarsz Wielkiej Armii majaczy w tle, pojawia się niczym widmo na krótko i sporadycznie (na przykład w epizodzie odnalezienia ciał zamarzniętych neapolitańczyków).

Kolejnym elementem otwierającym tekst Ryłskiego na opowieść Conrada jest wzajemna relacja rywali. W trakcie ucieczki obaj oficerowie pomagają sobie, zapominając o dawnej kłótni. Początkowo to Hoszowski jest silniejszy, sprawniejszy i bardziej przewidujący i to on opiekuje się delikatniejszym i chorym Rangułtem. Ten z kolei bardzo szybko popada w rezygnację, nie wierzy, że uda im się dotrzeć na Litwę; poddaje się srogim zimowym warunkom i nie bierze udziału w wysiłkach porucznika, aby przetrwać. Jednak gdy pod koniec drogi, już na Litwie, ranny Hoszowski prosi hrabiego, by go zostawił i dalej szedł sam, Rangułt nie słucha jego prośb, niesie kompana, brnąc w wysokim śniegu:

– To na nic – westchnął Hoszowski, kiedy Rangułt powtórnie go uniósł i wywłócił na drogę ze świeżą koleiną po saniach. [...] Po kilkunastu minutach oślepli od bieli, z oczu pociekły im łzy [...]. Hoszowski poprosił Rangułta, by zostawił sakwę. Ten nie odpowiedział. Włócił za sobą porucznika i jego majątek, pochylony ku ziemi jak oracz, jak spracowany koń, muł, niezdarny, nadaremny, po abdykacji ze wszystkiego.

W, s. 162

Tak opisane relacje uchylają szczelinę, przez którą dostrzegamy tekst Conrada: D'Hubert i Feraud puszczają w niepamięć zatarg i wspomagają jeden drugiego, aby bronić się przed atakami Kozaków czy dorównać pozostałym żołnierzom w morderczym marszu. Arystokratyczny D'Hubert pomaga Gaskończykowi dźwigać broń:

Tego popołudnia więcej niż raz podtrzymywali się w marszu, a pod wieczór pułkownik D'Hubert, któremu dzięki długim nogom łatwiej było iść po sypkim śniegu, stanowczym ruchem wziął od pułkownika Feraud jego muszkiet i niósł go na ramieniu, podpierając się swoim. [...] Nim weszli w krąg światła migocącego na zapadniętych wychudłych twarzach o szklistym wzroku, przemówił z kolei pułkownik D'Hubert:

– Oto pański muszkiet, pułkowniku Feraud. Jestem lepszym piechurzem od pana.

Pojedynek, s. 229

Podczas innej przygody role się odwracają – to Feraud zachowuje zimną krew, wspiera D'Huberta i dowodzi obroną przed atakiem Kozaków:

Choć często szli w szeregu lub staczali potyczki w lasach ramie przy ramieniu, dwaj oficerowie nie zwracali na siebie uwagi; co wynikało nie tyle z nieprzyjaznych intencji, ile z autentycznej obojętności. [...] I nigdy nie wymienili ze sobą więcej niż kilka zdawkowych słów, z wyjątkiem pewnego dnia, gdy [...] znaleźli się nagle w lesie, odcięci przez mały oddział Kozaków. [...] nagle pułkownik Feraud przemówił ochryplym [...] głosem [...]. – Pułkowniku D'Hubert, pan weźmie tego najbliższego łotra. Ja załatwię następnego. Jestem lepszym strzelcem od pana. [...] Dwaj oficerowie zdołali dogonić batalion na nocnym postoju.

Pojedynek, s. 228

W powieści Ryłskiego żołnierze wspierali się naprzemiennie, podobnie w tekście Conrada, raz jeden ochraniał towarzysza, innym razem ten drugi wspomagał kompana. Ten szczegół również aktywizuje otwarcie szczeliny na tekst-widmo.

Ostatnim miejscem topografii tekstualnej Ryłskiego otwierającym się na widmo noweli Conrada, na który pragnę zwrócić uwagę, jest zmiana mundurów. Po kilkudniowej podróży Hoszowski rozsądnie zauważa, że ucieczka w charakterystycznym uniformie szwoleżera jest zbyt niebezpieczna, więc zmusza opornego Rangułta do przebrania się w chłopskie ubrania:

Hoszowski postanowił, że skorzystają z okazji [...] i cesarskie mundury [zamieniają – A.A.P.] na włościańskie szmaty. [...] Ranguł przystał w końcu na pomysł Hoszowskiego pod warunkiem, że gorycz zamiany osłodzi przyjemnością żartu. [...] Jeżeli mają zabrać chłopom ich stroje, to muszą im pozostawić własne.

W, s. 117–118

Naciągają na siebie barchanowe stroje, ale Ranguł, wysoki i postawny, z trudem mieści się w „baranim serdaku” (W, s. 119). Przebranie chłopów w mundury gwardii i śmieszny wygląd hrabiego w zbyt ciasnym stroju chłopskim, wprowadza komizm sytuacyjny. I to właśnie komizm tym razem jest elementem, który przywołuje widmo Conradowskiej opowieści. W *Pojedyńku* Conrada komiczna sytuacja również wiąże się z przywdzieniem przez bohaterów chłopskiej garderoby: D’Hubert zmuszony jest założyć na siebie ubranie chłopki, na dodatek zbyt małe:

Pułkownik D’Hubert, z długimi wąsami zwisającymi w soplach po obu stronach sinych, splekanych warg, [...] w stroju, którego najważniejszą część stanowiła baranica z trudem ściągnięta z zamrożonych zwłok markietanki znalezionej na porzuconym wozie [...]. Jego regularna, urodziwa twarz, [...] wyglądała spod kobiecego czepka z czarnego aksamitu; na nim tkwił siłą wepchnięty trójgraniasty kapelusz znalezionej pod kołami pustego furgonu [...]. Baranica, krótka jak na mężczyznę jego wzrostu, kończyła się bardzo wysoko i przez strzępy dolnej garderoby prześwitywały sine od zimna nogi. [...] Na szczęście pewnego dnia, [...] pułkownik D’Hubert odkrył dwa chodniki z rodzaju tych, jakimi rosyjscy chłopci mają zwyczaj mościć po bokach swoje wozy. Owe maty [...] owinięte wokół jego wytwornej postaci [...] tworzyły dolną garderobę w kształcie dzwonu, jak gdyby sztywną halkę [...].

Pojedynek, s. 230–231

W dalszej części narracja Ryłskiego ponownie otwiera się na widmo opowieści Conrada, gdy zostaje opisane zdzieranie butów z zamrożonych nieboszczyków. Motyw ten powraca, gdy po miesiącu podróży oficerowie zmieniają obuwie po znalezieniu w rozpadlinie zamrożonych żołnierzy neapolitańskich. Zdjęcie butów czy ubrań ze stwardniałych na mrozie ciał było nie lada wyczynem:

Nakładali na siebie, co włożyło. Ogołocili czterech z sześciu piechurów [...]. Obdzieranie nieboszczyków zajęło im czas do zmierzchu [...].

W, s. 150

W opowieści Conrada takie odzyskiwanie ubrań, zdejmowanych z zamarzniętych trupów żołnierzy Wielkiej Armii również granoczyło z cudem i groziło samotną śmiercią z dala od idącej ciągle naprzód kompanii:

Ale ściągnięcie pary spodni z zmarzniętego trupa nie jest rzeczą tak łatwą, jak może się to wydawać zwykłemu teoretykowi. Wymaga czasu i trudu. [...] a upiorna intymność zapasów z zamarzniętym trupem, który przeciwstawia oporną twardość żelaza żywej sile, była dla jego [D'Huberta – A.A.P.] wrażliwości czymś odrażającym.

Pojedynek, s. 230

Reasumując ten aspekt widmowej intertekstualności, w fabule Rylskiego można zauważyć wiele miejsc, które otwierają się na tekst Conrada: jest to przede wszystkim figura pojedynku, a następnie niektóre szczegóły kampanii rosyjskiej. *Warunek* wydaje się szkieletem, ramą narracyjną pełną miejsc pustych, do których wnikają wybrane fragmenty fabularne *Pojedynku*.

Bohaterowie

Trzeci aspekt, który pozostaje do rozważenia, to pary głównych bohaterów: Hoszowski – Rangult i Feraud – D'Hubert. Należy nadmienić, że obaj pisarze mieli przodków, którzy uczestniczyli w wojnach napoleońskich i na których częściowo wzorowali swe postaci. Przodek Rylskiego – Seweryn Fredro (1785–1845) walczył w pułku lekkokonnych gwardii między innymi pod Avignano, Wagram, Dreznem i w kampanii rosyjskiej. Eskortował cesarza w trakcie odwrotu spod Moskwy. W 1813 roku po wspaniałej szarży pod Peterswalde wziął do niewoli syna generała Blüchera, za co został nagrodzony Krzyżem Oficerskim Legii Honorowej⁵⁶. Podobnie Conrad miał rodzinę – ze strony matki, jak i ojca – walczącą u boku Napoleona. Mikołaj Bobrowski dołączył do polskiego korpusu

⁵⁶ Seweryn Fredro. W: *Internetowy polski słownik biograficzny*. <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/seweryn-fredro> [data dostępu: 7.07.2017].

w 1811 roku. Jego siostrzeniec Tadeusz Bobrowski wspominał, że Napoleona „czcił bez zastrzeżeń”⁵⁷. Został odznaczony Orderem Legii Honorowej i Orderem Wojskowym Polskim. „Raz tylko był ranny. W pięcie jak sam Wielki Napoleon [...]”⁵⁸. Ze strony ojca, Teodor Korzeniowski brał udział w kampanii napoleońskiej przeciwko Austrii (1807); on także posiadał najwyższe polskie odznaczenie – Order Virtuti Militari oraz Order Legii Honorowej⁵⁹.

Polskie wzorce nie pozostały bez wpływu na charakter stworzonych opowieści. Ryłski jednoznacznie określa *Warunek* jako prozę wybitnie polską:

Warunek [...] jest książką arcy-polską, bo jest o polskich nieszczęściach, niespełnieniach, paradoksach, ale i o polskiej wielkości. Ostatni rozdział tej powieści, w zamierzony sposób patetyczny, jedni docenili, inni próbowali wykpić, choć drugich było zdecydowanie mniej. Powieść uznana przez niektórych krytyków za arcydzieło, odniosła też sukces rynkowy, bo weszła zupełnie przypadkiem w niszę wydawniczą. [...] Takie powieści wydawać można raz na dekadę, ale niech Bóg broń, by z tą swoją honorową, męską retoryką, stały się chlebem powszednim literatury⁶⁰.

Conrad również podkreśla polski charakter swojej opowieści, tłumacząc tym faktem niezrozumienie krytyki. *Pojedynek* został odrzucony przez wiele czasopism brytyjskich, a w końcu opublikowany na przełomie 1907/1908⁶¹ nie otrzymał entuzjastycznych recenzji. Krytycy uważali, że opowiadanie jest nudne i przegadane; akcentowano jego odmienność.

⁵⁷ T. Bobrowski: *Pamiętnik mojego życia*. T. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 60.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1. Gaudium, Lublin 2006, s. 21. Conrad wspominał o rodzinnych przodkach zaangażowanych w wojny Napoleona także swojemu francuskiemu tłumaczowi w korespondencji, nazywając to „sprawą rodzinną”: „J’ai deux officiers de Napoléon parmi mes ancêtres. Mon grand oncle maternel et mon grand père paternel. Donc c’est une affaire de famille comme qui dirait”. Zob. List do H.-D. Davrey’a w: *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Eds L. Davies, F. Karl. Vol. 4. Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 57.

⁶⁰ *Do gnozy mi blisko...*

⁶¹ *Pojedynek* ukazał się w odcinkach w brytyjskim „Pall Mall Magazine”, w amerykańskim „Forum” (jako *Point of Honor* [„Punkt honoru”), a w 1924 roku został włączony do tomu *Sześć opowieści*, wydanego wtedy po raz pierwszy po polsku.

Jeden z brytyjskich krytyków w recenzji zarzucał Conradowi, że pisze po angielsku bez wycucia niuansów językowych:

Pan Conrad, jak wszyscy wiedzą, jest Polakiem, jakby z wyboru raczej niż z natury rzeczy. Zdaniem większości wybór ten jest pożyteczny, zwłaszcza dla literatury angielskiej. Niektórym z nas wszakże wydaje się godne wielkiego pożałowania nawet z punktu widzenia literatury angielskiej. Pisarz, który przestaje widzieć świat ubarwiony własnym językiem – bo język nadaje barwę myślom i rzeczom na sposób przez niewielu ludzi rozumiany – skłonny jest tracić skupienie i intensywność wizji, bez których największa literatura powstawać nie może...⁶²

Przyjaciół Conrada Edward Garnett twierdził, że *Pojedynek* jest jednym z najświetniejszych przykładów „polskiego mistrzostwa” i „połączenia dwóch nastrojów”, charakterystycznych dla Conrada: „wnikliwej czułości – i gryzącej ironii”. Tłumaczył niezrozumienie historii Conrada jej polskim wymiarem: „To znakomite, zabawne, ironiczne arcydzieło było niedoceniane, ponieważ Anglosasi są duchowo niechętni jego nastrojowi”⁶³.

Jeśli chodzi o bohaterów literackich, to Feraud stanowi przykład nisko urodzonego porywczego południowca, natomiast D’Hubert jest rozsądnym arystokratą o chłodnym północnym usposobieniu. Cechy bohaterów są jasno nakreślone według zaprezentowanych sztabowych typów (Gaskończyk – Pikardyjczyk) i nie ulegają zmianie, choć w obrębie danego typu ewoluują od młodzieńczości do dorosłości⁶⁴. Jak zauważa Stape, „zaciętość Ferauda staje się symbolem niepoahamowanego dążenia Napoleona do dominacji, a jego śmierć za życia symbolizuje ostateczne wygnanie Bonapartego”⁶⁵. W opozycji do swojego rywala, D’Hubert został wybrany jako godny zaufania młodzieniec do służby w sztabie w funkcji *officier d’ordonnance*, który wykonuje rozkazy generała bez zbędnych pytań. Feraud określa go z pogardą „wymuskanym oficerkiem

⁶² Recenzja Roberta Lynda „Daily News”, 10.08.1908. Przedruk w: *Joseph Conrad: The Critical Heritage*. Ed. N. Sherry. Routledge and Kegan Paul, New York 1973, s. 210–211; tłum. podaję za: Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2. Gaudium, Lublin 2006, s. 128.

⁶³ *Letters from Conrad*. Ed. E. Garnett. London 1928. Cyt. za: Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2..., s. 104.

⁶⁴ Por. F. Gregori: *Youthful Resentment, Bourgeois (Anti-)Heroism and Sublime Unrest: Conrad’s „The Duel” and R. Scott’s „The Duellists”*. „South Atlantic Review” 2010, Vol. 75, No. 3, s. 112.

⁶⁵ J.H. Stape: *Conrad’s „The Duel” ...*, s. 42.

sztabowym" (*Pojedynek*, s. 206). Jednak po pierwszym pojedynku zostaje on odesłany do pułku na pole bitwy bez żadnych wyjaśnień. (*Pojedynek*, s. 206). Dopiero pod koniec wojen napoleońskich trafia na powrót do sztabu generalnego, zostaje ulubieńcem generała i faworytem cesarza (*Pojedynek*, s. 233).

W fikcji Ryłskiego również pojawia się opozycja arystokraty i plebejusza. W tym przypadku to arystokrata, kapitan Andrzej Rangułt, jest porywczy, dużo pije, oddaje się hazardowi i plądrowaniu podbitych terenów, natomiast syn popa, kurier sztabowy Semen Hoszowski, były guwerner, jest rozsądny i zrównoważony, pragnie uniknąć konfliktu z pijanymi szwoleżerami. To on ratuje życie hrabiego, którego miał zabić na polecenie generała w zaaranżowanym pojedynku. Hoszowski jest pomyślowy, za wszelką cenę dąży do przetrwania w czasie dezercji w mroźnej Rosji (znajduje schronienie, ubrania, jedzenie). Mimo koszmaru wojny, zezwierzczenia obyczajów, cierpienia w trakcie powrotu na Litwę, nie rezygnuje ze swojego życiowego celu, ciągle marzy o wyjeździe na południe Francji, aby pracować tam w bibliotece (pragnie rozwiązać równanie z warunkiem). Na zakończenie powieści następuje intrygujący zwrot akcji, który powoduje poszerzenie znaczenia tytułu utworu: Hoszowski, po śmierci Rangułta, postanawia pozostać w Nekli, rodzinnym majątku hrabiego, i poślubić jego siostrę, Annę, pod warunkiem że stanie się strażnikiem legendy zmarłego. Chcąc jednak tę legendę utrzymać i ją propagować, musi powrócić do Wielkiej Armii we Francji i przywieźć do domu Order Legii Honorowej przyznany Rangułtowi jeszcze we wrześniu 1812 roku (pismo w tej sprawie dostarczył sam Hoszowski generałowi Lamontowi owego feralnego dnia przed swarą ze szwoleżerami). Hoszowski łączy oba cele w życiu (poprzedni i nowy), przed wyjazdem tłumacząc swoje decyzje Annie:

Następnego dnia przy śniadaniu powiadomił Annę, że taki jest warunek.

– Czego? zapytała nie od razu dziewczyna.

Odpowiedział, że taki jest warunek jego pobytu w Nekli. Że z niej wyjedzie.

– Dokąd? – zapytała Anna [...].

– Do armii.

– Jakiej armii?

Hoszowski odpowiedział, że nie wie, do jakiej, pod czyją komendą, z jakimi planami, ale że człowiekiem, który do Arancewa przywiózł promesę cesarskiego medalu, był on. I on musi załatwić to do końca. [...]

– Równanie, Anno, to warunek w postaci równości. Każda równość ma przynajmniej jedno rozwiązanie. Rzecz polega na tym, by je znaleźć.
W, s. 249–250

Mimo różnic, bohaterowie Rylskiego są zarysowani na paradygmacie zawartym w *Pojedyńku*: przeciwieństwa arystokrata – plebejusz, porywczność – rozważa, faworyt cesarza – prosty żołnierz i to właśnie ta szablona opozycja umożliwia „powrót” tekstu Conrada. Rozbieżności między prezentacją bohaterów mogą wynikać z ich odmiennej narodowości: Conradowscy oficerowie byli Francuzami, podczas gdy u Rylskiego – są Polakami. Rylski wybiera szwoleżera – elitę wojsk napoleońskich⁶⁶, na jego przykładzie pokazując jej degenerację i kontrastuje to z grubiańskim Hoszowskim, prześmiewczo zwanym przez kawalerzystów „dupkiem sztabowym”. W przeciwieństwie do wyważonej prezentacji Napoleona u Conrada, Rylski niszczy legendę Napoleona i jego elitarną jednostkę, pokazując oficerów jako zabijaków, hulaków i hazardzistów. Stosunek Conrada do Napoleona był ambiwalentny, co wynikało z jego rodzinnej tradycji i korzeni kulturowych⁶⁷. Jego opowieść jest więc tylko pośrednio krytyczna wobec Napoleona, a krytyka została głównie wyrażona przez ironię.

Podsumowując rozważania, zasadne wydaje się twierdzenie, że między powieścią Rylskiego a nowelą Conrada zachodzi relacja tekstu i jego widma. *Warunek* zawiera bowiem wiele śladów *Pojedyńku* (w zakresie scenerii, fabuły i bohaterów) i jest raczej przejawem czegoś innego niż niezależnym, samoistnym utworem⁶⁸. Na przykładzie przedstawionej analizy potwierdza się częściowo założenie Wolfreysa, że sam proces snucia opowieści jest aktem przywoływania widm dawnych historii, otwieraniem przestrzeni, w której powraca coś innego. Ten powrót, jak sądzę, jest przejawem adaptacji tekstu Conrada, który stanowi ramowy szkielet dla nowej wersji tej samej historii opowiedzianej przez Rylskiego dla polskich czytelników XXI wieku.

⁶⁶ A. Ziółkowski: *Pierwszy Pułk Szwoleżerów Gwardii Cesarskiej 1807–1815*. Oficyna Wydawnicza „Ajaks”, Pruszków 1996.

⁶⁷ Conrad wyznawał: „Jako chłopiec słyszałem dużo o wielkiej legendzie napoleońskiej. Byłem głęboko przekonany, że będę się w niej swobodnie poruszał”. (J. Conrad: *Od Autora*. W: Idem: *Sześć opowieści...*, s. 10). Zob. A. Adamowicz-Pośpiech: *The Napoleonic Era in Conrad's Works* (w przygotowaniu).

⁶⁸ Por. A. Marzec: *Widmontologia...*, s. 132.

Część III

Conrad teatralny i filmowy

Kolejną grupę przetworzeń stanowią adaptacje teatralne i filmowe. Tak jak część omówionych powieści graficznych również te transformacje sięgają przede wszystkim po biografię Conrada, a dopiero w drugiej kolejności po jego utwory. W kategorii adaptacji teatralnych chciałabym przeanalizować sztuki *Conrad* w reżyserii Ingmara Villqista¹ oraz *Wyspiański/Conrad* Tomasza Mana². John Stape we wspomnianym na początku tej pracy eseju o pisaniu biografii jako o sztuce (*fine art*) przypomina, że Conrad pod koniec kariery był zaangażowany w przygotowanie teatralnych adaptacji swoich dzieł³ i uważa, że powinniśmy patrzeć na Conrada w tym czasie jako na adaptatora teatralnego⁴. Nic dziwnego więc, że reżyserzy teatralni dość chętnie adaptowali jego dzieła, aby przedstawić je na deskach teatrów⁵. Natomiast obecnie możemy odnotować nowy trend – reżyserzy teatralni sięgają po biografię Conrada jako tekst kultury, czasami splatając ją z jego utworami.

¹ Prapremiera odbyła się 3.12.2017 w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Obsada: Conrad – Artur Świąś, Aniela Zagórska – Ewa Kutynia, Wuj/kapitan Hagberd – Bernard Krawczyk, tajni agenci – Grzegorz Przybył, Andrzej Warcaba.

² Sztuka została napisana na zamówienie Teatru Starego w Krakowie. Otwarte performatywne czytanie dramatu odbyło się w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w ramach III Laboratorium Dramatu, 10.02.2020. Obsada: Wyspiański – Mariusz Bonaszewski, Conrad – Zdzisław Wardejn; reżyseria Redbad Klynstra-Komarnicki.

³ Zob. rozdział 2 tej części.

⁴ J. Stape: *On Conrad Biography as a Fine Art*. „The Conradian” 2007, Vol. 32, No. 2, s. 72. Zob. R. Hand: *The Theatre of Joseph Conrad. Reconstructed Fictions*. Palgrave Macmillan, London 2005.

⁵ Jedną z pierwszych polskich adaptacji jest przedstawienie *Zwycięstwo* Leona Schillera z 1930 roku. Zob. obszerną analizę spektaklu: A. Adamowicz-Pośpiech: *Leon Schiller's Theatrical Adaptation of Conrad's „Victory” in Lvov*. „Yearbook of Conrad Studies” 2021, Vol. 16 [w druku]. Na temat spektakli teatralnych w międzywojniu zob. S. Zabierowski: *Conrad na scenie polskiej (okres międzywojenny)*. „Informacje Polskiego Klubu Conradowskiego” 1980, Gdańsk, Towarzystwo Przyjaciół Centralnego Muzeum Morskiego, s. 5–15. W Teatrze Telewizji w ramach *Wieczorów z Conradem* (1967–1968) wyemitowano cykl adaptacji opowiadań Conrada zrealizowanych przez Juliusza Burskiego i Wiesława Wodeckiego (między innymi: *Freję z Siedmiu Wysp*, *Falka i Ukrytego sojusznika*). Inne utwory zrealizowane w ramach cyklu Teatr Telewizji to: *Spiskowcy* Z. Hübnera, *Lord Jim* L. Adamika, *Spiskowcy* J. Englerta. Na temat adaptacji teatralnych dzieł Conrada na Zachodzie zob. J. Peters: *Conrad's Drama*. Brill-Rodopi, Leiden–Boston 2019.

Teatralne wizje biografii Conrada

Sztuka Ingmara Villqista *Conrad*, wystawiona na deskach Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego, jest właśnie takim przykładem łączenia życia pisarza z jego dziełem. Akcja sztuki rozgrywa się w Zakopanem w 1914 roku, gdzie Conrad odbywa liczne spotkania z rodakami (między innymi z Józefem Piłsudskim)¹. Rozmowy przeplatane są epizodami z wczesnego życia Conrada (odwiedziny u wuja Tadeusza Bobrowskiego w Kazimierówce na Ukrainie 1890, pierwszy pobyt w Londynie i wizyta u armatora 1899; C, s. 2). Są to prawdziwe lub zmyślane wydarzenia (jak na przykład spotkanie z admirałem, który proponuje mu prowadzenie łodzi-gondoli dla turystów na Tamizie, czym Conrad czuje się urażony (C, s. 5). W tym epizodzie Conrad pełni funkcję atrakcji turystycznej: kapitan z Polski steruje statkiem wycieczkowym, będąc ikoną egzotyki dla Brytyjczyków. Może to być komentarz reżysera do obecnego funkcjonowania pisarza w kulturze polskiej, jako eksponatu, kulturowego dinozaura, którego podziwiamy, ale nie znamy, bo nie czytamy². Może to także stanowić metakomentarz do działań reżysera (wybór tematu sztuki) – czy spektakl się sprzeda, na ile atrakcyjna jest obecnie biografia pisarza (jaki jest popyt (*marketability*) produktu Conrad)³, czy taki

¹ I. Villqist: *Conrad*. [Maszynopis scenariusza]. Katowice 2018, s. 32. Strony przywołują za tymże niepublikowanym maszynopisem sztuki, cytacje lokalizując przez podanie skrótu C bezpośrednio w tekście głównym.

² W wywiadzie prasowym reżyser wspomina, że dla jego generacji Conrad był znany, natomiast teraz młody odbiorca wie o pisarzu niewiele: „Dlatego konstruując dramaty, podaję tytuły powieści i zachęcam do wejścia w conradowski świat”. I. Villqist, J. Cieślak: *Wszyscy jesteśmy ludożercami*. „Plus Minus” [dodatek do:] „Rzeczpospolita”, 25–26.11.2017, s. 28.

³ O Conradzie jako produkcie kultury i marce piszę w zakończeniu niniejszej książki.

temat przyciągnie współczesnego widza do teatru (przypomnijmy, że był to spektakl rocznicowy⁴)?

Przyjrzyjmy się, które epizody z biografii pisarza wybrał reżyser, może nam to odpowiedzieć na pytanie, które aspekty życia pisarza są obecnie interesujące i aktualne dla odbiorców (konsumentów) kultury. Ramę sztuki stanowi pobyt Conrada w Polsce w pierwszych miesiącach po wybuchu I wojny światowej (1914). Jeśli chodzi o sceny polskie, to reżyser przedstawił wizytę Conrada na Ukrainie u wuja (1890), podczas której otrzymał *Memoriał*⁵, czyli zestawienie kosztów wydanych przez opiekuna Tadeusza Bobrowskiego na wykształcenie siostrzeńca (zob. ilustracja 43). Istotnym elementem tej wizyty są trudne relacje z rodakami opisane na podstawie wspomnień Jana Perłowskiego⁶. Wnioskujemy z nich, że Konrad Korzeniowski po prawie dwudziestu latach od wyjazdu z Polski (w 1874 roku) nie potrafił znaleźć odpowiedniej płaszczyzny do rozmowy z krajanami. Jego zachowanie wśród kresowej szlachty zostało przez nią odebrane jako wyniosłe i protekcyjne:

Wuj: Józefie, mój kochany, nie możesz tak robić... No, jakże to wygląda... Oni się cieszą, czekali na twój przyjazd... O niczym innym tu się nie rozmawiało miesiącami... Proszę cię, okaż im trochę zainteresowania, sympatii. Zrażasz wszystkich chłodem i obojętnością. [...] Proszę cię, porozmawiaj z kuzynem.

Conrad: „A breezy day!... Very fine!... isn't it?” Wietrzny dzień! Wspaniała, prawda?

Kuzyn: Bee...

Conrad: Piękna dziś pogoda, nieprawdaż?... Piękny, wietrzny dzień...

Kuzyn: Mee...

Conrad: Tak... Wieczorem może się zachmurzyć...

C, s. 19

Z rozmowy jasno wynika, że kuzyni (Konrad Korzeniowski i Jan Perłowski) nie potrafili znaleźć wspólnego języka. Spotkanie na Ukrainie i trudności w zrozumieniu Conrada to wątek paralelny do głównego te-

⁴ Spektakl zrealizowano ramach obchodów Roku Conrada przy wsparciu finansowym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Instytutu Książki.

⁵ Dokument opracował do druku Z. Najder. Zob. T. Bobrowski: *Dla wiadomości kochanego siostrzeńca mojego, Konrada Korzeniowskiego*. W: Z. Najder: *Conrad wśród swoich*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 217–246.

⁶ J. Perłowski: *O Conradzie i Kiplingu*. W: Z. Najder: *Conrad wśród swoich...*, s. 283–291.

matu sztuki – pobytu pisarza w Zakopanem, kiedy to jest podziwiany, wygłasza odczyty, rozmawia z artystami, redaktorami, dyplomatami i politykami (C, s. 11). Można powiedzieć, że figura spotkania jest schematem, który zespała koncepcyjnie cały spektakl.

Ilustracja 43. Zdjęcie ze spektaklu *Conrad I.* Villqista. Tadeusz Bobrowski przekazujący *Memoriał* Konradowi Korzeniowskiemu



Źródło: © fot. P. Jendroska, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach.

Drugim wątkiem spajającym sztukę są spotkania austro-węgierskich tajnych agentów szpiegujących podczas I wojny światowej Conrada w Zakopanem i piszących o nim raporty (ilustracja 44). Agenci przygotowują sprawozdania ze spotkań pisarza, z przemówień, które wygłasza, i spisują osoby, które go odwiedzają. Sceny z agentami pozwalają reżyserowi na wprowadzenie odniesień do współczesności, również poprzez język współczesnych tajnych służb, którym się posługują. Agenci zakładają pisarzowi teczkę „CONRAD” (C, s. 11), rozpoczynają tajną akcję pod tym samym kryptonimem, ponieważ obawiają się, że obcokrajowiec „Bomby będzie nam podkładał” (C, s. 10). Dokonują weryfikacji życiorysu podanego przez Konrada Korzeniowskiego z szyfrowanymi raportami

z Archiwum Akt Dawnych Miasta Wiednia, które przychodzą na bieżąco do zakonspirowanej komórki wywiadu monarchii austro-węgierskiej (C, s. 11–13). Po dłuższej obserwacji delikwenta stwierdzają, że pisarz jest agentem angielskiego wywiadu.

Tajny agent I: Z zesłania wrócił, szwendał się po Krakowie, nie uczył się, chuliganil, do Marsylii wyjechał?...Ot, tak wziął sobie i wyjechał? [...] Do Anglii pływał i z powrotem, afery jakieś, romanse, samobójstwa, handel bronią, aresztowany, wuj mu na ratunek, już leci – co to wszystko ma być? I nic?... Tak go sobie Francuzi zostawili? Oj werbowanie tam było, oj, było... I potem hop-siup do Anglii i pływa, nie-pływa, bo mu coś z tym pływaniem nie po drodze i kapitanem został? Jak? [...] I afery w Kongo, choroby, że niby co? I nagle na pisanie go wzięło, i to do tego po angielsku? I pisze, i pisze i zadłużony po uszy, że aż strach i tu bywa i tam bywa i tu słówko i tam słówko; ambasady, konsulaty; raporty, donosy, wizyty w kraju [...]. Zawracanie głowy... Oj, było tam werbowanie, było...

C, s. 31–32

I choć określenia „teczka”, „tajna akcja”, „kryptonim”, agent obcego wywiadu, werbowanie brzmią współcześnie, a podejrzliwość agentów nie budzi w dzisiejszych widzach, przyzwyczajonych do „tajnych operacji” polskich służb, zdziwienia, to wbrew pozorom reżyser mógł chcieć nie tylko wprowadzić odniesienia do obecnych czasów, ale pokazać współzależności między obecnymi a dawnymi czasami, a wniosek nasuwa się jeden – w służbach nic się nie zmienia. Podobne działania były podejmowane w carskiej Ochronie, jak przedstawił to Conrad w powieści *W oczach Zachodu* czy w rosyjskich i angielskich służbach w powieści *Tajny agent*. I choć często sceny te są komiczne i częściowo sztampowe (jeden agent głupszy od drugiego), to po dłuższym namyśle widzowie zdają sobie sprawę, że jest to śmiech przez łzy.

Inną formą nawiązania do współczesności jest spotkanie Conrada z Piłsudskim (ilustracja 45)⁷. Marszałek ostro krytykuje walkę polityczną wbrew interesom narodowym i namawia do jedności wszystkich Polaków.

Józef Piłsudski: Skoro żeście mnie tu ściągnęli [...], to was pozdrawiam i zapytuję uprzejmie: co wy kurwa wyprawiacie? Co z naszą przera-

⁷ Na temat spotkania Conrada z Piłsudskim, do którego nie doszło, pisze obszer- nie S. Zabierowski: *O Conradzie i Piłsudskim*. „Teksty Drugie” 2009, z. 3, s. 33–46.

świętszą, niepokalaną, 100 lat temu odrodzoną Rzeczpospolitą wyprawiacie? [...] O Polskę was pytam, baranie łby!... Święta rzecz! Cisza... Pyskować, szaty drzeć, knuć, donosić [...] – każdy potrafi. Ale powiedziec mi w oczy – czemu wy Polskę rozedrzeć chcecie na dwie połówki?... Do jednych i do drugich mówię!... Kurwa wasza mać! [...] Krótko powiem. Ja wiem. Jedni w tę – drudzy w tę. Wiem. Tak musi być. Demokracja. Wiem. Kłótnie, swary, wrzaski – wiem. Tak ma być. Ale na dwie połowy drzeć ojczyznę świętą? Jakże tak?... Jedni tacy, drudzy tacy? Nie. My razem, zawsze razem – to mus. Okładać wzajem łby gorące – tak. Rozejść się na dwie strony – nie. Skończyć to. To rozkaz. Mój rozkaz – święta rzecz. Jak Pana Boga przykazanie. Budować – razem. Nie rozwalać. Nie truć jadem. Nie obrzydzać. [...] Nie ma mądrych i głupich. Są tylko Polacy. Jasne? No i zagranica – ważna sprawa. O domu swoim źle obcym nie gadać. Brudy w domu prać.

C, s. 35

Ilustracja 44. Zdjęcie ze spektaklu *Conrad I.* Villqista. Zebranie tajnych agentów



Źródło: © fot. P. Jendroska, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach.

Przemówienie Piłsudskiego naszpikowane jest aluzjami do obecnego sporu politycznego w Polsce, w którym dwie partie polityczne bezwzględnie zwalczają się nawzajem, nie dbając o dobro wspólne narodu. Piłsudski występuje w roli osoby, która łączy Polaków, dąży do zgody, wskazuje na wartości nadrzędne, a więc w roli, którą pełnił po zakończeniu

I wojny światowej⁸. Villquist w jednym z wywiadów w następujący sposób tłumaczy sens spotkania artysty i polityka:

Zależało mi na tym, żeby zestawić dwa światy: pisarza i przywódcy o bardzo radykalnej przeszłości lewicowej. Oglądamy Conrada, mężczyznę zbliżającego się do sześćdziesiątki, który wszystkiego doświadczył i na sentymentalnej fali przyjechał do ojczystego kraju⁹.

Oczywiście jako artysta, czyli człowiek odczuwający silnie rzeczywistość, jest zafascynowany słynnym Piłsudskim. Tymczasem on zaczyna mu wyklądać, co to jest pisarstwo, jak należy odczuwać sztukę i przeżywać patriotyzm. Piłsudski zaczyna też przepytować Conrada z jego poglądów na sytuację polityczną, dociekać, co sądzi o wojnie, jak się ona rozwinie i jakie są szanse na odzyskanie niepodległości. Pisarz, który jest erudyta, intelektualista, mówi rzeczy, które wywołują na twarzy Piłsudskiego uśmiech. Wojskowy pointuje to rebusem. „Wie pan, my, Polacy, kochamy Francuzów, zaś Francuzi kochają Rosjan, których my nie kochamy, pojmujesz to?”. Conrad nie pojmuje. „Sercem pojmij” – dodaje Piłsudski. Conrad w końcu rozumie, że aby zając jakąś rozsądną pozycję w naszej topografii, trzeba umiejętnie łączyć emocje i racjonalizm¹⁰.

Druga część sztuki *Conrad* również nawiązuje do motywu spotkania i jest oparta na konwencji sztuki w sztuce: studenckie kółko teatralne Złoty Róg z Uniwersytetu Jagiellońskiego wystawia fragmenty opowiadania *Jutro*, podczas gdy pisarz siedzi na widowni. W wielu aspektach przedstawienie to koreluje ze sztuką ramową: oto syn marnotrawny, marynarz Harry powraca po latach do swoich, lecz ci go nie poznają. Udaje zatem kogoś innego, aby spełnić oczekiwania współziomków. Po części jest to przykład interpretowania noweli Conrada przez jego biografie. Przypomina to Konrada Korzeniowskiego, który powraca do Kazimierówki (sceny z pierwszej części sztuki), jednak nie potrafi tam nawiązać kontaktu z rodakami. Inaczej sprawy przebiegają przy drugim przyjeździe do kraju: jest słuchany, szanowany, odbywa spotkania z politykami, dyplomataami, dziennikarzami (zarówno w Krakowie jak i Zakopanem). Ale nadal zastanawia się, czy jest dobrze rozumiany. Conrad nie potrafi poczuć już owego „słowiańskiego romantyzmu i marzycielstwa połączonego z odwa-

⁸ A. Chwalba: *1919. Pierwszy rok wolności*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.

⁹ J. Cieślak: *Trudny rebus Conrada*. <https://regiony.rp.pl/archiwum/16950-trudny-rebus-conrada> [data dostępu: 26.01.2018].

¹⁰ Ibidem.

gą, które potrafi zamienić się w szaleństwo”¹¹. Po trzydziestu latach emigracji światopoglądowo reprezentuje brytyjski pragmatyzm.

Ilustracja 45. Zdjęcie ze spektaklu *Conrad I*. Villqista. Rozmowa Piłsudskiego z Conradem



Źródło: © fot. P. Jendroska, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach.

Sztuka *Jutro* koresponduje również z symbolizmem złotego rogu, pokazuje bowiem, że wymarzone jutro może nigdy nie nadejść. Jest elementem spajającym sztukę ramową i przedstawienie studenckie oraz wprowadzającym symbolizm (symbol walki narodowowyzwoleńczej). Pojawia się on w kluczowej scenie spotkania Conrada z Kobiętą w Czarnym Kapeluszu, która uosabia młodopolski dekadentyzm i, używając fraz poetyckich, mówi o swojej misji. Dama w czarnym kapeluszu samotnie wyrusza w góry, aby zadać w róg i zbudzić Polaków do walki w 1914. Conrad nie rozumie tego dyskursu, zadaje pragmatyczne pytania, troszczy się o jej bezpieczeństwo na samotnej wyprawie. Reżyser określa tę postać następująco:

Ona używa języka jakby wyrwała się z *Wesela* Wyspiańskiego. Chciałem sprawdzić, czy przystają do siebie dwa światy: artysty, który całe dorosłe życie spędził poza Polską i odniósł wielki sukces, stając się pisarzem

¹¹ Ibidem.

brytyjskim z lokalnym kolorytem, który nas ukształtował. Ciekawe, co by Conrad czuł i myślał, gdyby znalazł się w chacie w Bronowicach, a później oglądał przedstawienie Wyspiańskiego? Byłby bardzo sceptyczny. Wiedział, że rojenie o Złotym Rogu, który ma obudzić śpiących polskich rycerzy, to zła droga, bo trzeba być niezwykle pragmatycznym, rozumnym, zorganizowanym. Oczywiście, warto skarb miłości do ojczyzny hołubić w swoim sercu, bo legendy i mity są bardzo ważne w kształtowaniu świadomości. Ale to tylko piękna woalka, zaś najważniejszy jest rdzeń pragmatyzmu. Kobieta w Czarnym Kapeluszu mówi językiem, którego Conrad nie rozumie, bo to jest niezwykle poetycka fraza. Jego język i pytania są bardzo precyzyjne. Chce się dowiedzieć konkretów, a nie słuchać o Złotym Rogu, który może obudzić śpiących polskich rycerzy. Z dzisiejszego punktu widzenia możemy mówić o dwóch spojrzeniach na politykę historyczną¹².

Podsumujmy, co zainteresowało reżysera, jakie elementy wybrał w celu realizacji przedstawienia poświęconego Conradowi? Villqist jako fundament sztuki wybrał polskie fragmenty biografii pisarza. Założył, że współczesny polski widz wie niewiele o Conradzie¹³, dlatego wprowadził przewodniczkę po spektaklu – Anielę Zagórską, która łamie teatralność sztuki, zwracając się bezpośrednio do widowni, wprowadzając kolejne wydarzenia, tłumacząc ich znaczenie, prezentując występujące w nich postaci. Jednak biografia stanowi jedynie ramę dla dramatu, ponieważ reżyser dokonał rekontekstualizacji wybranych elementów, wprowadził fikcyjne zdarzenia i połączył je ze współczesną sytuacją społeczno-polityczną w Polsce. Dążył do ukazania aktualności Conrada i sądzę, że to mu się udało, w dobie emigracji młodych Polaków na Zachód. W tym celu Villqist wybrał węzłowy moment w życiu pisarza – powrót do Polski już jako znana osoba, dyskusje z rodakami, ale jednocześnie konfrontację z zarzutami o zdradę i powiązał to z wybuchem I wojny światowej – krytycznym momentem dla nieistniejącej na mapie geopolitycznej Polski¹⁴. Podobnie do Godlewskiego i Jasińskiego, reżyser wyakcentował wątki sensacyjne (Conrad jako szpieg brytyjski) i romantyczno-miłosne (romans Conrada na Mauritiusie).

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Szczegółowo pobyt Conrada analizują S. Zabierowski: *Polska misja Conrada*. Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984 i A. Adamowicz-Pośpiech: *Conrad's Visit to Cracow under Polish Eyes*. „Yearbook of Conrad Studies” 2015, Vol. 10, s. 7–26.

Druga sztuka, którą chciałabym skrótowo przedstawić (*Wypiański/Conrad*), jest bardziej poetycka i przesiąknięta oniryzmem¹⁵. Inspiracją do stworzenia dramatu był dla Tomasza Mana fragment *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza, w którym autor opisuje możliwe spotkanie w Krakowie Konrada Korzeniowskiego i Stanisława Wyspiańskiego, będących w wieku dziecięcym¹⁶.

Mała uliczka jest w małym Krakowie.
Dwóch kiedyś chłopców tam obok mieszkało.
Jeżeli jeden szedł z gimnazjum Anny,
Widział drugiego jak bawił się w piasku¹⁷.

W sztuce Mana Joseph Conrad spotyka Stanisława Wyspiańskiego na statku płynącym do Ameryki. Akcja toczy się na granicy jawy i snu, fikcji i rzeczywistości, teraźniejszości i przeszłości. Conrad jest przekonany, że płynie do Nowego Jorku na zaproszenie wydawcy, aby promować swoje utwory. W rzeczywistości jednak podróż ma charakter symboliczny – artyści wsiadają na statek-łódź Charona, aby dotrzeć na drugi brzeg; w czasie podróży piją wodę (wodę z rzeki Lete), która pomaga im zapomnieć o przeszłości. Przedstawienie rozpoczyna się w dniu ich śmierci (Wyspiański: „trup ma leżeć w trumnie” (W/C, s. 1) – śmierć w klinice; Conrad: „zapieкло mnie w piersiach” (W/C, s. 4) – atak serca). Podobnie do sztuki Villqista *Conrad* schematem spajającym dramat jest formuła spotkania. Obu bohaterów nawiedzają postaci realne i fikcyjne z przeszłości. Jeżeli chodzi o Conrada, są to: żona Jessie, amerykański dziennikarz, przyjaciel Richard Curle, lord z odznaczeniem od królowej, agent literacki, wuj Tadeusz Bobrowski, wujenka Marguerite Poradowska, Lord Jim, Verloc, Kurtz.

¹⁵ W czasie pisania tej książki (2021) sztuka nie była jeszcze wystawiona. Jej performatywne czytanie odbyło się 10.02.2020 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w reżyserii Redbada Klynstra-Komarnickiego. Sztuka została napisana na zamówienie Teatru Starego w Krakowie w 2019. Dalej stosuję skrót W/C dla lokalizacji cytatów bezpośrednio w tekście.

¹⁶ Wypowiedź T. Mana w czasie dyskusji po performatywnym czytaniu dramatu, zarejestrowana w Teatrze Dramatycznym, Warszawa, 10.02.2020.

¹⁷ C. Miłosz: *Traktat poetycki z moim komentarzem*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 21–22. Dokładną analizę tego fragmentu, wykazując niemożliwość spotkania obu postaci, przeprowadziła J. Dudek: *Miłosz wobec Conrada 1948–1959*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 74–79.

Generalnie Tomasz Man skupia się na podobieństwach w karierze twórczej obu artystów: kłopoty finansowe, choroby, niezrozumienie twórczości wśród odbiorców, niedoceny, problemy rodzinne.

Obie sztuki: *Villqista i Mana*, głównym tematem czynią biografię Conrada. *Villqista* traktuje biografię realistycznie, przedstawia wybrane epizody z życia Conrada (odwiedziny wuja na Ukrainie, pobyt w Polsce w 1914, romans na Mauritiusie) oraz dodaje fragmenty jego utworów. Natomiast *Man* pokazuje jej symboliczny dla polskiej kultury wymiar, a przez zestawienie jej z życiem Stanisława Wyspiańskiego zdaje się wskazywać na niewykorzystany potencjał polskiego kapitału kulturowego.

Filmowe wizje Pintera

W niniejszym rozdziale chciałabym przeanalizować adaptacje powieści *Zwycięstwo* dla kina i radia. Zdecydowałam o umieszczeniu filmowej wersji *Zwycięstwa* w rozdziale poświęconym teatralnym przetworzeniom, ponieważ omawiany scenariusz filmu nie został nigdy zrealizowany i pozostaje zapisem poszczególnych scen oraz dialogów. Następnie zaadaptowano ten scenariusz na słuchowisko radiowe, które jest teatrem dźwiękowym¹. Pragnę wskazać, które elementy dramatycznego potencjału *Zwycięstwa* zostały wybrane i zaadaptowane w scenariuszu filmowym napisanym przez Harolda Pintera, a następnie przetworzone na słuchowisko radiowe przez Richarda Eyre'a.

Conrad od wczesnych lat życia wykazywał zainteresowanie teatrem, co potwierdzają wspomnienia przyjaciół z okresu krakowsko-lwowskiego². W późniejszym czasie już na progu literackiej kariery, w 1897 roku, Conrad pisał w jednym z listów do Cunninghame'a Grahama: „Bardzo bym chciał sam napisać sztukę. To moja ponura i tajemna ambicja”³. Nawet po publikacji swych największych powieści takich jak między in-

¹ Słuchowisko radiowe jest formą teatru, którego tworzywem jest wyłącznie dźwięk. Teksty słuchowisk w przeważającej części mają postać zbliżoną do dramatu teatralnego. Słuchowisko często zwane jest, za Witoldem Hulewiczem, teatrem wyobraźni (*Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radjowym*. Biuro Studiów Polskiego Radja, Warszawa 1935). Zob. J. Bachura: *Odslony wyobraźni*. Wydawnictwo A. Marszałek, Toruń 2012.

² Ta informacja dotycząca pisania i wystawiania przez Konradka „sztuczek” teatralnych przewija się we wspomnieniach Tekli Wojakowskiej (*Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. Red. Z. Najder, J. Skolik. T. 2. Gaudium, Lublin 2006, s. 316), Jadwigi Tokarskiej (Z. Najder: *Conrad wśród swoich*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 294, 135–136) i Leona Syroczyńskiego (G. Jean-Aubry: *Joseph Conrad Life and Letters*. Vol. 1. Heinemann, London 1927, s. 27).

³ List z 6.12.1897 w: J. Conrad: *Listy*. Wybór i oprac. Z. Najder. Tłum. H. Carroll-Najder. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 118.

nymi: *Jądro ciemności*, *Lord Jim*, i osiągnięciu pozycji cenionego pisarza, nadal marzył o pisaniu sztuk we współpracy z innymi twórcami (na przykład Percevaliem Gibbonem czy Stephenem Crane'em).

Po trudnej i wyczerpującej współpracy z Macdonaldem Hastingsem przy adaptacji *Zwycięstwa*⁴ Conrad planował kolejną adaptację powieści, tym razem miało to być *W oczach Zachodu*. Pamiętając trudności we współpracy z Conradem, Hastings wycofał się i nie podjął tego projektu⁵. Richard Hand w swoim obszernym studium na temat dramatów Conrada słusznie zauważa, że „jego proza obfituje w postaci, konflikty, kryzysy, scenariusze i atmosferę, które są elementami wielkich dramatów. To dlatego jego utwory cieszyły się tak wieloma filmowymi i radiowymi adaptacjami”⁶.

Przejdźmy zatem do adaptacji *Zwycięstwa* Conrada. Wielu krytyków wskazywało na dramatyczny potencjał tej powieści. Muriel Bradbrook uważała, że bohaterowie powieści są podobne do postaci z moralitetu – każdy z nich reprezentuje „pewien aspekt doświadczenia lub typ umysłowości, które pozostają niezmiennie w czasie narracji kilku nagłych i gwałtownych wydarzeń”⁷. Nie powinno więc dziwić, że gdy Conrad brał udział w jedynym publicznym czytaniu swych utworów, wybrał właśnie fragment tej powieści, a mianowicie epizod śmierci głównej bohaterki Leny⁸. Cedric Watts wyróżnił kilka elementów struktury i fabuły powieści, które sprawiają, że utwór jest łatwy w adaptacji na formę przedstawienia teatralnego: tropikalna wyspa, upadła kobieta żyjąca z dzielnym wybawcą, atak trzech wykolejeńców, usiłowanie gwałtu, spektakularny pożar⁹. Hand dodaje, że teatralna adaptacja *Zwycięstwa* z 1919 (*Victory: A Drama*) Basila Macdonalda Hastingsa była bez wątpienia „największym komercyjnym sukcesem ze wszystkich sztuk teatralnych i adaptacji opartych na prozie Conrada”¹⁰. Miała bowiem 83 przedstawienia w Londynie. W Pol-

⁴ Szczegóły burzliwej współpracy Conrada z Hastingsem opisała Neill R. Joy: *The Conrad – Hastings Correspondence and the Staging of „Victory”*. „Conradiana” 2003, Vol. 35, No. 3, s. 184–225.

⁵ N.R. Joy: *The Conrad...*, s. 189.

⁶ R. Hand: *The Theatre of Joseph Conrad. Reconstructed Fictions*. Palgrave Macmillan, London 2005, s. 3.

⁷ M. Bradbrook: *Joseph Conrad Poland's English Genius*. Russell and Russell, New York 1965, s. 62.

⁸ Ibidem.

⁹ C. Watts: *Writers and Their Work: J. Conrad*. Northcote House, Plymouth 1994, s. 40.

¹⁰ R. Hand: *The Theatre of Joseph Conrad...*, s. 62.

sce również próbowano zaprezentować *Zwycięstwo* w międzywojniu, ale bez artystycznego sukcesu, być może dlatego, że Leon Schiller sam adaptował powieść na scenę, nie korzystając ze scenariusza B.M. Hastingsa¹¹.

Harold Pinter jako scenarzysta

Harold Pinter (1930–2008) uważany jest nie tylko za jednego z najważniejszych brytyjskich dramatopisarzy, ale także za wybitnego scenarzystę. Uważał scenopisarstwo za odmienną i odrębną od teatru formę sztuki¹². Jednak, w moim przekonaniu, jego twórczość dramatyczna miała wpływ na scenariusze, które tworzył, i powieści, które wybierał jako literacką bazę dla nich, dlatego krótko ją omówię, wskazując na podobieństwa między nimi. Dramaty Pintera są wariacjami na temat różnorodnych przejawów dominacji, ucisku, wykorzystywania, podporządkowywania i wiktymizacji. Stanowią modelowe przykłady formowania i działania struktur władzy¹³. Jego wczesne sztuki, zwane „komediami zagrożenia” (*comedy of menace*), obnażały powierzchowną i pozorną komunikację między ludźmi oraz tragiczną bezradność człowieka zarówno wobec świata zewnętrznego, jak i własnej podświadomości¹⁴. Właśnie ten wczesny etap dramtopisania Pintera chciałbym uznać za tło tematyczne i strukturalne analizy adaptacji powieści *Zwycięstwo* stanowiącej podstawę scenariusza filmowego *Victory*¹⁵.

Pinter scenarzysta zaadaptował wiele powieści na ekran, między innymi *Proces* Franza Kafki, *Kochannicę Francuza* Johna Fowlesa, *Okruchy dnia* Kazuo Ishiguro (wycofał swoje nazwisko z czołówki projektu

¹¹ Zob. A. Adamowicz-Pośpiech: *Leon Schiller's Theatrical Adaptation of Conrad's „Victory”*. „Yearbook of Conrad Studies” 2020, Vol. 16 [w druku].

¹² *Producer Laurence Bowen discusses the new Harold Pinter plays*. <http://www.bbc.co.uk/programmes/p02kz33y> [data dostępu: 27.02.2015].

¹³ F. Coppa: *The Sacred Joke: Comedy and Politics in Pinter's Early Plays*. In: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ed. P. Raby. Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 44; Ch. Innes: *Modern British Drama*. Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 281–282.

¹⁴ F. Coppa: *The Sacred Joke...*, s. 44.

¹⁵ W dalszej części rozdziału będę stosować angielski tytuł *Victory*, ponieważ scenariusz Pintera, jak i radiowa adaptacja Bowena nie były tłumaczone na język polski.

w 1991 roku) czy *Opowieść podręcznej* Margaret Atwood. Steven Gale rekapitułuje charakter zmian wprowadzanych przez Pintera do adaptowanych utworów: „adaptacje filmowe Pintera [...] zwykle zawierały wymyślanie nowych postaci, dodawane wypowiedzi aktorskie, liczne skreślenia pierwotnego tekstu i selekcję kluczowego wątku tematycznego, na którym winien się skupić”¹⁶. Gale celnie wskazuje na zasadniczą cechę warsztatu pisarskiego Pintera: „umiejętność ekstrakcji kwintesencji z utworu źródłowego, a następnie poszerzenie tego elementu dla stworzenia wersji, która jest zgodna z oryginałem”¹⁷.

Pinter był bardzo skrupulatny przy wyborze dzieł literackich do adaptacji filmowych. Powody, którymi się kierował przy wyborze powieści *Victory*, sprecyzował w krótkiej nocie dołączonej do scenariusza:

Pracowałem nad scenariuszem *Victory* wraz z Richardem Lesterem. Dla mnie powieść Josepha Conrada była niezwykle przejmująca z szerokim spektrum postaci. Byłem również podekscytowany faktem, że piszę scenariusz dla filmu, którego akcja toczy się w Azji wschodniej w 1900 roku. Jednak amerykańska firma producencka nie podzielała mojego entuzjazmu. Uznali, że filmy „z epoki” za dużo kosztują, szczególnie gdy dotyczyły Conradowskich zawilości moralnych, dlatego wycofali się z projektu. Mój scenariusz nie został nigdy zrealizowany, choć powstał, kilka lat temu, film oparty na tej powieści¹⁸.

Innym powodem, dla którego Pinter wybrał tę powieść, jak sądzi Alison Wheatley, mogła być skłonność Conrada do podważania konwencji społecznych i eksperymentowania z gatunkami literackimi. Wheatley odnotowuje wiele podobieństw między sztukami autora *Lorda Jima* i teatrem absurdu: „Conrad poszerzał konwencje teatralne”¹⁹ i nadawał swym sztukom cechy współczesnego teatru absurdu, wiele jego technik, takich jak między innymi „częściowe luki i niedopowiedzenia w informacji wizualnej, słownej czy słuchowej”²⁰ zapowiadają późniejsze metody stosowane w teatrze absurdu.

¹⁶ S.H. Gale: *Harold Pinter, screenwriter: an overview*. In: *The Cambridge Companion to Harold Pinter...*, s. 89.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ H. Pinter: *Victory*. In: Idem: *Collected Screenplays 2*. Faber and Faber, London 2000, s. VIII. Dalej, lokalizując cytaty, stosuje skrót PV i podaje strony.

¹⁹ A. Wheatley: *Conrad's „One Day More”: Challenging Social and Dramatic Convention*. „The Conradian” 1999, Vol. 24, No. 1, s. 1, 3.

²⁰ Ibidem, s. 4.

Niezrealizowany scenariusz Pintera został zaadaptowany jako słuchowisko radiowe w 2015 roku przez Richarda Eyre'a²¹. Producent BBC Laurence Bowen uważa, że do Pintera przemawiały te teksty, które „podejmowały zagadnienia dominacji i podporządkowania, które to powtarzają się także w jego sztukach, poczynając od *Pokoju* aż po *Urodziny Stanleya*”²². Dokonując adaptacji filmowej *Victory*, Pinter odrzucił te fragmenty, które nie były ściśle związane z głównym przekazem utworu, a dodał takie elementy, które wzmacniały jego wymowę. Gale zauważa, że ten typ zmian dał Pinterowi przestrzeń do kontynuowania swoich charakterystycznych tematów, a szczególnie do praktykowania ulubionej metody „rejestracji codziennych dialogów i specjalnego typu humoru, który opiera się na nieporozumieniach i grach słownych”²³. Badacz konkluduje, że zmiany, przeróbki i dodatki wprowadzone przez Pintera podczas tworzenia pierwszego scenariusza na podstawie noweli Robina Maughama dla filmu *The Servant* (*Służący*, reż. Joseph Losey, 1963) ukazują jak w soczewce jego metody stosowane w późniejszych adaptacjach. Natomiast Pinter wprost opisał swoje podejście, kiedy pracował nad tym scenariuszem:

Podążałem za powieścią. Myślę, że zmieniłem ją na wiele sposobów. Zredukowałem szczegóły, wyrzuciłem narratora [...], którego nie uważałem za zbyt cennego dla filmu, ale trzymałem się trzonu powieści; jednocześnie zakończenie filmowe nie jest takie samo jak w powieści. Muszę mieć *carte blanche* [...], aby interpretować utwór²⁴.

Te metody stały się charakterystyczne dla scenariuszy Pintera: wycinał i kondensował kilka elementów, aby skoncentrować się na tym, co uważał za tematyczną kwintesencję powieści²⁵.

Bowen również przedstawia powody, dla których Pinter wybrał Conrada, mimo że uchodzi on za pisarza trudnego do adaptacji filmowych. Producent uważa, że scenariusz *Victory* jest w swym charakterze typowo Pinterowski, ponieważ dramaturg wprowadził wiele cech charakterystycznych dla własnej twórczości dramatycznej. Bowen przy-

²¹ Słuchowisko *Victory* było emitowane dwukrotnie: 28 lutego 2015, 14:30, BBC Radio 4; 18 marca 2017, 14:30, BBC Radio 4 (Autor – Joseph Conrad, scenariusz – Harold Pinter, adaptacja – Richard Eyre, reżyseria – Richard Eyre, produkcja – Laurence Bowen).

²² *Producer Laurence Bowen discusses...*

²³ S.H. Gale: *Harold Pinter, screenwriter: an overview...*, s. 91.

²⁴ *Ibidem*, s. 92.

²⁵ *Por. ibidem*, s. 97.

puszcza, że aby „przyjąć zlecenie [scenariusza, Pinter – A.A.P.] musiał czuć, że były tam tematy i szczegóły, które będą do niego przemawiać, w przeciwnym razie nie przyjąłby tego. Cześciowo także ze względu na rytm powieści, który jest jego rytmem [...]. On pracuje z pisarzami, których rytm dopełnia jego własny”²⁶.

Kolejne elementy, które mogły Pinterowi wydać się atrakcyjne w Conradowskiej powieści, to postaci intruzów (Pana Jonesa i Martina Ricardo), którzy podobnie do Goldberga i MacCanna (w sztuce *Urodziny Stanleya*) czy Murzyna (w sztuce *Pokój*) zawłaszczają bezpieczną domową przestrzeń bohaterów. Ponadto ich tajemnicza i niejasna tożsamość: Conrad starannie wskazywał na fałszywą tożsamość Pana Jonesa i Ricarda, którzy przedstawiają się jako turyści²⁷. Analogicznie Pinter dokłada starań, aby zatuszować prawdziwą tożsamość swych bohaterów, przykładowo Davies (w sztuce *Dozorca*) czy Sprzedawca zapalek (w sztuce *Lekki ból*). Zabiegi te mają na celu jest wywołanie niepokoju i zamętu poznawczego wśród widowni. Ponadto celem mogło być wzbudzenie poczucia dystansu czy oschłości, „które pojawiło się już wcześniej w twórczości Pintera, przykładowo w zachowaniu Teddy’ego (w sztuce *Powrót do domu*²⁸, która podobnie do powieści *Victory* zawiera motyw walki o kobietę). Innym czynnikiem mogła być koncepcja nieuchronności przeznaczenia, która przenika dramaty Pintera, przykładowo historia Rose (w sztuce *Pokój*), Stanleya (w sztuce *Urodziny Stanleya*) czy Bena i Gusa (w sztuce *Samoobsługa*). I wreszcie ostatni czynnik to wyzwanie adaptacyjne znanego dzieła prozatorskiego napisanego przez sławnego pisarza na film, które Pinter podejmował bardzo często²⁹.

Adaptacja

Adaptacja, według Sanders, jest szczególnym procesem, który polega na przejściu z jednego medium w drugie³⁰. Celem niniejszej analizy

²⁶ *Producer Laurence Bowen discusses...*

²⁷ J. Conrad: *Victory*. Oxford University Press, Oxford 1995, s. 103.

²⁸ S.H. Gale: *A Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. The University Press of Kentucky, Kentucky 2003, s. 273.

²⁹ *Ibidem*, s. 274.

³⁰ J. Sanders: *Adaptation and Appropriation*. Routledge, London–New York 2016, s. 23.

nie jest wykazanie, na ile scenariusz Pintera pozostaje wierny oryginałowi, ponieważ – jak słusznie zauważa Sanders – „to właśnie w momencie **niewierności** czy **odejścia od oryginału** zachodzą najbardziej kreatywne akty adaptacyjne”³¹. Moim celem jest wskazanie tych „aktów kreatywnych” (innymi słowy – operacji adaptatorskich według terminologii Marka Hendrykowskiego), które pokażą, że Pinter wybrał te elementy powieści, które odpowiadały jego przekonaniom artystycznym, co potwierdza ustalenia Bowena i Gale’a dotyczące podejścia Pintera do adaptacji. Dodatkowo prześlę zmiany wprowadzone do scenariusza Pintera przez Richarda Eyre’a w radiowej adaptacji. Aby wykazać kreatywność transpozycji powieści do filmu Pintera, posłużę się wybranymi typami operacji adaptatorskich zaproponowanych przez Hendrykowskiego ((1) addycja, (2) redukcja) oraz uzupełnię kategoriami usystematyzowanymi przez Richarda Handa ((3) rozwinięcie (*expansion*) (4) zmiana (*alteration*) i (5) marginalizacja³²).

(1) Addycja

W adaptacji Pintera możemy wyróżnić dwa typy dodatków: wizualne i tekstowe. Pierwsze pojawiają się na samym początku scenariusza. Pinter rozpoczyna film przez wstawienie dziesięciu ujęć, które, według mnie, oddają jak w soczewce węzłowe momenty powieści, choć w scenariuszu nie występują one w kolejności chronologicznej, a trzy z nich (nr 5, 6 i 7) wydają się niezwiązane z utworem Conrada³³. Większość z nich jest mroczna i złowieszcza, a ich powiązanie z opowieścią filmową jest początkowo niejasne, a staje się klarowne dopiero w retrospekcji filmu³⁴. Pinter wprowadził następujące ujęcia:

³¹ Ibidem, s. 24.

³² Te kategorie zasosował Richard Hand, analizując adaptacje dzieł Conrada dla sceny: (1) addition (textual material not in the source fiction is introduced in the adaptation); (2) omission (textual material is removed when source fiction is generically transformed into a play); (3) expansion (thematic issues suggested in the source fiction are given more prominence in the dramatization); (4) alteration (themes, narrative events and details, textual style are modified); (5) marginalization (thematic issues are given less prominence in the dramatization) (R. Hand: *The Theatre of Joseph Conrad...*, s. 18).

³³ Gale przypuszcza, że wprowadzone ujęcia mogą sugerować wydarzenia, które rozegrały się poza kamerą (S.H. Gale: *A Sharp Cut...*, s. 276). Gale pracował na rękopisie scenariusza, który różni się od wersji opublikowanej.

³⁴ Dla widzów znających powieść Conrada te epizody są bardziej czytelne.

- I. A boat becalmed, far out to sea. The mast slowly sways. Heat haze. Red sun. Gulls encircle the boat, screeching.
[Łódź dryfująca spokojnie, daleko na morzu. Maszt powoli się kołysze. Gorąca mgła. Czerwone słońce. Mewy okrążają łódź skrzecząc.]
- II. Screeching violins. A ladies' orchestra. Bare arms. White dresses. Crimson sashes.
[Skrzypiące skrzypce. Damska orkiestra. Nagie ramiona. Białe suknie. Karmazynowe szarfy.]
- III. A wall of foliage. Bamboo spears pierce the foliage, quiver, stay pointed. Camera pans up to see, through leaves, impassive native faces.
[Ściana z liści. Bambusowe włócznie przebijają liście, drżą, pozostają wycelowane. Kamera przesuwana się w górę, by przez liście zobaczyć beznamietne twarze tubylców.]
- IV. An island. Moonlight. Silence.
[Wyspa. Światło księżyca. Cisza.]
- V. Figures of men seen from a distance at the door of a low, thatched house. The door is kicked open. The sound reverberates in the night. Explosion of shrieking birds.
[Postacie mężczyzn widziane z daleka przy drzwiach niskiego, krytego strzechą domu. Drzwi wyważono kopnięciem. Odgłos rozbrzmiewa w nocy. Jazgot skrzeczących ptaków.]
- VI. Driving rain. Leashed, barking dogs leading men with rifles through jungle. One of the men suddenly turns in panic, raises gun to shoot.
[Ulewny deszcz. Spętane, szczekające psy prowadzą przez dżunglę mężczyzn z karabinami. Jeden z mężczyzn nagle odwraca się w panice, podnosi broń do strzału.]
- VII. Champagne cork popping. Two men standing on a jetty. Champagne is poured into the glasses. In background a freighter leaving. Natives waving, cheering. The freighter whistles.
[Odgłos otwieranego szampana. Dwóch mężczyzn stojących na pomoście. Szampan nalewany jest do kieliszków. W tle odpływający frachtowiec. Tubylcy machają, wiwatują. Frachtowiec gwizdże.]
- VIII. A cylinder gramophone playing in a room. Rosalia Chalier singing. Moonlight. A girl's figure in a sarong passes, carrying a bowl of water. In background a mosquito net canopy over bed. A man's body on the bed. The girl parts the netting, places the bowl on the bed, kneels on the bed, looks down at the man. The gramophone hissing.
[Gramofon gra w pokoju. Śpiewa Rosalia Chalier. Światło księżyca. Przechodzi postać dziewczyny w sarongu, niesie miskę z wodą. W tle baldachim z moskitierą nad łóżkiem. Na łóżku leży ciało mężczyzny. Dziewczyna rozsuwa moskitierę, stawia miskę na łóżku, klęka na łóżku, patrzy w dół na mężczyznę. Syczenie gramofonu.]

- IX. A creek. Night. Crackle of fire. Two figures seated in the foreground. Fire burning. Beyond the fire two Venezuelan Indians poking long knives into fish. They eat. The two foreground figures remain still. One of these raises a hand and wipes it on a silken handkerchief.
[Zatoczka. Noc. Trzask ognia. Dwie postacie siedzą na pierwszym planie. Płonący ogień. Za ogniskiem dwóch wenezuelskich Indian wbija długie noże w ryby. Jedzą. Dwie postacie na pierwszym planie pozostają w bezruchu. Jedna z nich podnosi rękę i wyciera ją w jedwabną chusteczkę.]
- X. High up on a hillside two figures in the grass. Bright sunlight. A girl's stifled scream.
[Wysoko na zboczu wzgórza dwie postacie w trawie. Jasne światło słoneczne. Zduszony krzyk dziewczyny.]

PV, s. 313–314

Te sceny zastępują pierwsze cztery rozdziały powieści, w których Conrad przedstawił przeszłość Heysta, jego relację z Morrisonem i irracjonalne powody nienawiści Schomberga. W oryginale są to rozdziały wprowadzające czytelnika w akcję powieści, a ponieważ brakuje ich w scenariuszu filmowym, widz zmuszony jest poszukiwać wyjaśnienia samodzielnie i wybierać między wzajemnie wykluczającymi się wersjami zdarzeń. Łańcuch niepołączonych, chaotycznych scen wytwarza wrażenie wszechobecnego zagrożenia i przemocy. To odczucie jest wzmocnione towarzyszącymi efektami dźwiękowymi: skrzeczące mewy i zgrzyt skrzypiec (ujęcie 1 i 2), piski ptaków (ujęcie 5), szum/świszczenie gramofonu (ujęcie 8), i stłumiony krzyk dziewczyny w ostatniej scenie (ujęcie 10). Z oczywistych powodów te sceny zostały pominięte w radiowej adaptacji, ale pozostawiono jeden odgłos: przytłumiony krzyk dziewczyny, który, podobnie do ekspozycji Pintera, stwarza poczucie lęku i zagrożenia.

Drugi typ uzupełnień ma charakter tekstowy. Pinter dodał (wymyślił) wiele scen. Jedna z nich to moment, gdy Lena przybywa do domu Heysta, a on proponuje jej swój pokój³⁵.

Heyst: Where are you?	[Gdzie jesteś?]
Lena: I'm in here.	[Tutaj.]
Sorry this is your room.	[Przepraszam, to twój pokój.]
Heyst: No. Yours.	[Nie. Twój.]
Lena: Mine?	[Mój?]
Heyst: You have it.	[Tak, twój.]

³⁵ J. Conrad: *Victory...*, s. 182–183.

Lena: No. No, no. I can't. I can't take your bed. I don't want to.
 [Nie, nie, nie mogłabym. Nie mogę zabrać ci łóżka. Nie chcę.]

Heyst: You're not taking it. I'm giving it to you.
 [Nic mi nie zabierasz. Ja ci je daję]

Lena: But where will ---
 [Ale gdzie ty będziesz---]

Heyst puts his finger to her mouth. [Heyst kładzie palec na jej ustach.]

PV, s. 338

Gale uważa, że przez dodanie tej sceny scenarzysta chciał uwypuklić szlachetność charakteru Heysta³⁶. Następnie Pinter dodaje dwie komiczne kwestie – dialog między Heystem i Leną, prawdopodobnie dlatego, by stopniowo budować relację między nimi. Na początek Heyst pyta Lenę, czy powiedziała „dzień dobry” jego ojcu, jak gdyby był on w portrety. Lena jest zaszokowana, ale Heyst wyjaśnia, że miał na myśli portret ojca:

Heyst: Have you said good day to my father?
 [Powiedziałeś dzień dobry mojemu ojcu?]

Lena (*startled*): What?
 [Jak to?]

He laughs. [Heyst śmieje się]

Heyst: In here.
 [No, tutaj.]

That's him.
 [Oto on.]

Lena: Oh. He looks very gloomy.
 [Wygląda bardzo ponuro.]

PV, s. 339

W słuchowisku BBC scena nabrała jednoznacznego charakteru, ponieważ słuchacze nie widzą portretu na ścianie, dlatego zmieniono „In here” („No, tutaj”) na „That portrait” („Ten portret”).

Następnie Heyst proponuje słuchanie muzyki na gramofonie, nagrań orkiestry Zangiaco. Ponownie Lena jest zaskoczona, ale zamiast tego słuchają utworów w wykonaniu Rosalii Chalier.

Lena: Whats this?
 [Co to jest?]

Heyst: A gramophone. We can listen to music.
 [Gramofon. Możemy posłuchać muzyki.]

Lena: What music?
 [Jakiej muzyki?]

³⁶ S.H. Gale: *A Sharp Cut...*, s. 283.

Heyst: Zangiacomos' Ladies' Orchestra.

[Kobiecej Orkiestry Zangiacomo.]

She stares at him and suddenly laughs.

[Wpatruje się w niego i nagle wybucha śmiechem.]

PV, s. 340

Przypomnijmy, że Lena „pracowała” dla Pana Zangiacomo, który traktował ją jak swoją własność i to właśnie z tego zniewolenia wyratował ją Heyst. Propozycja słuchania muzyki orkiestry Zangiacomo przywołuje złe wspomnienia i paraliżuje dziewczynę.

Wprowadzanie scen komicznych jest typową dla Pintera techniką stosowaną w celu obniżenia napięcia w dramacie. Śmiech był często wprowadzany przez dramaturga w jego wczesnych sztukach, jako metoda, z jednej strony, redukcji napięcia, z drugiej, zmuszenia widowni do namysłu, po której są stronie, gdy się śmieją z działań lub wypowiedzi postaci scenicznych³⁷.

(2) Redukcja

Jak już wspomniałam, Pinter rozpoczyna scenariusz *in medias res*, pomijając informacje zawarte w czterech początkowych rozdziałach powieści. Dramaturg usunął te wątki, które wydawały mu się nieistotne dla jego artystycznej wizji lub z nią kolidowały. Taka redukcja skutkuje zmianą perspektywy i to właśnie na podstawie tego zabiegu możemy zaobserwować subiektywne i kreatywne podejście do pierwowzoru³⁸. W początkowych rozdziałach Conrad dążył do pozytywnego ukazania Heysta poprzez jego empatyczną i życzliwą relację z Morrisonem (finansowe wsparcie), tymczasem Pinter miał na celu zataić jak najwięcej faktów dotyczących Heysta i Morrisona. Pozostaje to w zgodzie z jego charakterystyczną metodą nieujawniania informacji o swoich bohaterach (na przykład niewiele lub prawie nic nie wiadomo o Sprzedawcy zapalek, Panu Riley, mężu Rose, Stanleyu czy Goldbergu i MacCannie).

³⁷ F. Coppia: *The Sacred Joke...*, s. 44–56. W Pinterowskiej wersji *Victory* jest wiele innych komicznych scen, przykładowo gorączkowe poszukiwania Leny i następująca po tym bójka między Schombergiem a Zangiacomo w ogrodzie (zob. PV, s. 332–334), czy Jones wycierający palce w jedwabną chusteczkę po zjedzeniu ryby przy ognisku w zatoce w Nikaragui (PV, s. 355).

³⁸ Większość pominąć wyszczególnia Gale. (S.H. Gale: *A Sharp Cut...*, s. 291).

Po pierwszych przedstawieniach dramatów Pintera widzownia i krytycy byli zaskoczeni i zdezorientowani co do ich znaczenia³⁹.

Kolejnym znaczącym pominięciem jest postać Morrisona i jego wspólne przedsięwzięcia z Heystem (wykup statku, zakup kopalni). Dodatkowo usunięto szczegóły ujawniające pochodzenie i przeszłość Heysta, więc kiedy w dalszej części akcji filmu wspomniane są pewne wydarzenia, widz nie potrafi zweryfikować autentyczności relacji Heysta co do jego kontaktów z Morrisonem. Jak zaznaczyłam powyżej, takie podejście jest typowe dla komedii zagrożeń Pintera – nie wiemy nic lub prawie nic o przeszłości jego postaci i nie ma możliwości potwierdzenia lub zaprzeczenia ich wersji wydarzeń (na przykład pobyt Stanleya w Berlinie w sztuce *Urodziny Stanleya*, przeszłość Sprzedawcy zapalek w *Lekkim bólu*, doświadczenie zawodowe Daviesa w *Dozorcy*). Natomiast w powieści *Zwycięstwo* czytelnik otrzymuje jednoznacznie pozytywny wizerunek Heysta dzięki szczegółowym opisom jego współpracy z Morrisonem. Dla Conrada był to sposób na ukazanie charakteru Heysta i pośrednie skonstruowanie go z oczerniającymi plotkami Schomberga na temat „tego Szweda”. W przeciwieństwie do takiego ujęcia, w scenariuszu nie ma żadnej informacji na temat postaci Heysta, który pozostaje zagadką dla widza. Gale trafnie zauważa, iż przez zatajenie (usunięcie) szczegółów dotyczących przeszłości Heysta, Pinter kreuje atmosferę tajemnicy i podsycza zasadniczą niepewność co do motywów jego działań⁴⁰. Ponadto, ponieważ Heyst jest wspomniany tylko z nazwiska aż do sceny 20, aura tajemniczości otaczająca jego osobę narasta, tym bardziej że wszystko co widzownia wie do tego momentu, to zasłyszane informacje zebrane z konwersacji Davidsona, Schomberga i Pani Schomberg dotyczące „ucieczki Heysta z tą dziwką” i „zabicia Morrisona” i określenia Heysta jako włóczęgi, oszusta i kanalii. Celem redukcji Pintera jest maksymalnie niejasne przedstawienie Heysta, aby widzowie, kiedy dowiadują się o śmierci Morrisona, nie byli w stanie stwierdzić, czyja wersja wydarzeń jest prawdziwa: Schomberga czy Heysta.

Wreszcie, fundamentalna redukcja postaci narratora i relacjonowanie zdarzeń przez akcję, które jest zgodne z techniką filmową: „nie opowia-

³⁹ Krytycy określili pierwszą sztukę Pintera *The Birthday Party* jako „niejasną, chorobliwą, nieskładną, enigmatyczną, zagadkową” i ocenili jako teatralną klape. (Y. Zarhy-Levo: *Pinter and the Critics*. In: *The Cambridge Companion to Harold Pinter...*, s. 213–214).

⁴⁰ S.H. Gale: *A Sharp Cut...*, s. 279.

daj, pokazuj"⁴¹. Pinter dążył przede wszystkim do przedstawienia widowni pewnego oglądu zdarzeń i stworzenia przestrzeni do wyboru, co notabene zgadzało się z założeniami Conrada, gdy planował adaptację *Victory* dla teatru. Pisarz wyjaśniał Hastingsowi:

I to tworzy opowieść. Opowieść musi być opowiedziana. To nie może być spektakl (ponurych) póź typu Reinhardta. Potrzebujemy opowieści o prawdziwych zdarzeniach. Widownia będzie ciekawa (poznawszy Ricarda i Jonesa) **zobaczyć**, co stanie się z dziewczyną (jej niedole), ponad to, jak będą się zachowywać inne postaci⁴².

W słuchowisku BBC przywrócono narratora poprzez odczytanie opisu scen, które zawarł Pinter w scenariuszu. Producent zdecydował, iż narrator (Simon R. Beale) przeczyta zarysy scen, ponieważ „były wspaniałe” i „nie chciał ich utracić”⁴³. W efekcie otrzymujemy słuchowisko radiowe z dialogami, ale także z głównymi wątkami narracji, które kreuja poczucie czasu, przestrzeni i krajobrazu. Należy odnotować, iż Pinter zapożyczył frazy, a nawet całe zdania Conradowskie i wprowadził je do scenariusza filmu. Przykładowo jednostronicowy opis sceny na początku scenariusza filmowego został odczytany przez narratora z towarzyszącymi portowo-morskimi dźwiękami w tle⁴⁴, właściwie oddającymi to, co jest opisywane.

A large mail boat approaches the Surabaya Harbour in the year 1900. The captain, Davidson, on the prow, looks towards the port. Small boats come from the quay. [One can hear boatmen shouting].

[Duży pocztowy parowiec zbliża się do portu Surabaya w roku 1900. Kapitan Davidson na łódce patrzy w stronę portu. Małe łódki zbliżają się od strony nadbrzeża. [Słychać krzyki przewoźników.]

The mail boat anchors. Captain Davidson approaches in a sampan surrounded by dozens of other sampans and small boats with painted wooden

⁴¹ S.H. Gale: *Harold Pinter, screenwriter: an overview...*, s. 91.

⁴² „And that makes a tale. A tale must be told. This cannot be a Reinhar[d]t (dreary) production of postures. We need a tale of actual events. The aud[ience] will be curious to *see* (given Jones and Ricardo) how the girl will be dealt with (the misery of the girl), apart from the how the characters will behave”. *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Eds L. Davies, F. Karl. Vol. 5. Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 655.

⁴³ *Producer Laurence Bowen discusses...*

⁴⁴ Na temat roli materiału akustycznego w słuchowisku radiowym zobacz: J. Barchura: *Znak foniczny*. W: Eadem: *Odslony wyobraźni...*, s. 117–162.

roofs and striped sails. He steps on to the quayside and hails a dogcart taxi.

[Pocztowy parowiec zakotwiczył. Kapitan Davidson płynie w sampanie otoczonym przez tuziny innych sampanów i małych łódek z malowanymi drewnianymi dachami i prążkowanymi żaglami.]

One can hear a hubbub.

[Słychać gwar.]

There are Malays, Chinese, Africans, Arabs, Javanese, some Europeans and there are stores with cloth, hardware, fruit, food and carriers with bamboo poles over their shoulder, baskets hanging front and back. Davidson walks towards Schomberg's Hotel past a concert hall. Torn, fluttering bills are stuck to tree trunks. He stops to read one of them: "Concerts Every Night"⁴⁵.

[Są tam Malajowie, Chińczycy, Afrykanie, Arabowie, Jawajczycy, trochę Europejczyków, a także stragany z sukniem, narzędziami, owocami, żywnością i tragarze z tyczkami bambusowymi wspartymi na barkach i zawieszonymi z przodu i z tyłu koszykami. Davidson idzie w kierunku hotelu Schomberga, mijając muszlę koncertową. Dostrzega potargane afisze przybite do drzew. Zatrzymuje się, aby przeczytać jeden z nich: „Koncerty co wieczór”.]

Dla prześledzenia zmian wprowadzonych w słuchowisku radiowym, zestawmy to z oryginalnym scenariuszem Pintera.

1900

A large mail boat approaching the harbor. The captain, Davidson, on the prow, looking towards the port. Small boats coming from the port. Boatmen shouting.

[Duży pocztowy parowiec zbliża się do portu. Kapitan Davidson na łódce patrzy w stronę portu. Małe łódki zbliżają się od strony portu. Krzyki przewoźników.]

EXT. SURABAYA HARBOUR

[W porcie Surabaya]

The mail boat at anchor. From quayside Davidson seen in a sampan approaching the shore. Dozens of sampans and other small boats with painted wooden roofs and striped sails.

⁴⁵ *Unmade movies: Harold Pinter's Victory*. BBC 2017 [Skrypt słuchowiska]. <https://www.bbc.co.uk/mediacentre/proginfo/2015/09/unmade-movies-harold-pinters-victory> [data dostępu: 26.01.2021].

EXT. QUAYSIDE

[Nadbrzeże]

Pocztowy parowiec zakotwiczył. Z nadbrzeża widoczny Kapitan Davidson płynący w sampanie ku brzegowi. Tuziny sampanów i małych łódek z malowanymi drewnianymi dachami i prążkowanymi żaglami.

Hubbub.

[Gwar.]

On the quayside Malays, Chinese, Negroes, Arabs, Javanese, some Europeans. Native carriers with bamboo poles over their shoulder, baskets hanging front and back. Stalls along quayside: cloth, hardware, fruit, food-stalls, etc.

[Na nadbrzeżu Malajowie, Chińczycy, Murzyni, Arabowie, Jawajczycy, trochę Europejczyków. Krajowi tragarze z tyczkami bambusowymi na barkach, koszyki wiszące z przodu i z tyłu. Stragany wzdłuż nadbrzeża: sukno, narzędzia, owoce, żywność, itp.]

EXT. HOTEL GROUND. AFTERNOON.

[Na zewnątrz hotelu. Popołudnie]

Davidson walking towards Schomberg's Hotel through the hushed garden. Another building glimpsed through the trees – the concert hall. Torn, fluttering bills stuck to tree trunks. Davidson stops to look at one of them: "Concerts Every Night". (PV, s. 314–315)

[Davidson idzie w kierunku hotelu Schomberga przez cichy ogród. Inny budynek widoczny zza drzew – muszla koncertowa. Potargane afisze przytwierdzone do drzew. Davidson zatrzymuje się, aby przeczytać jeden z nich: „Koncerty co wieczór”.]

Ten fragment przytoczony *in extenso* unaocznia podejście radiowych adaptatorów: odczytują „didaskalia” Pintera, zamieniając rzeczowniki odczasownikowe (formy gerundialne) na czasowniki (na przykład *approaching* – *approaches*, *walking* – *walks*), aby udramatyzować przebieg akcji. Innym powodem przywrócenia narratora mógł być fakt, że większość z opisów zawierała wyrażenia i zdania przepisane z powieści Conrada.

(3) Rozwinięcie

Kolejną techniką adaptatorską zastosowaną przez Pintera jest rozwinięcie zdarzenia lub wątku w pierwowzorze zaledwie zasygnalizowanego. Jednym z rozbudowanych epizodów jest scena w lesie, kiedy Heyst całuje Lenę⁴⁶,

⁴⁶ J. Conrad: *Victory...*, s. 215.

którą Pinter uzupełnia wieloma szczegółami, kreując ją na formę seksualnej napaści. Heyst rozrywa sukienkę Leny i chwytą ją brutalnie. Jego gniew i agresja wynikają bezpośrednio z ich rozmowy, gdy Lena jest zaszokowana faktem, że „ten Szwed”, o którym tyle złego opowiadał Schomberg, to właśnie Heyst.

He stands, clenched, moves away violently, and then suddenly swerves back, sits by her, takes her in his arms and kisses her. She averts her face, lifts her arm against him. He pulls her arm away. She resists. He seizes her roughly. Her dress rips. He embraces her fiercely.

PV, s. 351

[Heyst] stoi, pięści zaciśnięte, odsuwa się gwałtownie, a potem nagle powraca, siada przy niej, bierze w ramiona i całuje. Ona odwraca twarz, podnosi ramię przeciw niemu. On odciąga jej ramię. Ona się opiera. On chwytą ją ostro. Jej sukienka się rozrywa. On obejmuje ją gwałtownie.]

Natomiast w powieści scena pocałunku jest jedynie zasugerowana i, co istotne, przerwana – to czytelnik może dopowiedzieć sobie, co wydarzyło się dalej, ale nie będzie pewien czy tak istotnie było.

[Heyst] zboczył z drogi i wspiawszy się ku Lenie, położył się na ziemi u jej boku. Zanim zdołała się poruszyć czy nawet zwrócić głowę w jego stronę, wziął ją w ramiona i przycisnął wargi do jej ust. Poczul na nich gorzyc łzy, która tam spłynęła. Nigdy jeszcze nie widział jej płaczącej. Był to jakby nowy apel do jego czułości – nowa przynęta. Lena spojrzała wkoło, odsunęła się i odwróciła twarz. Stanowczym ruchem ręki nakazała, aby ją puścił – ale Heyst rozkazu nie usłuchał⁴⁷.

Przemoc stanowiła zasadniczy element komedii zagrożeń Pintera. Często była ukryta i przesłonięta scenami komicznymi oraz prozaicznym, ale jednocześnie zastraszającym w swej formie językiem. Zwykle ujawniała się nagle, w najmniej spodziewanych i pozornie bezkonfliktowych momentach (na przykład gdy mąż Rose, Bert, wraca do domu i zabija czekającego na niego Pana Rileya lub gdy Goldberg i MacCann atakują Stanleya w czasie jego przyjęcia urodzinowego). Odnosząc się do klasyfikacji Hendrykowskiego, metoda rozwinięcia przeanalizowana na przykładzie sceny w lesie zawiera w sobie elementy operacji amplifikacji, ponieważ scena

⁴⁷ J. Conrad: *Zwycięstwo*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 234.

pocałunku z pierwowzoru została wzmocniona i przerobiona na scenę zasugerowanego gwałtu.

(4) Zmiana

Pinter zmodyfikował wiele epizodów, aby osiągnąć własną artystyczną wizję powieści. Jak trafnie zauważa Gale: „Z pewnością powieść jest punktem wyjścia dla Pintera, jednak on często znajduje paralelne wątki tematyczne, które prowadzą w podobnym, ale nieco innym kierunku niż ten, w którym podąża autor pierwowzoru”⁴⁸. Przykładowo takim zmodyfikowanym epizodem jest scena przybycia intruzów na wyspę. W oryginale Heyst początkowo nie widzi łodzi i sądzi, że Wang miał halucynacje. Ale później dostrzega ją pod pomostem i pomaga ludziom wydostać się z niej.

Pobiegł wstecz jakieś dwanaście jardów i zajął pod pomost. Wzrok jego padł prosto na rufę wielkiej łodzi, której większa część była ukryta pod deskami pomostu. Oczy Heysta napotkały chude plecy mężczyzny zgiętego we dwoje nad rumplem w dziwacznej, niewygodnej pozycji pełnej beznadziejnego smutku. Drugi człowiek, znajdujący się prawie tuż pod Heystem, leżał wyciągnięty na wznak na tylnej ławce w poprzek łodzi, od burty do burty, przy czym jego głowa znajdowała się niżej od nóg⁴⁹.

W scenariuszu filmowym jest to o wiele bardziej dynamiczna scena ocalenia rozbitków, w której aktywnie uczestniczy Heyst, ratując im życie i pomagając dostać się na wyspę.

Heyst and Chang in canoe. They row the canoe to the reef. Heyst climbs onto the reef, holding rope which is attached to the canoe. He attempts to control the rocking boat, slipping on the rocks. He finally manages to attach the rope to the boat. Heyst jumps into the canoe and he and Chang, with great effort, pull the boat round the reef into calm water. They tow the boat back towards the jetty.

PV, s. 365

[Heyst i Chang w kajaku. Wiosłują w kierunku rafy. Heyst wspina się na rafę, trzymając linę, do której przymocowany jest kajak. Próbuje zaplanować nad chyboczącą łódką, ześlizgując się po skałach. W końcu uda-

⁴⁸ S.H. Gale: *A Sharp Cut...*, s. 91.

⁴⁹ J. Conrad: *Zwycięstwo...*, s. 244.

je mu się przymocować linę do łodzi. Heyst wskakuje do kajaka i razem z Changiem, z wielkim wysiłkiem, ciągną łódź wokół rafy na spokojną wodę. Holują łódkę z powrotem do pomostu.]

Jest to o tyle istotna modyfikacja, że na skutek przekształcenia tego epizodu Pinter dokonuje kluczowej zmiany przyczyn finalnej katastrofy: to Heyst niejako sprowadza zbrodniarzy na wyspę, a przynajmniej im to ułatwia. Był to charakterystyczny motyw w komediach zagrożeń Pintera (Edward nalega na zaproszenie do domu Sprzedawcy zapalek, który ostatecznie zajmuje jego miejsce w sztuce *Lekki ból*; Aston proponuje Daviesowi mieszkanie, z którego ten próbuje go później wyrzucić w sztuce *Dozorca*). Innymi słowy, to główny bohater wprowadza (nieświadomie) zagrożenie w swoją strefę bezpieczeństwa i komfortu.

Gale wskazuje na jeszcze jeden aspekt zmodyfikowanej przez Pintera akcji ratunkowej w kontekście prawa dotyczącego ocalonego mienia (oraz załogi i jednostki pływającej) stanowiącego, iż „przez przywiązanie liny do łodzi i odholowanie jej do brzegu, Heyst rości sobie prawo do własności łódki”⁵⁰. Stąd też Heyst, podobnie do Jima, jak na ironię, ocala tych, którzy ostatecznie go zniszczą.

(5) Marginalizacja

Ostatnią techniką zastosowaną przez Pintera, którą chciałabym zilustrować, jest marginalizacja. Pinter dokonał skrótów i kondensacji wielu epizodów i postaci, tak aby zaadaptować 400-stronicową powieść na dziewięćdziesięciminutowy film. Przeszłość Ricarda jest dobrym przykładem tego zabiegu. W powieści ponad dwadzieścia stron poświęcono opisom przygód Ricarda i Jonesa⁵¹, podczas gdy w scenariuszu jest to zwięźle przedstawione na siedmiu stronach (PV, s. 352–358). Natomiast w produkcji BBC dokonano dalszych streszczeń (na przykład sceny pocałunku Ricarda, jego groźby wobec Schomberga złamania mu karku przez Pedra, informacje o nożu ukrytym pod spodniami na łydce Ricarda, historia łowców aligatorów), w efekcie czego wyłącznie informacje niezbędne do charakterystyki Ricarda jako czarnego charakteru zostały zachowane. Metoda marginalizacji wyróżniona przez Handa odpowiadałaby operacjom redukcji i kondensacji Hendrykowskiego.

⁵⁰ S.H. Gale: *A Sharp Cut...*, s. 287.

⁵¹ J. Conrad: *Zwycięstwo...*, s. 135–156.

Pauzy Pintera

Choć Pinter zmienił i pominął dużo fragmentów pierwowzoru w adaptacji *Victory*, jednocześnie wiele rzeczy zasugerował przez specyficzne i charakterystyczne dla niego użycie pauz i momentów ciszy. Pinter rozróżniał dwa typy ciszy: „Pierwszy, gdy nie wypowiedzi się ani słowa. Drugi, gdy prawdopodobnie posługujemy się potokiem słów. Ta mowa sygnalizuje język ukryty pod powierzchnią, do którego cały czas się odnosi. Wypowiedzi, które słyszymy, wskazują na to, czego nie słyszymy”⁵². Niestety producenci słuchowiska radiowego zignorowali większość pauz i momentów ciszy wyznaczonych przez Pintera w scenariuszu. Scena przybycia Leny do domu Heysta jest dobrym przykładem tego podejścia.

Heyst: That's him.

(Heyst points to his father's portrait – A.A.P.)

Lena: Oh. He looks very gloomy.

Heyst: He was. And this is his furniture, and these are his books. So when he died, you see, I brought him to live with me here, at Samburan.

Lena: And now you've brought me.

Pause

Heyst: Yes.

Lena: You've saved me.

Pause

Heyst: There's only Chang – and me. It could become a prison for you.

PV, s. 339–340

[Heyst: Oto on.

(Heyst wskazuje na portret ojca – A.A.P.)

Lena: Wygląda bardzo ponuro.

⁵² There are „two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear” (zob.: R. Knowles: *Pinter and the twentieth-century drama*. In: *The Cambridge Companion to Harold Pinter...*, s. 77. Pinter w didaskaliach do swoich dramatów rozróżniał pauzy i momenty ciszy („pauses and silences”). Jerzy Stuhr, który grał w sztukach reżyserowanych przez Pintera, wspomina, że reżyser nalegał na długie momenty ciszy i pauzy w przedstawieniach, aby umożliwić widzom refleksję nad zdarzeniami odgrywanymi na scenie. Zob. J. Stuhr: *Z Pinterem we Włoszech*. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/17749/z-pinterem-we-wloszech> [data dostępu: 6.12.2020].

Heyst: Taki był. To są jego meble i jego książki. A kiedy zmarł, rozumiesz, przywiozłem go tu do Samburanu, aby żył ze mną.

Lena: A teraz przywiozłeś mnie.

Pauza

Heyst: Tak

Lena: Ocaliłeś mnie.

Pauza

Heyst: Tutaj mieszka tylko Chang – I ja. To miejsce może się stać więzieniem dla ciebie.

Obie pauzy zostały pominięte przez reżysera słuchowiska BBC. Zastanówmy się, co te pauzy mogą sygnalizować i jak je należałoby interpretować. Pierwsza może sugerować zmianę w podejściu Heysta do życia, wskazuje na proces, jaki zachodzi w bohaterze, który decyduje się na emocjonalne zaangażowanie, co jest wbrew maksymie jego ojca, który zalecał synowi bierną obserwację życia: „Patrzeć i milczeć”⁵³. Aby pauza nabrała znaczenia, należy pozwolić jej wybrzmieć przez określony czas tak, aby słuchacze zrozumieli, że w tym momencie następuje przełom w zachowaniu postaci. Druga pauza obnaża niepokój czy zakłopotanie Heysta skutkami decyzji o porwaniu Leny i zaangażowaniu się w przebieg życia innych. Oczywiście pauzy te mogą być interpretowane na różne sposoby, ale, aby **umożliwić** odbiorcom refleksję, pauzy **muszą** wybrzmieć między poszczególnymi kwestiami. W słuchowisku pominięto ponad piętnaście pauz, aktorzy wygłaszają swoje kwestie szybko i nie pozwalają na to, aby momenty ciszy wybrzmiały i nabrały znaczenia.

Reasumując, Pinter wybrał *Zwycięstwo* jako materiał do filmowej adaptacji prawdopodobnie z powodu zbieżności tematyki między jego wczesnymi sztukami a tym utworem. Modyfikacje, które wprowadził, były konieczne z punktu widzenia jego interpretacji i wizji artystycznej powieści w innym medium. Scenarzysta skupił się na tych wątkach tematycznych, które oddawały sedno oryginału. W przypadku *Zwycięstwa* była to postać Heysta, ukazana jako zagadkowa, oraz nieuzasadniony atak oprawców. Wszystkie inne wątki poboczne zostały pominięte lub zredukowane, aby uzyskać spójność prezentacji i mocny efekt końcowy totalnego zniszczenia wysepki Heysta. W kolejnym procesie adaptacji – scenariusza filmowego na słuchowisko radiowe – ponownie wprowadzono narratora (wykreślonego przez Pintera) i pominięto momenty ciszy zas-

⁵³ J. Conrad: *Zwycięstwo...*, s. 193. („Look on – make no sound”, zob. J. Conrad: *Victory...*, s. 175).

gerowane przez Pintera. Ale, całościowo rzecz ujmując, słuchowisko utrzymało charakter Pinterowskich przedstawień z kluczowymi cechami dystynktywnymi, takimi jak: niepokój, poczucie zagrożenia, niepewność epistemiczna. Zarówno film, jak i radiowa adaptacja potwierdziły dramatyczny potencjał powieści, na który wskazywał Conrad ponad sto lat wcześniej.

Zamiast zakończenia: czy istnieje marka „Conrad”?*

W zakończeniu pracy chciałabym podjąć temat obecnego statusu Conrada w kulturze polskiej. Gdy Sejm Rzeczypospolitej ustanawiał rok 2017 Rokiem Josepha Conrada, w uchwale zapisano, że Conrad jest jednym z najbardziej znanych na świecie twórców, który „już ponad 100 lat temu nakreślił wizję Europy bez granic, stanowiącą podstawę trwałego pokoju między europejskimi narodami”¹. Krzysztof Koehler, wicedyrektor Instytutu Książki, głównego organizatora wydarzeń w Roku Conradowskim, eksponował popularyzowanie wiedzy o „osobie i twórczości pisarza” w Polsce jako jeden z głównych celów podejmowanych działań promocyjno-edukacyjnych, ponieważ jego „polskie korzenie nie są wszystkim znane”. Nawiązując do powojennego sporu o wartości Armii Krajowej, prowadzonego przez marksistowskiego krytyka Jana Kotta z Marią Dąbrowską na kanwie utworów Conrada, Koehler zaproponował „nowy spór o Conrada”, dotyczący powinności i zadań artystów², aby „wydobyć na światło dzienne wieloraką i jedyną prawdę”³ o otaczającym nas świecie.

Jak pokazałam w pracy, na Zachodzie biografia i nowela *Jądro ciemności* cieszą się popularnością, być może z powodu kolonialnej przeszłości Francji, Belgii i Wielkiej Brytanii, na co wskazywałam w analizach. Natomiast

* Tekst został napisany w całości przeze mnie, ale powstał przy konsultacji merytorycznej ze specjalistą do spraw marki osobistej Tomaszem Sańpruchem, któremu dziękuję za rzeczowe wskazówki.

¹ <https://www.infor.pl/akt-prawny/MPO.2016.119.0000628,uchwala-sejmu-rzeczypospolitej-polskiej-w-sprawie-ustanowienia-roku-2017-rokiem-josepha-conrada-korzeniowskiego.html> [data dostępu: 2.11.2017].

² Por. wywiad *Nowy spór o Conrada*. Z K. Koehlerem rozmawia K. Masłoń. „Do Rzeczy” 2017, nr 2, s. 51.

³ Ibidem.

w Polsce kluczową książką Conrada był *Lord Jim*. Stefan Zabierowski uważa, że przez wiele lat powieść stanowiła „kamień milowy polskiej świadomości”⁴. Jednak obecnie po wykreśleniu z listy lektur – najpierw *Lorda Jima*, a następnie *Jądra ciemności* (2017) – Conrada w Polsce wspomina się głównie przy okazji obchodów rocznicowych, choć – jak słusznie zauważa Maria Kowalska – „Joseph Conrad to jeden z naszych najlepszych towarów eksportowych”⁵. Przyjrzyjmy się zatem, jaki jest status Conrada w polskiej kulturze XXI wieku.

Literatura jako towar

Współczesna literatura stała się w dużym stopniu materialnym przedmiotem kultury według diagnozy Scotta Lasha i Celi Lury: „Dziś kultura bardziej przypomina design: doświadczamy jej bardziej jako mieszkańcy zaprojektowanych przestrzeni. Doświadczamy dziś kultury, po pierwsze używając jej, po drugie – przez kontakt z jej powierzchniami, po trzecie – od wewnątrz”⁶. Wobec takich wniosków o kierunkach przemian kulturowych, jak i własnych obserwacji zjawisk zachodzących we współczesnej kulturze polskiej chciałabym postawić pytanie, czy istnieje marka „Conrad”, a następnie rozważyć, jaki jest dziś status Conrada w polskiej kulturze? Wielu współczesnych autorów kreuje swoją markę⁷, ale czy można twierdzić tak o autorze już nieżyjącym? Niniejsze zakończenie podsumowujące pracę jest próbą analizy procesów kulturowych kreujących markę na przykładzie zjawiska, które zaobserwowałam we współczesnej kulturze polskiej i określiłam wstępnie jako „markę Con-

⁴ S. Zabierowski: „*Lord Jim*” – kamień milowy polskiej świadomości. „Tytuł” 1998, nr 4, s. 19–34.

⁵ M. Kowalska: *Pisał nie piórem, ale magiczną różdżką. Historyczka z Harvardu w głośnej biografii pisarza: Czytajcie Conrada! On opisał nasze czasy*. „Gazeta Wyborcza”, 30.10.2018. <https://wyborcza.pl/7,75517,24107147,pisal-nie-piorem-ale-magiczna-rozdzka-historyczka-z-harvardu.html> [data dostępu: 2.11.2018].

⁶ S. Lash, C. Lury: *Globalny przemysł kulturowy: medializacja rzeczy*. Przekł. J. Majmurek, R. Mitoraj. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 260.

⁷ D. Antonik: *Autor jako marka: literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2014.

rad”⁸. Odnotowałam wykorzystywanie nazwiska Conrada w imprezach (eventach) czy tekstach niezwiązanych z twórczością pisarza. Szczegółową analizę przykładów takiego użycia nazwiska Conrada przedstawię poniżej. Na początek jednak przybliżę pojęcia, którymi będę się posługiwać.

Czym jest „marka”?

Kluczowy termin to „marka” (ang. *trade mark, brand*) rozumiana jako nazwa, znak lub symbol graficzny stosowany w celu identyfikacji i różnicowania produktów⁹. Współczesny wysokospecjalistyczny *branding* coraz częściej dotyczy *Gestalt* marki, czyli spójnego „połączenia i utrzymania wielu wartości zarówno materialnych, jak i niematerialnych, które są odpowiednie dla konsumentów/odbiorców i które w sposób sensowny i właściwy odróżniają jedną markę od drugiej”¹⁰. Stąd „marka” często jest synonimem opinii. Swoistą odmianą marki jest marka osobista (*personal branding*), która opisuje cechy, jakie wyróżniają nas z tłumu poprzez identyfikowanie i wyrażanie naszych wyjątkowych wartości, zarówno zawodowych, jak i prywatnych; następnie wykorzystuje je do stworzenia spójnego wizerunku, aby osiągnąć określony cel, na przykład wiarygodnego eksperta w danej dziedzinie. W rzeczywistości każdy ma markę osobistą, bo tak popularna dziś koncepcja – *personal branding* to nic innego jak opinie i komentarze na nasz temat. Swoją markę budujemy od początku i przez całe życie towarzyszą nam narzędzia do jej wyrażania i określania. Już w przedszkolu można zostać na przykład wzorowym przedszkolakiem, później wzorowym uczniem, a następnie – w życiu zawodowym – pracownikiem miesiąca etc.

Uznaje się, że termin *personal branding* po raz pierwszy został użyty w wydaniu „Fast Company Magazine” w sierpniu 1997 roku w artykule autorstwa guru zarządzania Toma Petersa, który napisał: „Jesteśmy prezesami własnych spółek: Me Inc. Aby być w biznesie dzisiaj, naszym

⁸ Zob. A. Adamowicz-Pośpiech: *Podróże z Conradem. Szkice*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2016, s. 7 i IV strona okładki.

⁹ C.C. Lury: *Portrait of the Artist as a Brand*. In: *Dear Images: Art, Copyright and Culture*. Eds D. McClean, K. Schubert. University Michigan, Ridinghouse, London 2002, s. 313.

¹⁰ S. Hart, J. Murphy: *Brands*. Palgrave Macmillan, New York 1998, s. 2.

najważniejszym zadaniem jest bycie szefem marketingu dla marki o nazwie You”¹¹. Bycie marką jest ważną częścią życia, jak sądzi Celia Lury, ponieważ taki jest świat, w którym żyjemy¹², opisywany coraz częściej jako „kultura branding” („the culture of branding”¹³).

Dobrze wykonana kampania marki osobistej tworzy silny, spójny i specyficzny związek między jednostką a jej wartościami. *Personal branding* jest powszechny wśród polityków, artystów, dziennikarzy i sportowców. W biznesie osoby takie, jak: Donald Trump, Martha Stewart i Jack Welch, osiągnęły ogromny sukces dzięki aktywnemu promowaniu osobistych marek. Donald Trump udowodnił, że dzięki pieniądзом jest się nie tylko bogatym, ale że można się też stać najpotężniejszym człowiekiem na Ziemi – prezydentem Stanów Zjednoczonych Ameryki. Martha Stewart pokazała, jak dobrze wyglądać i dbać o dom, a Jack Welch przekonał świat, jak niekonwencjonalnie, ale skutecznie zarządzać biznesem.

Artysta jako marka

Wśród artystów na Zachodzie trend tworzenia marki osobistej jest równie popularny jak w kręgach polityków czy biznesmenów. Celia Lury przekonująco opisała proces kreowania własnej marki artystycznej na przykładzie artysty Damiena Hirsta. Zastanawiająca jest konkluzja jej rozważań podsumowująca budowanie marki przez Hirsta: na skutek „ekonomizacji kultury i rekulturyzacji ekonomii” obecnie artysta nie musi być oryginalny, ale musi się odróżniać¹⁴.

W Polsce zjawisko to rozpoznał i prześledził Dominik Antonik na przykładzie dwóch żyjących pisarzy: Jacka Dehnela i Michała Witkowskiego. Badacz zaproponował, aby analizując twórczość żyjącego pisarza, rozważać „wszystkie konteksty uruchamiane przez współczesną literaturę – takie jak: znaczenie, relacje intersemiotyczne, marketing, ekonomia afektywna, usytuowanie w życiu literackim (wywiady, wymiana i kształ-

¹¹ T. Peters: *It's a new brand world, Fast Company*. <https://www.fastcompany.com/28905/brand-called-you> [data dostępu: 6.12.2020].

¹² C. Lury: *Portrait of the Artist as a Brand...*, s. 313.

¹³ S. Hart, J. Murphy: *Brands...*, s. 2–3.

¹⁴ C. Lury: *Portrait of the Artist as a Brand...*, s. 313, 319, 323, 325.

towanie opinii), związki z czytelnikami, wizerunek, biografia autora i jego obecność w mediach”¹⁵ – całą tę sieć znaczeń łączy i traktuje jako „dyspozytyw (kontekst) interaktywnej aktualizacji m a r k i a u t o r a”¹⁶.

Zjawisko tworzenia marki osobistej wśród artystów i pisarzy nie jest niczym nowym: eksperymenty Marcela Duchampa z powielaniem *Zielonej skrzynki* i tzw. ready-mades czy Andy Warhol Enterprises¹⁷ świadczą o świadomym powielaniu unikalnych dzieł sztuki dla wielu odbiorców. Wśród polskich pisarzy również często można było zaobserwować tworzenie własnego wizerunku (nienazywanego oczywiście marką) według jungowskiego archetypu, zgodnie z którym nieświadomie przyjmujemy określone role w społeczeństwie¹⁸. Tomasz Sańpruch zapytał studentów, jakie widzą archetypy wśród polskich lub angielskich pisarzy według następujących kategorii: „Błazen”: Stefan Kisielewski, „Mędrzec”: Jerzy Giedroyc, Czesław Miłosz, „Mentor”: Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński, Joseph Conrad, Jan Józef Szczepański, „Król życia”: Oscar Wilde.

Conrad w reklamie

Nazwisko Conrada było bardzo wcześnie wykorzystywane w reklamie jako rękojmia wysokiej jakości¹⁹. Sam Conrad był świadomy siły reklamy i wpływu, jaki ma na wysokość sprzedaży. Już w 1901 roku, a więc jeszcze przed osiągnięciem finansowego sukcesu *Gry losu* (1914), pisał do swojego agenta literackiego Jamesa B. Pinkera: „Opinia publiczna przywykła do kierowania się Reklamą. No cóż! Nawet ja odczuwam czar tego wpływu”²⁰. Zdawał sobie sprawę z własnej wartości rynkowej i „chodliwości” (*marketability*) jego utworów, a jednak oponował, gdy wydawca

¹⁵ D. Antonik: *Autor jako marka...*, s. 14.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ C. Lury: *Portrait of the Artist as a Brand...*, s. 316.

¹⁸ C.G. Jung: *Typy psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Wydawnictwo Wrota, Warszawa 1996, paragraf 625.

¹⁹ Zjawisko to opisała szczegółowo M. Burgoyne: *Conrad and Advertising*. „The Conradian” 2009, Vol. 34, No. 2. W dalszej części pracy korzystam z jej opracowania.

²⁰ *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Eds L. Davies, F. Karl. Vol. 2. Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 319.

reklamował go jako „Nowego gawędziarza opowieści o Pacyfiku”²¹. I choć wzrastała społeczna świadomość roli reklamy i wagi rozpoznawalnego nazwiska, Conrad pomstował na „wstrętną reklamę”²², traktując ją jako zło konieczne. Sprzeciwił się umieszczeniu reklamy książki obok dedykacji, podkreślając ich odmienny ciężar gatunkowy:

Mam nadzieję, że nie poczyta mi Pan tego za kaprys. Niezależnie jednak od groźby ściągnięcia na siebie tak ciężkiego zarzutu, zmuszony jestem ostro zaprotestować przeciwko zamieszczeniu tej wstrętnej [reklamy – A.A.P.] obok mojej dedykacji. Dedykację traktuję bardzo poważnie. [...] Nie oznacza to oczywiście, bym w pełni nie doceniał miłych i pożytecznych wypowiedzi prasy; muszę jednak wyznać, że nie uważam, by umieszczanie reklamy naprzeciwko dedykacji było właściwe²³.

Po sukcesie wydawniczym *Gry losu* w Ameryce, dzięki udanej kampanii reklamowej²⁴ zmienił się status nazwiska Conrada z autora reklamowanego w autora wykorzystywanego do reklamowania produktów²⁵. Firma Waterman wykorzystywała cytat z *Gry losu* do promocji wiecznego pióra (ilustracja 46). Reklama opatrzona została hasłem „Grasping the true Ideal” („Uchwycić prawdziwy Ideal”) i rozpoczynała się od cytatu z *Gry losu*: „Ideal bywa często po prostu płomienną wizją rzeczywistości”²⁶. Następnie reklamodawca dopowiadał: „Wyobraź sobie pióro, które pisze wtedy, gdy chcesz aby pisało, gładko, łatwo, bez przerwy, które dokładnie pasuje do Twojej dłoni, które nigdy się nie zmienia, pióro doskonałe pod każdym względem – wyobrażasz sobie Rzeczywistość. Ponieważ Twoim idealnym piórem jest Waterman Ideal – pióro o międzynarodowej repu-

²¹ *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Eds L. Davies, F. Karl. Vol. 1. Cambridge University Press, Cambridge 1983, s. 199; *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Eds L. Davies, F. Karl. Vol. 9. Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 17.

²² *The Collected Letters of Joseph Conrad...* Vol. 1..., s. 261.

²³ *Ibidem*, s. 261. Tłumaczenie podają za: J. Conrad: *Listy*. Wybór i oprac. Z. Najder. Tłum. H. Carroll-Najder. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 81. H. Carroll-Najder w latach 60. tłumaczyła „advertisement” jako „ogłoszenie”. Zmieniłam to w przytoczonym cytacie na poprawny obecnie termin „reklama”.

²⁴ C. Watts: *J. Conrad: A Literary Life*. Macmillan, London 1989, s. 25.

²⁵ M. Burgoyne: *Conrad and Advertising...*, s. 111.

²⁶ „An ideal is often but a flaming vision of reality”. Zob. M. Burgoyne: *Conrad and Advertising...*, s. 113. Tłumaczenie podają za J. Conrad: *Gra losu*. Tłum. T. Tatarkiewiczowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 282.

tacji”²⁷. Poniżej umieszczono slogan firmy – *Waterman’s Ideal Fountain Pen* oraz informację, że pióro to jest i było „używane podczas podpisywania większości traktatów pokojowych ostatnich czasów”. Reklama ta bowiem ukazała się wraz z najnowszymi wiadomościami w prasie amerykańskiej donoszącymi o podpisaniu przez wielką czwórkę traktatu wersalskiego.

Ilustracja 46. Reklama wiecznego pióra Waterman²⁸

**Grasping
the true Ideal**

“An ideal is often but a flaming vision of reality,” writes Joseph Conrad in “Chance.” Vision a pen that writes just when you want it to write, smoothly, easily, without pause, that suits your hand to a nicety, that never varies, a pen perfect in every respect—and you vision Reality. For your ideal of a pen is Waterman’s Ideal—the pen with the International reputation.

**Waterman’s
Ideal
Fountain Pen**

—used for the signing of most of the Peace Treaties of recent times.

Three Types: “Self-Fillup” and “Safety,” 15¢ and upwards, “Regular,” 10¢ and upwards. See also No. 74 “Regular,” at 17½¢, with Security Cap. Of Stationers and Jewelers everywhere.

L. G. SLOAN, Ltd., The Pen Corner, Kingsway, London, W.C.2.
And 39, Shaftesbury Avenue, London, W. 1.

Źródło: Zbiory Mary Burgoyne.

²⁷ „Vision a pen that writes just when you want it to write, smoothly, easily, without a pause, that suits your hand to a nicety, that never varies, a pen perfect in every respect – and you vision Reality. For your ideal of a pen is Waterman’s Ideal – the pen with the International reputation”.

²⁸ Reklamę publikuję dzięki uprzejmości Mary Burgoyne.

Ponadto fragmenty innych utworów Conrada wykorzystano jeszcze w reklamie linii morskich Orient Steam Navigation Company, a sam wizerunek pisarza umieszczono w talii kart do gry firmy Russel Manufacturing Company zatytułowanej *Authors*²⁹.

Wizerunek Conrada w polskich instytucjach

W Polsce wizerunek pisarza wykorzystano kilkakrotnie³⁰: na znaczkach pocztowych i monetach pamiątkowych. Poczta Polska wydała znaczki z Conradem trzykrotnie: w 1957, 2007 i 2017. Pierwsza emisja miała uczcić 100. rocznicę urodzin artysty. Wydano wtedy dwa znaczki wykonane techniką stalorytu (charakteryzują się szlachetnym wyglądem, precyzją rysunku i wyczuwalną fakturą)³¹ w dwóch wersjach kolorystycznych, o nominalach 60 groszy i 2.50 złotych, autorstwa Stefana Łukaszewskiego. Znaczki przedstawiały portret pisarza na tle statku na morzu z nazwiskiem Józef Korzeniowski-Conrad. Druga edycja miała miejsce w 2007 z okazji Roku Josepha Conrada ogłoszonego przez UNESCO dla upamiętnienia 150. rocznicy urodzin pisarza. Tym razem Poczta Polska wydrukowała kolejny znaczek wraz z kopertą, również techniką stalorytu. Widnieje na nim portret pisarza na tle żaglowca i fragmentu rękopisu *Jądra ciemności*. Na kopercie tłem jest bezkresne morze, widziane z perspektywy statku. Emisji towarzyszył okolicznościowy datownik, w którym wykorzystano podpis pisarza³². Autorem projektu był Maciej Jędrzyk, a autorem ryty J.M. Kopecki (ilustracja 47).

Trzeci znaczek wypuściła Poczta Polska wraz z Krakowskim Biurem Festiwalowym w 2017 roku z okazji Roku Conrada. Znaczek został zaprojektowany przez Mateusza Kołka, bardzo nowocześnie w intensywnych różowo-fioletowych barwach (grafika i skład Nina Gregier). Na znacz-

²⁹ M. Burgoyne: *Conrad and Advertising...*, s. 118, 120.

³⁰ Skupiam się tylko na marketingowym wykorzystaniu wizerunku pisarza, pomijam reprodukcję zdjęć pisarza w prasie, jeśli artykuły dotyczyły jego twórczości.

³¹ Technika należąca do druku wklęsłego, w której najważniejszym etapem jest wykonanie przez grawera matrycy w stalowej płytce. http://archiwum-znaczki.poczta-polska.pl/pl/_2007.php [data dostępu: 12.04.2017].

³² http://archiwum-znaczki.poczta-polska.pl/pl/_2007.php [data dostępu: 14.04.2017].

ku widzimy charakterystyczną postać Conrada w meloniku i z białym szalem. Rysunek wzorowany jest na zdjęciu wykonanym w czasie przyjazdu do Nowego Jorku w maju 1923. Na pierwszym planie u dołu widnieją atrybuty kojarzone z karierą morską autora *Nostromo*: maska afrykańska, dżungla, żaglowiec i ośmiornica, natomiast u góry umieszczono różę wiatrów. Projekt znaczka stanowił część oprawy graficznej przygotowanej przez krakowskiego artystę Mateusza Kołka z okazji Roku Conradowskiego (2017).

Ilustracja 47. Znaczek pocztowy wyemitowany z okazji 150. rocznicy urodzin Josepha Conrada. Autor projektu: Maciej Jędrysik, ryt Maciej Kopecki (2007)



Źródło: http://archiwum-znaczki.poczta-polska.pl/pl/_2007.php [data dostępu: 14.04.2017].

Ponownie wizerunek pisarza wykorzystał Narodowy Bank Polski, emitując trzy monety kolekcjonerskie o nominalnej wartości 200 zł, 10 zł i 2 zł dla upamiętnienia jego 150. rocznicy urodzin. Nie obyło się bez potknięć, które świadczą o nikłej wiedzy na temat Conrada w szerokiej świadomości społecznej. Na monetach bowiem wybito błędną formę nazwiska pisarza, choć bank zwrócił się o konsultacje do Muzeum Literatury Adama Mickiewicza. Prawie milion sztuk wybito z Josephem Conradem jako Teodorem Korzeniowskim, dlatego też bank zmuszony był

przerobić monety, co spowodowało opóźnienia w ich emisji³³. Prezes NBP Sławomir Skrzypek wyjaśniał:

Zwróciłem uwagę, że na monecie widnieje błędny napis Teodor J.K. Korzeniowski. [...] Uznałem, że NBP nie może firmować błędu i nakażalem ponowne wybicie monet. Chcę skorzystać z tej nadzwyczajnej okazji i przekazać światu, że nasz pisarz nazywał się Konrad Korzeniowski³⁴.

Ilustracja 48(a i b). Zestawienie znaczka pocztowego z 2017 roku i fotografii Conrada z 1923 roku



48a. Znaczek okolicznościowy *Rok Conrada 2017*, zaprojektowany dla Krakowskiego Biura Festiwalowego przez Mateusza Kolka; grafika i skład Nina Gregier



48b. Fotografia Conrada na statku Tuscania przypluwającym do Nowego Jorku w 1923 roku

Źródło: <https://imgur.com/tos> [data dostępu: 2.11.2020].

³³ Informacja o przesunięciu terminu emisji monet kolekcjonerskich upamiętniających 150. rocznicę urodzin Konrada Korzeniowskiego – Josepha Conrada, https://ssl.nbp.pl/Home.aspx?f=aktualnosci/Wiadomosci_2007/conrad.html [data dostępu: 1.11.2007].

³⁴ *Jak prezes NBP uratował dobre imię Conrada.* <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,4670305.html> [data dostępu: 14.11.2007].

Ostatecznie monety zostały wyemitowane 20 grudnia 2007 roku. Awers monety o nominale 10 zł wykonanej ze srebra zawiera wizerunek orła ustalony dla godła państwowego, pod jego lewą łapką widnieje znak mennicy, nad orłem centralnie umieszczono faksimile podpisu Josepha Conrada oraz jego profil, obok z prawej strony napis KONRAD KORZENIOWSKI 1857–1924. Na rewersie wybito stylizowany wizerunek barku Otago, którym Conrad dowodził, poniżej umieszczono hologram przedstawiający odbicie barku w wodzie, który zmienia barwy w zależności od kąta, pod którym się na monetę patrzy³⁵. Autorem projektu był Robert Kotowicz (zob. ilustracje 49 i 50).

Ilustracja 49. Awers monety o nominale 10 zł



Źródło: https://ssl.nbp.pl/banknoty/kolekcjonerskie/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 1.01.2018].

Ilustracja 50. Rewers monety o nominale 10 zł



Źródło: https://ssl.nbp.pl/banknoty/kolekcjonerskie/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 1.01.2018].

Złota moneta o nominale 200 zł częściowo przypominała monetę srebrną, jeśli chodzi o wykorzystane elementy: rewers przedstawiał profil Josepha Conrada na tle stylizowanego faksymile jego podpisu, w otoku z lewej strony widniał napis: KONRAD KORZENIOWSKI; awers zawierał wizerunek orła i stylizowany wizerunek barku Otago. Nowym

³⁵ Opis monety podaje za folderem emisyjnym. http://www.nbp.pl/banknoty/kolekcjonerskie/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 12.04.2017]. Wszystkie reprodukcje wizerunku monet publikuję dzięki uprzejmości Narodowego Banku Polskiego.

elementem były fale morskie w kształcie otwartej księgi. Projektantem monety był Robert Kotowicz (ilustracje 51 i 52)³⁶.

Podsumowując ten fragment rozważań, można stwierdzić, iż sposób, w jaki wykorzystywano w Polsce wizerunek Conrada, odbiegał od sposobu posługiwania się nim w kulturze anglosaskiej. W Polsce postać Conrada ukazywana była z powodów rocznicowych, dla uczczenia pamięci pisarza i tylko sporadycznie; natomiast w Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych używano nazwiska pisarza w celach marketingowych, podobnie do marki, aby reklamować inne produkty niezwiązane bezpośrednio z jego twórczością.

Ilustracja 51. Awers monety o nominale 200 zł



Źródło: https://ssl.nbp.pl/banknoty/kolekcjonerskie/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 1.01.2018].

Ilustracja 52. Rewers monety o nominale 200 zł



Źródło: https://ssl.nbp.pl/banknoty/kolekcjonerskie/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 1.01.2018].

Czy istnieje marka „Conrad” w Polsce?

Czy możemy mówić o marce „Conrad” we współczesnej kulturze polskiej? Wydaje się, że tak, ponieważ zmieniło się „użycie” postaci pisarza.

³⁶ http://www.nbp.pl/banknoty_i_monety/monety_okolicznosciowe/2007/2007_11_konrad_korzeniowski_joseph_conrad.pdf [data dostępu: 12.04.2017].

Jak trafnie zauważa Antonik: „Wartość pisarzy nie zawiera się tylko w ich literaturze, ale również w jej wszystkich przedłużeniach i kapitale emocjonalnym”³⁷. Na pewno przez lata Conrad pełnił funkcję mistrza i mentora, a pozycja ta wynikała z gruntownej lektury jego dzieł³⁸. Obecnie status Conrada w kulturze polskiej uległ zmianie. Zdzisław Najder uważa, że w głównej mierze przyczynił się do tego kryzys wartości i degradacja społecznej roli inteligencji: „polski los Conrada-pisarza, [...] spleciony jest od początku z publicznymi funkcjami literatury pięknej w Polsce oraz z przemianami w moralności polskiego życia zbiorowego. Związany przez ostatni wiek z wielką rolą naszej inteligencji: był dla niej podporą i prorokiem, dzielił jej tryumfy. A teraz stał się (niezasłużenie) ofiarą jej zmierzchu czy kryzysu”³⁹.

Recepcja pisarza w Polsce zmieniła się diametralnie po roku 1989. Obecnie akcentuje się inne elementy życiorysu Conrada: po pierwsze, pisanie po angielsku⁴⁰, po drugie ogólniejszy wymiar jego biografii jako polskiego emigranta, który odniósł sukces w wielkiej Brytanii⁴¹ i wreszcie po trzecie, wielokulturowy i światowy potencjał jego twórczości. Wydaje mi się, że najlepiej ilustruje to zmiana zainteresowania utworami pisarza z *Lorda Jima* na *Jądro ciemności*. W związku z odmiennym odbiorem pisarza, akcentowaniem takich, a nie innych aspektów jego biografii, wykorzystuje się jego nazwisko do osiągnięcia nowych celów. Nazwisko Conrada zaczęło pełnić nowe role w kulturze polskiej. Kilka przykładów. Nazwisko pisarza funkcjonuje jako „płachta” na czytelnika w nagłówkach artykułów, aby przyciągnąć odbiorców⁴². Artykuł zatytułowany *Sławna jak Conrad* nie zawiera ani linijki na temat twórczość pisarza, ale stanowi

³⁷ D. Antonik: *Autor jako marka...*, s. 160.

³⁸ Bibliografia prac na temat obecności Conrada w literaturze polskiej jest bardzo obszerna. Podaję kilka przykładów: J.J. Szczepański: *Conrad mojego pokolenia*. „Życie Literackie” 1957, nr 49, s. 4; S. Zabierowski: *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992; Z. Najder: *Conrad*. W: *Nadgonić czas*. Red. J. Pawelec, P. Szeliga. Świat Książki, Warszawa 2014, s. 351–366.

³⁹ <http://culture.pl/pl/artykul/zdzislaw-najder-przeslanie-josepha-conrada> [data dostępu: 2.02.2015].

⁴⁰ Por. wywiad *Nowy spór o Conrada...*, s. 51.

⁴¹ Por. wypowiedź Pani Wiceminister Magdaleny Gawin wprowadzającą do Gali Conrada we foyer Teatru Polskiego w Warszawie, TVP Kultura, 19.12.2016.

⁴² O znaczeniu tytułów i nagłówków w mediach pisała A. Fulińska: *Media*. W: *Kulturowa teoria literatury*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Universitas, Kraków 2006, s. 467.

omówienie wystawy poświęconej Helenie Modrzejewskiej⁴³. Tekst pod tytułem *Lem jak Conrad* analizuje pisarstwo Stanisława Lema, a Conrad służy za ogólne tło. W innym tekście, pt. *Lester jak Conrad* autor Henryk Mąka przekonuje:

Lester stał się nowym wcieleniem Conrada. Tak bowiem jak kpt. Józef Konrad Korzeniowski uczył synów Albionu rozumienia morza i pisania o morzu, tak kpt. Michał Leszczyński uczył ich malowania żaglowców i morza. Na zlecenie londyńskiego wydawcy pisał nawet podręczniki na ten temat⁴⁴.

We wszystkich tych tekstach nazwisko Conrada posłużyło jako swoisty wzorzec, jednostka porównawcza dla określenia osiągnięć innych postaci. Wydaje się więc słuszne twierdzenie, że obecnie nazwisko (i postać) Conrada funkcjonuje jako paradygmat, według którego można mierzyć i relacjonować działania innych.

Innym przykładem potwierdzającym opisane mechanizmy funkcjonowania Conrada we współczesnej kulturze polskiej jest Conrad Festival. Pomysłodawcy imprezy wybrali nazwisko właśnie tego pisarza jako rozpoznawalny znak i gwarant wysokiej jakości (elementy składowe marki) do promocji nazwy nowego wydarzenia literackiego w 2008 roku. Organizatorzy festiwalu wyjaśniali wybór nazwiska pisarza następująco:

Festiwal nie jest poświęcony twórczości Josepha Conrada, który **jedynie symbolicznie udziela nazwiska** naszemu międzynarodowemu przedsięwzięciu. Conrad łączył odmienne tradycje, ale nigdy nie wymazywał granic, pisał po angielsku, ale zawsze podkreślał, że każdy napisany w tym języku tekst jest przekładem z obcej mowy [...]. **Dziś Conrad jest uniwersalnym znakiem międzynarodowej komunikacji literackiej**⁴⁵.

Organizatorzy trafnie rozpoznali proces, który nastąpił w kulturze polskiej: Conrada pamiętamy, kojarzymy z emigracją, z literaturą angiel-

⁴³ <http://www.rp.pl/artykul/379896-Slawna-niczym-Conrad-.html> [data dostępu: 2.11.2017].

⁴⁴ <https://www.tawernaskipperow.pl/czytelnia/ludzie-morza/lester-jak-conrad/4545> [data dostępu: 2.11.2017].

⁴⁵ <http://conradfestival.pl/p/10,idea1> [data dostępu: 12.12.2010]; podkr. – A.A.P.

ską, ale Conrada dziś nie czytamy⁴⁶. Dlatego wybrano go jako symbolicznego patrona **kojarzonego** z wielką literaturą światową; jako znak, który, tak jak marka, przyciągnie potencjalnych konsumentów kultury, ale nie jako autora, któremu poświęca się czas na dyskusje w czasie festiwalu. Przypomnę jeszcze raz:

[...] wielkie marki to osobowości obecne w naszej kulturze podobnie jak gwiazdy filmu, bohaterowie sportu czy postaci fikcyjne. Z tego punktu widzenia można mówić o podobieństwie mechanizmów kształtujących sławę Clinta Eastwooda, Borisa Beckera, Coca-Coli i Kodaka [...]. Ponieważ kreowania marki na rynku nie należy sprowadzać do poczynań ograniczających się do nazw oraz symboli, wymaga to stosowania wielu funkcjonalnych i narzędziowych strategii, a właściwie rozumiany branding jest w rzeczywistości synonimem marketingu⁴⁷.

Aby marka odróżniała się od ogromnej ilości porównywalnych marek (w omawianym przykładzie dotyczy to innych festiwali literackich organizowanych w Krakowie, ale i w całej Polsce), musi reprezentować, według Jerzego Altkorna, dodatkowe walory, stać się „marką poszerzoną, wzbogaconą o inne elementy, zapewniającą dodatkowe korzyści. Poszerzanie jest formą różnicowania produktu oraz dostosowywania go do potrzeb, pragnień i preferencji konsumentów”⁴⁸. Stąd też inne działania festiwalowe promujące i rozbudowujące to wydarzenie, na przykład nagroda Conrada (buduje to markę poszerzoną)⁴⁹. Nazwisko Conrada ma gwarantować wysoką jakość festiwalu, co oznacza w tym przypadku obecność wybitnych gości – pisarzy najbardziej uznanych. I tak się dzieje, gośćmi festiwalu byli między innymi Martin Amis, Paul Auster, Michael Cunningham, Michel Houellebecq, Orhan Pamuk. Szkoda tylko, że nie wykorzystano tego wielkiego święta literatury na skuteczne i atrakcyjne przywrócenie pisarza młodej polskiej widowni. Podsumowując, *casus* festiwalowego Conrada jest to projekt artystyczny, który „nie odsyła

⁴⁶ Podobnie postrzega Conrada Krakowskie Biuro Festiwalowe: „Joseph Conrad to jeden z najlepiej **rozpoznawalnych** światowo – związanych z Krakowem – pisarzy”. <http://conradfestival.pl/a/1571,obchody-roku-conrada-kbf-z-dofinansowaniem> [data dostępu: 12.04.2017; podkr. – A.A.P.]. Rozpoznawalność więc jest główną cechą postaci Conrada, tak jak w przypadku dobrej marki.

⁴⁷ J. Altkorn: *Strategia marki*. Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 1999, s. 12–13.

⁴⁸ Ibidem, s. 19.

⁴⁹ Ibidem, s. 19–20.

do autora z krwi i kości, ale do przedmiotu kultury, jaki powstaje dzięki marketingowi, mediom, odbiorcom [...]”⁵⁰.

Badając ewolucję statusu figury Conrada w Polsce po transformacji ustrojowej, trafne wydają mi się zastrzeżenia Antonika:

Nawet jeśli stwierdzimy, że wszystko poza książką to działalność promocyjna, to stanowi ona integralną część promowanego produktu, razem z literaturą tworzy całość o wydarzeniowym charakterze. Próba wytyczenia granic między marketingiem i tym, co faktycznie jest oferowane, we współczesnym przemyśle kulturalnym musi skończyć się porażką i z pewnością nie prowadzi do zrozumienia fenomenów kultury⁵¹.

Rok Conrada – kreacja marki „Conrad”

Jeżeli już nie sam tekst, ale „cała infrastruktura medialna i zachodzące w niej procesy komunikacyjne zakreślają przestrzeń, w której wydarza się literatura”⁵², należałoby wykorzystać współczesną formę obecności Conrada jako znaku w kulturze i na tym budować silną ekstensywną markę „Conrad”. Pewne działania zostały już podjęte przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (ogłoszenie Roku Conrada), przez Instytut Książki (Book Fair in London, Conrad Study Day w British Library, wystawa plenerowa w Łazienkach Królewskich, emisja popularyzatorskich gadżetów, takich jak bawełniane koszulki, znaczki).

Powstał także krótki film animowany o Conradzie autorstwa Rafała Geremka, pod tytułem *Joseph Conrad – Polak, katolik, gentleman*, wyprodukowany przez Czarnego Słonia⁵³. Reżyser przeniósł pisarza do współczesności, aby zmierzył się z kluczowymi wyzwaniem naszego wieku, na przykład przynależnością Polski do Unii Europejskiej, polityką Rosji Władimira Putina, Brexitem (zob. ilustracje 53–54). Dzięki pytaniom stawianym przez współczesnych dziennikarzy poznajemy prawdopodobne poglądy pisarza. Film jest rodzajem zabawy balansującej na granicy faktów

⁵⁰ D. Antonik: *Autor jako marka...*, s. 101.

⁵¹ Ibidem, s. 71.

⁵² Ibidem, s. 139.

⁵³ Film jest dostępny w polskiej i angielskiej wersji językowej <https://www.youtube.com/watch?v=rvdhAlBjEvI&t=43s> [data dostępu: 26.01.2018].

i fikcji: już sam tytuł stanowi przetworzenie słynnego wyznania Conrada (lub jego rodziców) z zesłania w Rosji: „Polak – katolik i szlachcic”⁵⁴. Sformułowanie tytułowe „Polak, katolik, gentleman” pomysłowo łączy polską i angielską tożsamość Conrada-Korzeniowskiego. Reżyser wyjaśnia:

– Przenosimy naszego bohatera w czasie do współczesności, żeby opowiedzieć coś o poglądach i osobowości Conrada. Film jest rodzajem zabawy, a sam tytuł – prowokacją. Sformułowanie *Polak-katolik* opowiada o tożsamości Conrada, a nie jego religijności; rodzice mówili mu, że ma być Polakiem, katolikiem i szlachcicem. Sam Conrad został też Anglikiem, stąd *gentleman*⁵⁵.

Ilustracja 53. Kadr z filmu *Joseph Conrad – Polak, katolik, gentleman*. Joseph Conrad udzielający wywiadu w telewizyjnym show



Źródło: © Rafał Geremek; © Czarny Słoń.

⁵⁴ Urywek ten stanowi fragment dedykacji, jaką Konradek (lub jego rodzice) napisali na zdjęciu wysłanym z zesłania w Wołogdzie: „Kochanej Babuni, która mi pomogła biednemu tatkowi ciastka do więzienia posyłać, wnuczek, Polak – katolik i szlachcic KONRAD”. Cyt. za: Z. Najder: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1. Gaudium, Lublin, s. 46.

⁵⁵ *17 lat Polski w zjednoczonej Europie. Co Joseph Conrad sądził o Unii Europejskiej?* <https://agencja-informacyjna.com/kultura/15-lat-polski-w-zjednoczonej-europie-co-joseph-conrad-sadzil-o-ue/>. Por. opis filmu na YouTube [data dostępu: 3.06.2021].

Ilustracja 54. Kadr z filmu *Joseph Conrad – Polak, katolik, gentleman*. Wpis Josepha Conrada na Twitterze w sprawie Rosji



Źródło: © Rafał Geremek; © Czarny Słoń.

Dialogi są oczywiście fikcyjne, ale pojawiają się również cytaty z dzieł Conrada. Film budzi kontrowersje (skąd możemy bowiem wiedzieć, jaka byłaby opinia pisarza na temat nauczania Jana Pawła II, masowej migracji czy adaptacji filmowej F.F. Coppoli), ale dzięki temu zmusza do refleksji i wywołuje dyskusje⁵⁶. Wśród cytatów z twórczości i autentycznych wypowiedzi Josepha Conrada pojawiają się także wypowiedzi fikcyjne (na przykład wpis Conrada na Twitterze), które, zdaniem autorów filmu, wpisują się w ducha „condradowskiego” i odnoszą się do współczesnych zjawisk, takich jak Unia Europejska, Brexit czy aneksja Krymu przez Rosję.

Ponadto pojawiły się poważne projekty wprowadzenia utworów Conrada do przestrzeni kulturalnej poprzez nowe media. Przykładami są tu adaptacja *W oczach Zachodu* dla Teatru Telewizji (*Spiskowcy*, reż. J. Englert), słuchowisko radiowe i audiobook pt. *Serce ciemności* – na podstawie adaptacji *Jądra ciemności* autorstwa Jacka Dukaja; Conrad zaistnieje też w nowych mediach na zasadzie hipertekstu (*Zwierciadło – Morze. Nowomediálne interpretacje twórczości Conrada; JC_vlog. Joseph Conrad we współczesnej cyberprzestrzeni*), powstały komiksy i gry oparte na życiu i utworach

⁵⁶ Pisał o tym na swoim blogu Juliusz Bolek: *Zyski i straty*.

pisarza⁵⁷. Wszystkie te propozycje mogą pogłębić intensywność marki „Conrad”. Uważam jednak, że wykreowanie intensywnej i trwałej marki „Conrad” będzie możliwe tylko pod warunkiem, że oprzemy ją na wartościach analizowanych w dziełach Conrada (takich jak: wierność, lojalność, odpowiedzialność, rzetelne wypełnianie powierzonego zadania), ponieważ marka osobista pisarza powinna być budowana przede wszystkim wokół jego twórczości. Ma być wyznacznikiem autentyczności, dostarczenia emocji i dobrego warsztatu. To te wartości tworzą bowiem nierozzerwalną więź pisarza i czytelnika. W ten sposób recepcja Conrada w Polsce zatoczyłaby koło: od Conrada-mistrza (II wojna światowa), przez Conrada-ikonę (lata po transformacji ustrojowej) i wreszcie Conrada jako rozpoznawalnej marki, ale i symbolu niezłomności⁵⁸. Mam nadzieję, że również niniejsza książka przyczyni się do umocnienia obecności Josepha Conrada w polskiej kulturze.

⁵⁷ Tytuły projektów podaję za wynikami konkursu „Conrad 2017”: http://www.mkidn.gov.pl/media/po2017/decyzje/20170324_conrad2017_wyniki_naboru.pdf [data dostępu: 6.12.2017].

⁵⁸ Por. wypowiedź poety, krytyka i wicedyrektora Instytutu Książki: „Znowu bowiem rzeczywistość stawia przed nami potrzebę wierności pryncypiom, jakże często kwestionowanym dzisiaj. [...] Autor *Tajnego agenta* stawia na wierność, na aksjologię po prostu”. *Nowy spór o Conrada...*, s. 51.

Aneks

Najnowsze polskie przekłady *Jądra ciemności* na XXI wiek

Choć w niniejszej książce nie zajmuję się tłumaczeniami dzieł Conrada, zdecydowałam się dołączyć w formie aneksu rozdział na temat najnowszych polskich wersji *Jądra ciemności*, ponieważ wiele z analizowanych w pracy utworów odnosi się właśnie do tego opowiadania. Sądzę, że ze wszech miar wskazane jest, aby czytelnik otrzymał ogólny zarys tego, w jakiej formie warianty *Jądra ciemności* funkcjonują w polskim kontekście kulturowym przełomu XX i XXI wieku. Poza obszarem badania pozostają starsze przekłady tej opowieści, natomiast analizie zostały poddane najnowsze cztery przekłady powstałe w ciągu ostatnich dwudziestu lat po transformacji ustrojowej¹. W rozdziale identyfikuję zabiegi manipulacyjne (między innymi prze-tworzenia, refrakcji, adaptacji, symplifikacji), którym został poddany oryginał, aby dostosować go do horyzontu oczekiwań odmiennych grup polskich odbiorców (uczniów, czytelników dorosłych). W rozważaniach chciałabym zwrócić uwagę na takie kwestie: czy klasyfikacja *Jądra ciemności* jako lektury szkolnej miała wpływ na język przekładu i opracowanie edytorskie?; jak zabiegi promocyjne, edytorskie oraz parateksty przekładu (między innymi wstępy, przypisy, recenzje prasowe, materiały promocyjne) wpływają na recepcję tekstu i jego formę podawczą? Do analizy wybrałam cztery najnowsze teksty w przekładzie:

¹ J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. B. Koc. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000 (dalej stosuję skrót K w tekście głównym); J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. J. Polak. Vesper, Poznań 2009 (dalej stosuję skrót P w tekście głównym) [Pierwsze wydanie: J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. J. Polak. Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1994]; J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. P. Jabłońska. Oprac. A. Popławska. Greg, Kraków 2008 (dalej stosuję skrót J w tekście głównym); J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. M. Heydel. Wydawnictwo Znak, Kraków 2010 (dalej stosuję skrót H w tekście głównym).

Patrycji Jabłońskiej (2008), Jędrzeja Polaka (1994/2009), Barbary Koc (2000) i Magdy Heydel (2011).

„Wytepić całe to bydło!” (P, s. 78), „Wybić to bydło” (H, s. 66) czy „Wszystkie te bestie wytepić!” (K, s. 98) – jak właściwie brzmi kluczowy dopisek Kurtza obnażający jego metody kolonizacji, a w szerszym zakresie celnie i zwięźle oddający sens polityki kolonialnej? Rozdział ma na celu porównanie polskich wersji *Jądra ciemności*, ale nie po to, aby wykazać różnice (bo to oczywiste, że różni tłumacze tłumaczą w odmienny sposób); istotniejszy wydaje się sposób, w jaki tłumacze i wydawcy dokonują refrakcji (odkształcenia) tekstu. Twierdzę, że *Jądro ciemności*, a ściślej: poszczególne warianty tej opowieści, funkcjonują na różne sposoby w kulturze polskiej i każda wersja jest adresowana do innej widowni. Nie chodzi tu bynajmniej o wartościowanie poszczególnych przekładów, ale o naświetlenie odkształceń, jakim poddany został oryginał, aby czytelnik mógł świadomie wybrać odpowiednią wersję tłumaczenia.

Niewiele jest książek, które doczekują się szóstego lub siódmego przekładu w ciągu 20 lat. Pierwszą ograniczoną grupę stanowią arcydzieła: prócz wydań Szekspira, które mnożą się na potrzeby nowych produkcji teatralnych, czy *Alicji w Krainie Czarów*, która jest dla tłumaczy ciągłym wyzwaniem, tak jak Himalaje dla alpinistów², pozostałe można łatwo zliczyć. Do drugiej grupy zalicza się pozycje, których nowe tłumaczenia powstają jedynie z przyczyn ekonomicznych, wydawcy mają nadzieję na duży i szybki zysk (na przykład lektury lub znani autorzy)³. *Jądro ciemności* plasuje się pomiędzy tymi dwoma kategoriami – częściowo to lektura, więc wydawcy mogą liczyć na pewny zysk, ale i jest to książka należąca do kanonu literatury europejskiej, więc nowe tłumaczenia stanowią wyzwanie dla każdego pokolenia tłumaczy i mają przybliżyć dzieło współczesnym odbiorcom. W pierwszej grupie plasuje się przekład Patrycji Jabłońskiej oraz pierwsza wersja przekładu Jędrzeja Polaka, w drugiej – tłumaczenia Barbary Koc, Magdy Heydel i poprawiona wersja Polaka. W niniej-

² E. Tabakowska: *Słowo-po-słowie od tłumacza*. W: L. Carroll: *Alicja w Krainie Czarów*. Przeł. E. Tabakowska. Bona, Kraków 2012, s. 115.

³ A. Moc: *Nowe prawo autorskie a kolejne tłumaczenia na naszym rynku wydawniczym, czyli przygody Pinocchia albo Pinokia*. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 3: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?* Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, M. Stoch. Universitas, Kraków 1997, s. 181–189. K. Fordroński: *Polski przekład literacki w warunkach wolnego rynku. Spojrzenie nieobiektywne, prowokacyjne i stronnicze*. „Przekładaniec” 2000, nr 7, s. 131–149.

szym *Aneksie* wskażę na odkształcenia kulturowe (refrakcje), jakim poddana została ta nowela w obu grupach.

Najnowsze przekłady *Jądra ciemności* przedstawiam w perspektywie metodologicznej zaproponowanej przez André Lefevere'a jako formy prze-tworzenia⁴ (*rewriting*)⁵. Badacz zauważa, że w coraz większej ilości wypadków zwykły czytelnik⁶ nie otrzymuje literatury nieprzetworzonej, czyli w formie takiej, jak została napisana przez autorów, ale w kształcie zapośredniczonym przez tak zwanych akuszerów literackich, do których zalicza między innymi tłumaczy, edytorów pism wybranych/zbiorowych, autorów antologii i krytyków⁷.

Dzieło zyskuje czytelników i wywiera wpływ głównie dzięki „nieporozumieniom i błędnym przekonaniom” lub – by posłużyć się bardziej neutralnym określeniem – refrakcjom. Autorów i ich dorobek postrzega się i rozumie na pewnym tle czy też, jeśli ktoś woli, poddaje się ich *refrakcji* w pewnym ośrodku [...]⁸.

Do form prze-pisywania dzieła zaliczamy translację, edycję, antologizację, teksty krytyczne (posłowania, recenzje, eseje interpretacyjne); wszystko to wytwarza w umysłach czytelników pewien **obraz** utworu, pisarza czy nawet całego okresu literackiego lub literatury narodowej. Te zapośredniczone formy powstają niejednokrotnie wbrew różnym ograniczeniom,

⁴ Pisałam o tym w rozdziale 2 niniejszej pracy, we fragmencie dotyczącym Jacka Dukaja. Zaproponowałam tam przekład tego terminu jako „prze-tworzenie”.

⁵ A. Lefevere: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London–New York 1992, s. 1–2.

⁶ Lefevere posługuje się terminem „non-professional reader” na określenie większości odbiorców literatury, którzy nie zajmują się literaturą zawodowo, mając na myśli czytelników, którzy czytają dla siebie, w przeciwieństwie do „profesjonalnych czytelników”, którzy czytają zawodowo z racji wykonywanej profesji (na przykład krytycy literaccy czy nauczyciele akademicy). (A. Lefevere: *Translation, Rewriting, and the Manipulation...*, s. 6).

⁷ Ibidem, s. 2, 4, 6, 9. Zagadnienie konstruktorów idei i obrazów („image makers”) w kulturze jest bardzo szerokie i odnosi się nie tylko do przekładoznawstwa. Socjologiczne ujęcie tego procesu przedstawił I. Even-Zohar: *Idea-makers, Culture Entrepreneurs, Makers of Life Images, and the Prospects of Success*. In: Idem: *Papers in Culture Research*. Tel Aviv University, Tel Aviv 2005, s. 185–203.

⁸ A. Lefevere: *Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*. Przeł. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 226; podkr. – A.A.P.

w kontekście obowiązujących prądów i poetyk literackich, nie wspominając czynników ekonomicznych. W niniejszym szkicu chciałabym przyrzeć się dokładniej właśnie tym czynnikom, które wpływają bezpośrednio na konstrukcję obrazu *Jądra ciemności*, jaki otrzymują polscy czytelnicy.

Z pewnością wszyscy tłumacze mieli świadomość istnienia poprzednich wersji opowieści i z nich korzystali w mniejszym lub większym stopniu. Przyjrze się zatem osobie tłumacza, wydawnictwom (seriom wydawniczym), w obrębie których ukazały się tłumaczenia oraz paratekstom przekładu, które im towarzyszyły, ponieważ, jak trafnie zauważa Marta Skwara, funkcjonowanie dzieła w kulturze narodowej zależy nie tylko od „istnienia tekstów kolejnych przekładów”, ale przede wszystkim od komentarzy krytyków (wzmianek lub wnikliwych recenzji), zabiegów wydawniczych (noty, reklamy), wprowadzenia na listę lektur, umieszczania w antologiach, to wszystko tworzy skomplikowany system „ponownego pisania” danego dzieła w nowej kulturze⁹.

Tłumacz widzialny

Poniższy fragment analizy będzie poświęcony postaciom tłumaczy, którzy ze świadomością poprzednich wersji przełożyli *Jądro ciemności* ponownie. Celowo zatytułowałam tę część „Tłumacz widzialny”, ponieważ niektórzy tłumacze/niektóre tłumaczki dokonali nowego przekładu „wbrew” poprzednim wersjom¹⁰. Ich wybory translatorskie rzutują na całość tekstu, profilują go i odciskają na nim niezatarte piętno do tego stopnia, że badacz przekładów może rozpoznać, kto tłumaczył dany wariant.

Jędrzej Polak (1958–2020) był doświadczonym tłumaczem książek z języka angielskiego i autorem jednej książki (*Życie jest gejem*). Tłumaczył nie tylko literaturę piękną z tak zwanej wysokiej półki (na przykład Williama Faulknera *Wściekłość i wrzask*, Ernesta Hemingwaya *Stary człowiek i morze*), ale także popularną (na przykład Johna Grishama *Raport „Pelikana”*, Breta Eastona Ellisa *American psycho*, Arthura C. Clarke’a *Odyseja kosmiczna 2001*) i naukową (na przykład Normana Goodmana *Wstęp do socjologii*, Bar-

⁹ M. Skwara: *Polskie serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2014, s. 12.

¹⁰ Por. J.L. Borges: *The Translators of the 1001 Nights*. In: *The Translation Studies Reader*. Ed. L. Venuti. Routledge, New York–London 2012, s. 92–105.

bary Jelavich *Historia Bałkanów wiek XVIII i XIX*). *Jądro ciemności* przetłumaczył po raz pierwszy w 1994 dla wydawnictwa SAWW, a następnie, po konsultacjach z literaturoznawcą Przemysławem Czaplińskim, przygotował w 2009 roku wersję poprawioną¹¹. Ten wariant będzie przedmiotem analizy w dalszej części *Aneksu*. Z dzieł Conrada przełożył tylko *Jądro ciemności*.

Patrycja Jabłońska tłumaczy literaturę piękną z języków angielskiego (*Mała księżniczka* Frances Hodgson Burnett), niemieckiego (*Baśnie* Jakuba i Wilhelma Grimm) i włoskiego (*Pinokio* Carla Collodiego) przede wszystkim dla krakowskiego wydawnictwa Greg. Podobnie jak Polak z dzieł Conrada przełożyła jedynie *Jądro ciemności*.

Magda Heydel (ur. 1969) pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Jest redaktorką naczelną pisma „Przekładaniec” i doświadczoną tłumaczką. Tłumaczyła książki Virginii Woolf, Teda Hughesa, Thomasa Stearnsa Eliota i Seamusa Heaney. Zajmuje się także teorią przekładu, wydała monografię *Gorliwość tłumacza* oraz przełożyła (wraz z zespołem) pracę teoretyczną Theo Hermansa *Narada języków*. Jest współredaktorką pierwszej antologii tekstów kluczowych dla rozwoju studiów nad przekładem *Współczesne teorie przekładu*. Podobnie do Polaka i Jabłońskiej z utworów Conrada do roku 2011 przełożyła¹² wyłącznie *Jądro ciemności*¹³.

Barbara Koc (1925–2013) była badaczką literatury polskiej. Należała do pokolenia 1920, które wraz z Janem Józefem Szczepańskim, Leszkiem Prorokiem i Andrzejem Braunem propagowało twórczość Conrada w Polsce. Jako członek Joseph Conrad Society publikowała prace związane z twórczością i biografią pisarza (miedzy innymi *Conrad. Opowieść biograficzna, Polskość Conrada, Epifania w twórczości Conrada*)¹⁴. Zredagowała

¹¹ P. Czapliński: *Niebezpieczne arcydzieło*. W: J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. J. Polak..., s. 171.

¹² W roku 2018 ukazał się tom J. Conrad: *Opowiadania*. Tłum. M. Heydel. Czarne, Wołowiec.

¹³ Celowo przy każdym tłumaczu zaznaczam, czy przełożył/przełożyła inne dzieła tego samego autora, gdyż – jak słusznie zauważa Susan Bassnett – twórczość danego pisarza wytwarza siatkę powiązań intertekstowych (odniesień do innych utworów tego autora), słów kluczy, które powinny być tłumaczone zawsze w ten sam sposób (S. Bassnett: *Translation Studies*. Routledge, London–New York 1998). W 2018 roku Heydel przełożyła wybrane opowiadania Conrada.

¹⁴ Koc Barbara. *Biogram*. Oprac. K. Batora. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury: słownik bibliograficzny*. T. 4: K. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 167.

bardzo ważny dla polskiej conradystyki tom wspomnień: *Wspomnienia i studia o Conradzie*. Jeżeli chodzi o tłumaczenia utworów Conrada, podjęła się tylko jednego – *Jądra ciemności*, jak się wydaje w odpowiedzi na przekład Jędrzeja Polaka, który został oceniony jako „chybiony zamiar” i „nieporozumienie”¹⁵. W odróżnieniu od pozostałych tłumaczy była specjalistką w zakresie biografii i twórczości pisarza, co miało ogromny wpływ na jej przekład.

Kontekst wydawniczy

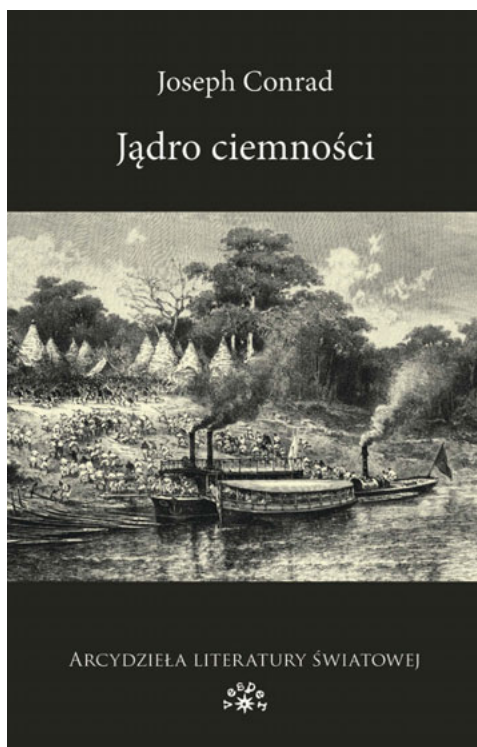
Pierwszy chronologicznie z omawianych tu przekładów Jędrzeja Polaka ukazał się w małym poznańskim wydawnictwie Vesper w serii Arcydzieła Literatury Światowej (ukazały się w niej między innymi *Dr Jekyll i pan Hyde*, *Trzech panów w łódce nie licząc psa* i *Wspomnienia kurtyzany Fanny Hill*). Okładki w tej serii są czarne, mają białe liternictwo i zdjęcia pośrodku¹⁶. W tym konkretnym wypadku fotografia ukazuje kilka parowców przy brzegu rzeki, z których „wylewają się” strumienie krajowców. W dali widać słomiane chaty tubylców. Całość niewątpliwie nawiązuje do fabuły opowieści (ilustracja 55). Na IV stronie okładki zacytowano krótki fragment z posłowania Przemysława Czaplińskiego, podkreślający przynależność tej książki do kanonu literackiego oraz jej skandalizujący wymiar.

Przekład Barbary Koc opublikowała w 2000 roku Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza (ilustracja 56). Na ciemnoniebieskiej okładce znajduje się prześwietlony zarys białego trójmasztowego statku wraz z jego rozmytym odbiciem w tafli morza. U góry niezbyt wyraźną czcionką maszynową umieszczono nazwisko autora i tytuł. Na IV stronie okładki zamieszczono informacje biograficzne dotyczące Conrada. Mgliste odbicie statku może sugerować modernistyczną narrację noweli lub niejasności poznawcze utworu. Analogicznie, nieostra czcionka zapowiada trudności w zapisie czy przekazie doświadczenia Marlowa. Ten przekład przedstawiam jako drugi, ponieważ w nocie Od wydawcy wspomniane jest tłumaczenie Polaka (chodzi o pierwszą wersję *Jądra ciemności*, którą Polak wydał w 1994).

¹⁵ *Od wydawcy*. W: J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. B. Koc..., s. 7.

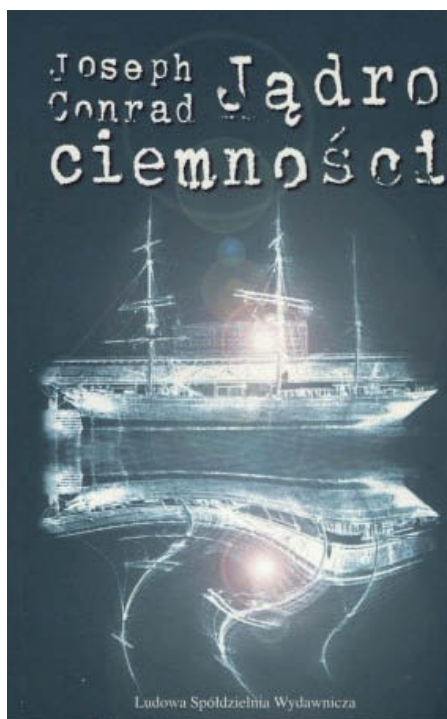
¹⁶ Autor zdjęcia jest nieznany. Okładki omawiane w niniejszym rozdziale publikują dzięki uprzejmości i za zgodą wydawnictw: Vesper, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Greg, Znak.

Ilustracja 55. I strona okładki *Jądra ciemności* w przekładzie Jędrzeja Polaka



Źródło: © Wydawnictwo Vesper 2009.

Ilustracja 56. I strona okładki *Jądra ciemności* w przekładzie Barbary Koc

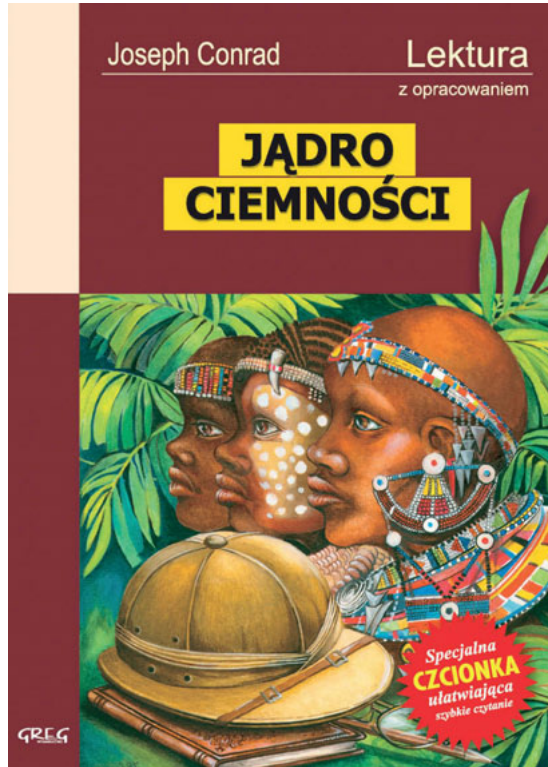


Źródło: © Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 2000.

Okładka tłumaczenia Patrycji Jabłońskiej jest najbardziej kolorowa i najmniej dwuznaczna, tu wszystko jest klarownie podane (ilustracja 57). Autorką ilustracji jest Jolanta Ludwikowska. Na obwolucie w lewym górnym rogu widnieje nazwisko autora, a w przeciwnym rogu napis większymi literami: lektura z opracowaniem; poniżej umieszczono na żółto zakreślony tytuł. Centralną część obwoluty zajmują bogato zdobione głowy Murzynów (?) przedstawione z profilu, niżej typowe angielskie nakrycie głowy noszone w Afryce, położone na starym notatniku w brązowej (skórzanej?) oprawie wraz z ołówkiem i okularami. W prawym dolnym rogu czerwone koło informuje o specjalnej czcionce ułatwiającej czytanie. Poszczególne elementy okładki odwołują się do stereotypów (wytatuowane i ozdobione koralikami głowy tubylców, typowe dla Brytyjczyków w Afryce nakrycie głowy, stary ołówek). Wszystko to ma konotować typowe asocjacje, jakie prawdopodobnie ma młody czytelnik,

związane z kulturą afrykańską i dziewiętnastowiecznymi kolonizatorami. Na pewno okładka jest przygotowana z myślą o młodym czytelniku, co potwierdza napis „lektura”. Na ostatniej stronie ulokowano ilustracje innych lektur z tej serii (między innymi *Ballady i romanse*, *Chłopi*, *Król Edyp*, *Proces*).

Ilustracja 57. I strona okładki *Jądra ciemności* w przekładzie Patrycji Jabłońskiej



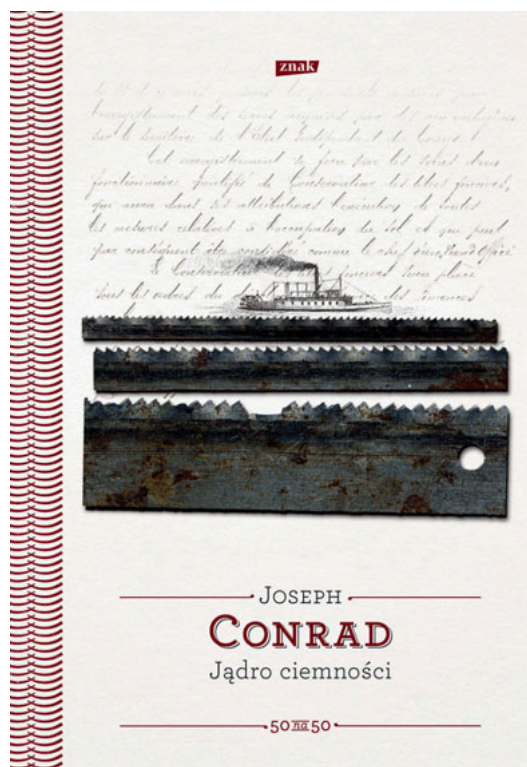
Źródło: © Wydawnictwo Greg 2008.

Przekład Magdy Heydel ukazał się w serii 50 książek na 50-lecie Znak, reklamowanej jako „najlepszy przewodnik po świecie literatury. Wybitni autorzy, ważne dzieła [...] Seria 50 na 50 to książki, które po prostu trzeba znać”. W tej serii ukazały się między innymi *Tartuffe*, *Wielki Gatsby*, *Trzej muszkietierowie* w nowych, jak zapewnia redakcja – „znakomitych” bądź „rewelacyjnych” przekładach¹⁷. Za przekład *Jądra ciemności* Magda

¹⁷ <https://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,4547,Trzej-muszkietierowie> [data dostępu: 8.12.2021].

Heydel otrzymała w 2012 roku nagrodę „Literatury na Świecie”. Na szaro-brązowej okładce, autorstwa Kuby Sowińskiego, widnieje postrzępiona drewniana linijka, po której „płynię” mały parowiec (ilustracja 58).

Ilustracja 58. I strona okładki *Jądra ciemności* w przekładzie Magdy Heydel



Źródło: © Wydawnictwo Znak 2010.

Wydaje się, że ma to symbolizować najeżoną niebezpieczeństwami żeglę stateczku na rzece Kongo. W tle, w górnej części można dostrzec wyblakłe odręczne pismo w języku francuskim. Może to fragment listu Conrada-Korzeniowskiego z jego wyprawy w głąb Afryki? Na obwolucie na końcu książki znajdują się informacje dotyczące Serii 50 na 50, samej powieści i krótka notka biograficzna o autorze. Jeżeli chodzi o informacje o książce, zamieszczono bardzo zwięzłe, acz wymowne zdanie: „Bolesne i niebezpieczne arcydzieło w nowym przekładzie”. Można dostrzec kilka podobieństw do notki na wydaniu Polaka, w której również pojawiło się słowo klucz „arcydzieło” i analogicznie określono je jako „groźne”. W obu edycjach uwydatniona zostaje więc siła tej opowieści i jej wywrotowy

charakter, co wydaje się celowym zabiegiem wydawniczym, mającym zachęcić potencjalnych czytelników do nabycia książki. Ponadto na IV stronie okładki znajduje się krótkie streszczenie akcentujące kontrowersyjność, nowoczesność i istotne dla współczesnego czytelnika znaczenie historii Marlowa. W ostatnim zdaniu powtórzono, że jest to nowy przekład opatrzony „znakomitym” posłowiem. Na tej podstawie można sądzić, że, podobnie do edycji Polaka, jest to wydanie skierowane do dorosłego i doświadczonego czytelnika. Sugerowane przez wydawcę pytania o genezę zła, kwestie tożsamości człowieka, problem Innego są złożonymi filozoficznymi zagadnieniami; również wspomniane filmy Francisa F. Coppoli i Wenera Herzoga adresowane są do dojrzałych odbiorców. Należy zauważyć, że nota na obwolucie, w odróżnieniu od wzmianki na wydaniu Polaka, jest przeładowana informacjami mającymi na celu skuteczną i atrakcyjną promocję książki.

Parateksty przekładu

Refrakcja, posiłkując się terminologią Lefevere’a, czyli profilowanie tekstów przekładu, zachodzi na wielu poziomach i na wiele sposobów. Nie będę tutaj omawiać szczegółowo tych kwestii, ale zajmę się jednym z czynników odkształcania przekładu, a mianowicie paratekstami przekładu. „Paratekst – definiując za G. Genettem – to to, dzięki czemu tekst staje się książką i jako książka trafia do czytelnika”¹⁸. Za parateksty uważa się przedmowy/posłowania tłumacza, przypisy, opracowania dołączone do wydania danego tłumaczenia, krytykę przekładów, recenzje prasowe i specjalnie przygotowane materiały wydawnicze rozpropagowywane w celach promocji danego wydania¹⁹. Jak twierdzi Genette, nie są to neutralne „uzupełnienia” lokujące się w przestrzeni wokół tekstu (fizycznie na papierze lub medialnie), ponieważ nie są one „przezroczyste” i nie pozostają bez wpływu na tekst, którego dotyczą. Wręcz przeciwnie – „stanowią miejsce **transakcji**, w którym realizuje się pewna strategia oddziały-

¹⁸ Cyt. za: E. Skibińska: *Od redakcji*. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 17: *Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska. Księgarnia Akademicka, Kraków 2011, s. 7.

¹⁹ Wskazałam jedynie na wybrane parateksty odnoszące się do tłumaczeń. Pełną listę i funkcje paratekstów omawia E. Skibińska. Zob. Eadem: *Od redakcji...*, s. 7–9.

wania na odbiorcę, mająca prowadzić do dobrego przyjęcia tekstu i jego lektury właściwej, a więc takiej, jaką zakłada autor i jego sprzymierzeńcy”²⁰. Kluczowe frazy dla koncepcji refrakcji tłumaczeń, na którą wskazuję w niniejszej analizie, to stwierdzenia, że parateksty są celowe, reprezentują przemyślaną strategię (wydawcy, tłumacza etc.) i intencjonalnie profilują odbiór tekstu (ma to być lektura właściwa, a więc pożądana przez na przykład tłumacza, zgodna z jego interpretacją dzieła). Wszystkie wspomniane powyżej działania powodujące odkształcenia (refrakcje) zachodzą w przypadku omawianych wydań *Jądra ciemności*.

Na wstępie należy zaznaczyć, że liczba paratekstów dotyczących poszczególnych wariantów *Jądra ciemności* jest różna – od bardzo niewielu (w przypadku wersji Koc) do znacznej ilości (w przypadku wersji Heydel).

Przekłady Jabłońskiej i Heydel to, można by rzec, perfekcyjne egzemplifikacje ustaleń Lefevere’a, jeśli chodzi o refrakcję, ale na różnych poziomach. Wydanie Jabłońskiej wpisuje *Jądro ciemności* w szablon odbioru lektury. Jaki on jest? Na podstawie analizy ponad trzydziestu edycji lektur szkolnych przez różne wydawnictwa można wyróżnić następujące cechy tego typu publikacji: czytelna informacja na okładce lub stronie przedtytułowej o tym, że książka jest lekturą, opracowanie dołączone do tekstu (posłowie – często w formie eseju interpretacyjnego), streszczenie, główni bohaterowie (charakterystyka), plan akcji, problematyka utworu, tematy wypracowań (a nawet modele już napisanych wypracowań i rozprawek²¹), spis ważnych cytatów²². Jednak w większości publikacji te opracowania znajdują się po tekście właściwym lektury. Natomiast cała seria wydawnictwa Greg (w tym edycja *Jądra ciemności*) wyróżnia się tym, że komentarze wplatane są w tekst główny na nieco ciemniejszym tle i pisane pogrubioną czcionką, co w istotnym stopniu zaburza czytanie noweli. Wyodrębniłam cztery typy tych komentarzy:

- zwięzłe streszczenie wydarzeń (na przykład „Szlak podróży Marlowa” (J, s. 14), „Księgowy o Kurtzu” (J, s. 19);

²⁰ Ibidem, s. 7, podkr. – A.A.P.

²¹ Jeżeli chodzi o *Jądro ciemności*, to takie modele wypracowań zawiera wydanie w serii Lektura plus Opracowanie Buchmanna (Warszawa 2011), które dodatkowo reklamuje lekturę sloganem „szybko – łatwo – bezstresowo”.

²² Przeanalizowałam następujące serie wydawnicze lektur szkolnych: Lektury Szkolne (wydawnictwo Adalex), Biblioteka Lektur Szkolnych (Wydawnictwo Łódzkie), Biblioteka Lektur Szkolnych (Wydawnictwo Literackie), Lekcja Literatury (Wydawnictwo Literackie), Lektura z Opracowaniem (wydawnictwo Spes), Biblioteka Lektur Szkolnych (wydawnictwo Interart).

- sygnalizacja kluczowych cytatów (na przykład „Ważny cytat: Kurtz »wysłannik postępu«” (J, s. 24), „Ważny cytat; bezkarność białych, samowola) (J, s. 31);
- określenie referencji intertekstualnych (aluzja do *piekła* – części *Boskiej komedii* Dantego” (J, s. 17);
- oznaczenie fragmentów symbolicznych, głównych motywów noweli („Symbolizm – kobiety-Parki” (J, s. 11), „Palisada z głowami Murzynów – symbol pracy Kurtza” (J, s. 52), „motyw ciemności” (J, s. 62).

Wtręty te rozbijają spójność i atomizują tekst opowieści. Ich liczba na stronie kształtuje się od jednego do czterech, a na 64 strony przekładu jest tylko 15 stron bez szarych bloków wtłoczonych w tekst. Można więc zaryzykować twierdzenie, że w przypadku tej edycji morfologia tekstu dzieli się na tekst właściwy, autorski (trzy czwarte wydania) i tekst poboczny, dodany od redakcji (prawie jedna czwarta książki). Prócz funkcji wizualnie zakłócającej odbiór tekstu poprzez sztuczne wydzielenie całości interpretacyjnych i znaczeniowych, funkcją celowo założoną przez wydawcę ma być ułatwienie procesu czytania i rozumienia tekstu. Jednakże na skutek tych krótkich komentarzy tłumacz (wydawca?) dokonuje symplifikacji opowieści, czyli zabiegu przeciwnego do tego, który zamierzył Conrad²³.

Ze względu na ograniczone ramy tego aneksu podają tylko trzy przykłady zamierzonego uproszczenia tekstu, którego celem jest maksymalne ułatwienie lektury młodemu czytelnikowi. Podczas żeglugi w górę rzeki

²³ Narracja *Jądra ciemności* jest celowo niespójna i chaotyczna, ponieważ wywodzi się z estetyki modernistycznej powieści. Ten rodzaj narracji jako wyróżnik nie tylko dla *Jądra ciemności*, ale i innych utworów Conrada był wielokrotnie analizowany przez krytyków, nie ma więc potrzeby udowadniania, że zabieg wydawcy jest przeciwny do intencji autora (zob. np. I. Watt: *Conrad w wieku dziewiętnastym*. Tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984; J. Lothe: *Conrad's Narrative Method*. Clowendon Press, Oxford–New York 1989). Nowatorskie elementy formalne narracji były odbiciem ogólnego kryzysu epistemologicznego pod koniec XIX wieku. Koncepcję przewartościowania tradycyjnych form powieści podsumowała dwadzieścia lat później V. Woolf w eseju *Modern Fiction*, stwierdzając, że gdyby pisarz mógł swobodnie wyrazić „tę nieznaną i nieograniczoną energię” życia, nie byłoby „żadnej fabuły, nie byłoby komedii ani tragedii, żadnego wątku miłosnego ani katastrofy w przyjętym stylu, nie byłoby chyba ani jednego guzika przyszytego tak, jak by sobie życzył krawiec z Bond Street”. Bo, konkluduje pisarka, „życie to nie jest ileś tam symetrycznie ustawionych par okularów; życie to świetlista aureola, na pół przezroczysta powłoka otaczająca nas od początku do końca naszej świadomości” (V. Woolf: *Nowoczesna powieść*. W: *Pochyła wieża: eseje literackie*. Wybór i oprac. A. Ambros. Przeł. A. Ambros, E. Życieńska. Czytelnik, Warszawa 1977, s. 287).

statek Marlowa zostaje zaatakowany przez tubylców, którzy wystrzelują w kierunku intruzów drobne i cienkie strzały. Marlow jednak z kilku powodów (przemęczenie, mgła, koncentracja na pomiarach głębokości rzeki) nie potrafi rozpoznać ataku i dostrzega jedynie „patyczki” przelatujące w powietrzu. Podobnie czytelnik winien odnieść wrażenie konfuzji, niejasności i mylnie zinterpretować znaki opisywanej rzeczywistości. Jest to impresjonistyczna metoda narracji, polegająca na opóźnionym przedstawieniu przyczyny wcześniej zaistniałych zjawisk – tak zwane *delayed decoding* – „opóźnione rozszyfrowanie”²⁴. Natomiast podanie półgrubą czcionką, w ramce informacji o ataku krajowców niweczy modernistyczny zabieg narracyjny autora. Sprowadza kunsztowną metodę narracji do nieskomplikowanej i jednoznacznej opowieści przygodowej dla młodzieży²⁵. Nieco inna symplifikacja zachodzi przy opisie stacji Kurtza. Marlow, podpływając do chaty kolonizatora, bacznie obserwuje przez lornetkę jej otoczenie. Zaskakują go zdobienia na palisadzie, choć całe ogrodzenie było zaniedbane. Przybijając do brzegu rzeki, ponownie przygląda się owym zdobieniom i odkrywa, że ornamentacyjne kule na palisadzie to zasuszone głowy ludzkie. W tym przypadku mylna interpretacja percepcji i „opóźnione rozszyfrowanie” ma wywołać szok u odbiorcy. Jednak kiedy na tej samej stronie wprowadzono informację w ramce półgrubą czcionką od razu przykuwającą wzrok czytelnika, i objaśniającą: „Palisada z głowami Murzynów” (J, s. 52), nie może być mowy ani o pomyłce w interpretacji zjawisk, ani o efekcie zaskoczenia czy wzburzenia u odbiorcy. Ponownie więc celowy zamysł autora, skonstruowany przez odpowiednią technikę narracji, został unicestwiony przez formę edycji tekstu. I ostatni przykład będący nie tylko symplifikacją, ale przede wszystkim błędnym odczytaniem tekstu (niedostrzeżeniem ironii). Przytaczam ten fragment wiernie, ponieważ jest on bardzo istotny w debacie dotyczącej Conradowskiej krytyki kolonizatorów:

Po kilku dniach Ekspedycja Eldorada wyruszyła w cierpliwą dżungłę, która zamknęła się nad nią tak jak morze zamyka się nad nurkiem. Jakiś czas potem przyszła wiadomość, że wszystkie osły padły. **Nie wiem nic**

²⁴ Por. rozdział 1, przypis 101.

²⁵ Jeszcze dalej posunął się Buchmann, wydawca *Jądra ciemności* w serii Lektura plus Opracowanie, który ponumerował poszczególne sekcje opowieści, nadał im tytuły i w ten sposób uporządkował chaotyczną narrację Marlowa. Jest to przykład ekstremalnej symplifikacji eliminującej dystynktywne i immanentne cechy narracji opowieści modernistycznej. (Autorką opracowania jest Jolanta Szczepanik).

o losie mniej cennych zwierząt. Niewątpliwie, tak jak reszta z nas, dostały to, na co zasłużyły.

J, s. 32; podkr. – A.A.P.

Fraza „mniej cenne zwierzęta” odnosi się do Europejczyków, członków ekspedycji i jest użyta ironicznie. Do czytelnika należy odkodowanie tej ironii²⁶. Fragment ten jest o tyle ważki, że ujawnia (pośrednio) stosunek pisarza do polityki kolonizacyjnej. Natomiast skrótowny komentarz wpleciony przez tłumaczkę (wydawcę?) w ten akapit tekstu jednoznacznie informuje czytelnika o przeciwnym znaczeniu tego wyrażenia: „Muzryni – »mniej cenne zwierzęta«” (J, s. 32). Stanowi więc błędne odczytanie tekstu i autorytatywnie narzuca je młodemu odbiorcy.

Jeśli chodzi o teksty dołączone na końcu książki jako opracowanie, to zawierają one w formie skróconej biografii Conrada, informacje dotyczące genezy utworu, znaczenia tytułu, kompozycji, tematów, impresjonizmu i symbolizmu, plan wydarzeń, treść, charakterystykę bohaterów, problematykę społeczno-polityczną, psychologiczną i moralną oraz wypisy przydatnych cytatów. Całość zajmuje trzydzieści stron, czyli 1/3 publikacji. Forma poszczególnych komentarzy jest prosta i przystępna, niewątpliwie przygotowana pod kątem młodego, niedoświadczonego odbiorcy. Powstaje pytanie: czy nie należy młodym czytelnikom stawiać poprzeczki nieco wyżej? Fakt wpisania *Jądra ciemności* na listę lektur nie powinien oznaczać maksymalnej symplifikacji tekstu i likwidacji niedopowiedzeń, fragmentów trudnych czy celowo sprzecznych. A taki właśnie typ refrakcji obserwujemy w przypadku tłumaczenia Jabłońskiej w edycji wydawnictwa Greg. Paradoksalnie w sekcji „Sposób opowiadania, kompozycja utworu” autorka opracowania Anna Popławska podkreśla zawilóść i niejednoznaczność noweli, ale chwytty zastosowane w edycji tekstu są kontradycją opinii zawartych w opracowaniu. Podobna sprzeczność zachodzi w przypadku sekcji „Impresjonizm i symbolizm”, w której Popławska omawia impresjonistyczną metodę narracji, podając między innymi przykład ataku krajowców. Interpretatorka zapewnia, że „zabieg ten umożliwi czytelnikowi wejście w intensywny kontakt zmysłowy z opisywanymi wydarzeniami” (J, s. 80), ale – jak wskazałam powyżej – informacje w ramce uniemożliwiają taki „intensywny kontakt”. Nie ulega wątpliwości, że komentarze zawarte w opracowaniu stoją w jawnej sprzeczności z zasadami edycji zastoso-

²⁶ C. Watts: *Introduction*. In: J. Conrad: *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford University Press, Oxford 1996, s. XXIII.

wanymi przez wydawcę dla maksymalnego uproszczenia lektury tekstu. Reasumując, całe wydanie *Jądra ciemności* w edycji Grega jest niespójne.

Jeżeli chodzi o publikację tłumaczenia Magdy Heydel przez wydawnictwo Znak, to można wyróżnić cały wachlarz różnorodnych paratekstów, począwszy od tradycyjnego posłowie, a na nowych mediach skończywszy. Jak pisałam na wstępie tej analizy, przekłady Jabłońskiej i Heydel dokonują najsilniejszej refrakcji. W przypadku Jabłońskiej są to komentarze „wdzierające się” w tekst utworu, umieszczone nie na marginesie, ale w obrębie tekstu noweli; natomiast w przypadku Heydel jest to obszerne posłowie, ale przede wszystkim intensywny przekaz medialny. Wydzieliłabym takie segmenty, jak: promocja wydawnicza, artykuły prasowe (o ukrytej funkcji promocyjnej), recenzje (w prasie i w internecie), wywiady oraz dyskusje publiczne (na przykład na festiwalach literackich) i wreszcie nagrody za przekład (wywołujące ponowne echo w mediach).

Zacznę od najbardziej dostępnego, ale i wpływowego paratekstu, bo opublikowanego wraz z przekładem, który opisuje i interpretuje. Na początku należy podkreślić, że posłowie w znacznym stopniu ukierunkowuje odbiór utworu, zwłaszcza w tym wypadku, ponieważ głos tłumaczki jest również głosem znanej badaczki przekładoznawstwa, autorki kilku antologii przekładu, której nazwisko „w logice promocji wydawniczej, przyciąga do lektury w równym stopniu, jak nazwisko samego autora”²⁷. Posłowie to jest bardzo gęste, przeznaczone dla wytrawnego czytelnika, stanowi bowiem studium recepcji *Jądra ciemności* i przedstawia najistotniejsze odczytania tej powieści (między innymi A. Guerarda, I. Watta). Heydel szczegółowo omawia również interpretacje postkolonialne, zainicjowane błyskotliwym acz powierzchownym esejem Ch. Achebego oraz krytykę feministyczną. Należy jednak pamiętać, że są to tylko epizody w długiej historii recepcji tej noweli i nie powinny stanowić jej centrum (i nie stanowią go, w moim przekonaniu, w *Posłowniu*). W tym eseju Heydel udało się zachować równowagę w prezentacji różnorodnych odczytań *Jądra ciemności*, natomiast w wypowiedziach medialnych ta równowaga została zachwiana, do czego powrócę w dalszej części szkicu, omawiając kolejne parateksty.

Zanim jednak przejdę do dalszej analizy, przedstawię kilka uwag, na jakie pozwalają mi ramy tego aneksu, polemizujących z wąskim

²⁷ A. Cetera: *Przypomnienie tłumacza: rzecz o elementach metaprzekładu we współczesnych tłumaczeniach prozy angielskiej*. W: *Warsztaty translatorskie IV*. Red. R.A. Sokolowski [et al.]. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Slavic Research Group University, Lublin–Ottawa 2007, s. 101.

odczytaniem postkolonialnym i feministycznym zarysowanym przez Heydel. Tekst opowieści nie uprawnia nas do twierdzenia, że Conrad sugeruje, iż „metafizyczne zło w postaci czystej [...] ukryte jest w głębi afrykańskiej dziczy, uosobionej w »czarnej postaci na długich nogach«²⁸. Wręcz przeciwnie, pisarz za pośrednictwem narratora pokazuje, że zło tkwi w każdym z nas, i to właśnie odkrywa, ku swemu przerażeniu, Marlow, obawiając się, że ekstremalne warunki (między innymi absolutna wolność w Afryce) wyzwoli potworne skłonności także i w nim samym. To warunki sytuacyjne miały (i nadal mają) najistotniejsze znaczenie w kształtowaniu zachowań człowieka²⁹. Szkic Achebego rozpętał kampanię ideologicznego ataku wobec Conrada na Zachodzie³⁰, ale nie było to nic nowego, ponieważ w Polsce podobna nagonka (wtedy podbudowana ideologią marksistowską) odbywała się w latach 40. XX wieku³¹. Nie jest moim zamiarem polemika z odczytaniem Achebego (zrobiło to już wystarczająco wielu krytyków, między innymi wykazując, że było to polityczne wystąpienie a nie bezstronna krytyka literacka³²), ale chcę podkreślić, że ideologiczny atak nie był niczym nowym w europejskiej historii recepcji

²⁸ M. Heydel: *Posłowie*. W: J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. M. Heydel..., s. 123.

²⁹ Zob. Ph. Zimbardo: *Efekt Lucyfera: dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?* Przeł. A. Cybulko [et al.]. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2008; A. Adamowicz-Pospiech: *Cywilizacyjne jądra ciemności, czyli o sytuacjach granicznych u Conrada i Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Granice w kulturze*. Red. A. Radomski, R. Bomba. Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja, Lublin 2010, s. 6–19.

³⁰ Do eseju Achebego odnoszą się pośrednio lub bezpośrednio niektóre z omówionych w niniejszej pracy powieści graficznych. Zob. rozdział 1.

³¹ Por. J. Kott: *O laickim tragizmie*. „Twórczość” 1945, z. 2, s. 137–160. Powstało wiele tekstów krytycznych polemizujących z Achebem. Najobszerniejszą polemiką jest esej C. Watta: „A Bloody Racist”: *About Achebe’s View of Conrad*. „The Yearbook of English Studies” 1983, Vol. 13: *Colonial and Imperial Themes Special Number*, s. 196–209. Por. także C. Wyer: *Two Readings of Heart of Darkness*. <http://wayback.archive.org/web/20110302095028/http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/africa/Conrad-readings.htm> [data dostępu: 1.01.2014]; H. Hawkins: *Conrad’s „Heart of Darkness”: Politics and History*. „Conradiana” 1992, Vol. 24, No. 3, s. 207–217; H. Hawkins: *The Issue of Racism in „Heart of Darkness”*. „Conradiana” 1983, Vol. 14, No. 3, s. 163–171; *Conrad in Africa: New Essays on „Heart of Darkness”*. Eds A. Lange, G. Fincham, W. Krajka. Social Science Monographs, Maria Curie-Skłodowska University, Columbia University Press, Boulder–Lublin–New York 2002.

³² Wskazuje na to przede wszystkim tekst C. Wyera, ale także I. Watt: *Conrad’s „Heart of Darkness” and the Critics*. In: *Idem: Essays on Conrad*. Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 85.

dzieł Conrada³³, zmianie uległa tylko ideologia, jaką reprezentował krytyk. Rezonans społeczny, polityczny i literacki wypowiedzi Achebego był tak silny, ponieważ pojawiła się ona w odpowiednim miejscu i czasie (nigeryjski pisarz krytykujący przedstawianie Afrykańczyków w literaturze białych twórców w Stanach Zjednoczonych, lata 70. XX wieku). Widać więc, że pisarstwo Conrada rezonowało w różnych kulturach na odmienne sposoby, a zaślepieni ideologicznie krytycy stronnicozo wybierali te fragmenty dzieł Conrada, które mieściły się w ich perspektywie ideologiczno-krytycznej³⁴. Podobnie rzecz się ma z krytyką feministyczną i jej odbiorem. Powstała ona w okresie tzw. trzeciej fali feminizmu (postfeminizm, lata 80. XX wieku) na gruncie krytyki postkolonialnej. Analogicznie do poprzedniej perspektywy, badaczki feministyczne koncentrują się na wybranych aspektach opowieści dla argumentowania swoich tez. Jeden tylko przykład wybiórczego podejścia do tekstu: „Marlow przynosi mężczyznom prawdę, kobietom zaś kłamstwa³⁵. Badaczki feministyczne twierdzą, że język utworu wyłącza „poza nawias narracji bohaterki, ale także i czytelniczki”³⁶. W ferworze argumentacji dotyczącej „brutalnie seksistowskich” konwencji *Jądra ciemności*, badaczki zapominają jednak, że Marlow wyklucza ze swojej wiedzy nie tylko kobiety, ale przede wszystkim całe społeczeństwo, którego przedstawicielem jest Dziennikarz. Reprezentuje on rzeszę ludzi, tak zwaną opinię publiczną: to on włada dostępnymi w owych czasach mediami, które kształtowały opinie i nastroje społeczne³⁷. Marlow, przekazując Dziennikarzowi zmieniony raport

³³ Por. np. esej *Conrad's Reception in Italy (1924–2021)* Richarda Ambrosiniego w: *The Reception of J. Conrad in Europe*. Eds R. Hampson, V. Pauly. Bloomsbury, London 2022 [w druku].

³⁴ Por. wypowiedzi Kotta po latach na emigracji obnażające prawdziwe powody ataku na Conrada w latach 40. (J. Kott: *Polityki się nie wybiera*. „NaGłos”, maj 1991). Podobnie Achebe stonował swoje wystąpienie i przedrukowywał już w zmienionej, mniej napastliwej wersji (między innymi usunął inwektywę „bloody racist” – „cholerny rasista” (a nie jak chcą niektórzy tłumacze redukując wydźwięk tego obraźliwego epitetu – „krwiożerczy” rasista) (C. Watts: *Heart of Darkness*. In: *The Cambridge Companion to J. Conrad*. Ed. J.H. Stape. Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 60).

³⁵ N.P. Straus: *The Exclusion of the Intended from Secret Sharing*, cyt. za: M. Heydel: *Posłowie...*, s. 123.

³⁶ J.M. Smith: *Too Beautiful Altogether. Patriarchal Ideology in „Heart of Darkness”*, cyt. za: M. Heydel: *Posłowie...*, s. 123.

³⁷ Por. starania króla Leopolda, aby pozyskać do swych planów założenia kolonii wybitnego podróżnika i dziennikarza H.M. Stanley'a (A. Hochschild: *Duch króla*

Kurtza, całkowicie zafalszowuje jego obraz i przekaz dla całego społeczeństwa i dostarcza kolejny dokument wspierający ideologię podboju i wyzysku. A przecież to retoryka opisu założeń i celów kolonizacji Afryki miała największy wpływ na kształtowanie wyobrażeń zwykłych ludzi o polityce kolonialnej w owym czasie³⁸. Powtórzę jeszcze raz, Marlow, oddając zniekształcony raport Kurtza, świadomie wyklucza całe społeczeństwo (**i mężczyzn, i kobiety**) i pozbawia ich prawdy o ludobójstwie w Afryce³⁹. Nieuprawnione jest więc twierdzenie o wykluczaniu jedynie **kobiet**.

Kolejnym typem paratekstu jest informacja w mediach. Nie sposób w tym krótkim aneksie przedstawić wszystkie przejawy kampanii medialnej zaprojektowanej dla tego wydania, skupię się więc na wybranych, acz charakterystycznych jej formach. Po pierwsze, artykuły prasowe w ważnych i opiniotwórczych gazetach codziennych („Gazeta Wyborcza”, „Rzeczpospolita”), tygodnikach („Tygodnik Powszechny”) i magazynach literackich („Literatura na Świecie”). Większość z nich to felietony o prze-myślanej rozkładówce (ilustrowane okładką książki) i ukrytej funkcji reklamowej⁴⁰. Tylko jeden przykład: autor – Lektor w recenzji w „Tygodniku Powszechnym” reprezentuje krytykę intuicyjną i impresyjną, powtarza slogany. Podobnie jest z „recenzjami” w „Gazecie Wyborczej” czy „Rzeczpospolitej”⁴¹. Natomiast esej Jerzego Jarniewicza, zamieszczony na łamach „Literatury na Świecie”, jest modelowym przykładem krytyki tłumaczenia, w którym badacz analizuje wybory tłumaczki, a nawet zestawia nowe tłumaczenie z kilkoma starszymi wariantami na wybranych przykładach. Jarniewicz porównał wersję Heydel z przekładami Anieli Zagórskiej i Jędrzeja Polaka. Jednak kluczowe w tym esej, w moim przekonaniu, jest

Leopolda. Opowieść o chciwości, terrorze i bohaterstwie w kolonialnej Afryce. Przeł. P. Tarczyński. Świat Książki, Warszawa 2012).

³⁸ P. Brantlinger: *Victorians and Africans*. In: M.G. Moore: *J. Conrad's „Heart of Darkness”. A Casebook*. Oxford University Press, Oxford 2014, s. 43–88; A. Hochschild: *Duch króla Leopolda...*

³⁹ Celowo używam terminu „ludobójstwo” na określenie działań kolonizatorów (między innymi Belgów) w Afryce. Jak wspomniałam, terminem tym posłużył się Hochschild w publikacji *Duch króla Leopolda*, która wywołała szereg protestów, przede wszystkim w Belgii. Zob. rozdział 1.

⁴⁰ Lektor: *Recenzja: J. Conrad, „Jądro ciemności”*. „Tygodnik Powszechny”, 8.11.2011; B. Marzec: *Conrad o podróży do granic cywilizacji*. <http://www.rp.pl/artukul/696923-Conrad-o-podrozy-do-granic-cywilizacji.html#ap-1> [data dostępu: 4.08.2011].

⁴¹ W innych recenzjach opublikowanych w internecie na stronach wydawnictwa Znak dominują przymiotniki „doskonały”, „rewelacyjny” (Szczurek, Zubrzycka).

stwierdzenie Jarniewicza dotyczące twórczej postawy Heydel w podejściu do tłumaczenia, dzięki której stara się: „nastroić przekład tak, by uwydatnić najbliższy swojej wrażliwości wątek interpretacyjny i że wątek ten znajdzie odzwierciedlenie w konkretnych wyborach translatorskich”⁴². To zgadza się z wypowiedziami tłumaczki, która podkreślała, że przekład zawsze jest interpretacją, punktem wyjścia kreatywności tłumacza:

Bliskie jest mi przekonanie, że oryginał nie jest absolutem, że oryginał to tylko pewien problematyczny punkt wyjścia [...]. Żadne znaczenie jednostki tekstowej nie jest nam dane raz na zawsze. Żadne zdanie nie znaczy w przekładzie zawsze tego samego. W związku z tym oryginał jest dla mnie siecią o bardzo dużych okach, oryginał jest tekstem, który zachęca do twórczego aktu [...]⁴³.

Kolejnym przejawem kampanii medialnej są wypowiedzi tłumaczki w mediach, między innymi wywiady, których udzieliła po publikacji przekładu i w których omawia „kuchnię tłumacza”⁴⁴. Heydel potwierdza w nich obserwacje Jarniewicza dotyczące jej kreatywnego podejścia do przekładanego dzieła: „Mój zamysł polegał na tym, żeby przeczytać na nowo jedno z arcydzieł ostatniego stulecia, pokazać, jak dziś można je czytać... [...]. Bardzo mi zależało, aby związać dzieło Conrada z jego kontekstami i żeby nie pokazać pracy tłumacza wyłącznie jako pracy

⁴² J. Jarniewicz: „...i inne głosy” [recenzja *Jądra ciemności* w przekładzie M. Heydel]. „Literatura na Świecie” 2012, nr 9–10, s. 421. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Jarniewicz jako krytyk literacki, ale i tłumacz od lat propaguje translatorski *coming out* (J. Jarniewicz: *Niech nas zobaczą, czyli translatorski coming out*. W: Idem: *Gościnność słowa: szkice o przekładzie literackim*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 7–22).

⁴³ M. Heydel: [Głos w dyskusji]. W: P. Sommer: *Czy ja robię refrakcję? O antologii „Współczesne teorie przekładu”* [dyskusja w redakcji „Literatury na Świecie”, P. Bukowski, M. Heydel, J. Jarniewicz et al.]. „Literatura na Świecie” 2012, nr 3(40), s. 366. Por. także: „Tłumaczenie jest zatem formą kreacji? Oczywiście. Co do tego jestem głęboko przekonana. Bardzo bliska jest mi myśl o tym, że przekład nie polega na ustawianiu lustra, tworzeniu odbicia, kopii. To działalność twórcza, której istotę stanowi przede wszystkim interpretacja”. (M. Heydel [Trzymam gardę]. W: Z. Zaleska: *Przejęzyczenie: rozmowy o przekładzie*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 284).

⁴⁴ A. Wąsowicz: *Pamiętaj przekład wszystko zmienia*. <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=2723> [data dostępu: 3.06.2016]; Z. Zaleska: *Przejęzyczenie: rozmowy o przekładzie...*, s. 271–300, 287–289; M. Wróblewska: „Tłumacze są niewidzialni”. *Magdalena Heydel w „Świątach z tłumaczami”*. <https://xiegarinia.pl/artykuly/tlumacze-sa-niewidzialni-magdalena-heydel-w-swietach-z-tlumaczami/> [data dostępu: 26.11.2014].

stylistycznej i techniczno-językowej⁴⁵. Dodatkowo, w wywiadach Heydel rozwija tezy postawione w *Posłowniu*, ale w wypowiedziach medialnych akcentuje przede wszystkim dwa klucze interpretacyjne: postkolonialny i feministyczny, wyjaśnia je i przekłada na prostszy język (podobnie więc do Jabłońskiej można tu zaobserwować proces symplifikacji, ale nie samego tekstu, lecz jego odczytania). W wywiadach tłumaczka akcentuje przede wszystkim interpretację postkolonialną:

Jądro ciemności to powieść, która lokuje się w samym centrum postkolonialnych interpretacji kanonu literackiego Zachodu [...]. Nie było tak, kiedy oryginał powstawał, prawda? Nie można więc powiedzieć, że postkolonialne interpretacje powieści Conrada mają źródło w samym oryginale albo w tak zwanych zamierzeniach autorskich. Jeżeli w moim przekładzie można dostrzec świadomość tego, gdzie dziś jesteśmy i z jakiej perspektywy czytamy Conrada, to jestem bardzo szczęśliwa. Tak naprawdę nie mam pewności czy sama potrafię ten wątek interpretacyjny do końca przyszpilić w tekście przekładu. W lekturze tekstu oczywiście możemy bardzo dużo mówić o obrazie Afryki, o sposobie patrzenia Marlowa, który jest narratorem przetwarzającym rzeczywistość – sam jakby występuje w roli tłumacza wrażeń i przeżyć na słowa, słuchamy przecież jego refleksji *ex post*. [...]. Myślę też, że fakt, iż napisałam posłowie do tego przekładu, w którym zrobiłam przegląd istniejących interpretacji, pokazałam, jak się zmieniało czytanie tego tekstu na przestrzeni stulecia, wpływa na sposób lektury mojego tłumaczenia⁴⁶.

Heydel podkreśla także feministyczną krytykę tekstu:

Jądro ciemności to powieść, którą można niezwykle ciekawie czytać feministycznie, nie tylko w kontekście postaci narzeczonej Kurtza, która czeka w Europie i do której Marlow idzie na końcu, żeby jej powiedzieć, że ostatnie słowa Kurtza to było jej imię. Istnieją interpretacje, mówiące że to jest obraz izolacji kobiet, zamknięcia ich w bańce iluzji, niedopuszczania do udziału w prawdziwym życiu. Wyznaczenie kobietom takiego miejsca przez mężczyzn pod pozorem chronienia ich przed złem świata, to ważny wątek, który można przeczytać z feministycznego punktu widzenia. Europa jest więc dla kobiet, a Afryka, ta przestrzeń, w której rozgrywa się akcja powieści, to świat mężczyzn⁴⁷.

⁴⁵ Z. Zaleska: *Przejęzyczenie: rozmowy o przekładzie...*, s. 285.

⁴⁶ A. Wąsowicz: *Pamiętaj przekład wszystko zmienia...*; por. także Z. Zaleska: *Przejęzyczenie: rozmowy o przekładzie...*

⁴⁷ Ibidem.

To właśnie takie wypowiedzi manipulują recepcją w większym stopniu niż sam przekład i dołączone do niego posłowie. Wysuwanie na plan pierwszy tylko tych dwóch kluczy interpretacyjnych w wielu mediach (internecie, książkach o tłumaczeniu, periodykach literackich i w publicznych dyskusjach⁴⁸) umieszcza ten tekst w takim a nie innym kontekście ideologicznym. Paradoksalnie samo *Posłowie* Heydel nie narzuca tej interpretacji, jest to bowiem wyważony i dogłębny zarys recepcji *Jądra ciemności*, przedstawiający najistotniejsze odczytania tej powieści. Natomiast podejście postkolonialne czy feministyczne to jedno z wielu propozycji odczytań i jako takie winny być prezentowane. Jak już zauważyłam, nie stanowią one centrum recepcji w *Posłowiu*; jednak w kampanii medialnej doszło, w moim przekonaniu, do odkształcenia w interpretacji dzieła, co jest formą refrakcji w rozumieniu Lefevere'a.

Reasumując, to wtórne wypowiedzi tłumaczki zawężają odbiór i dokonują refrakcji, natomiast samo *Posłowie* dołączone do książki jest wnikliwe i całościowe. Ale ważniejszy jest fakt, że te dwie perspektywy krytyczne, poza nielicznymi przypadkami, nie wpłynęły na wybory tłumaczki w tekście. Innymi słowy, prócz paru przesunięć semantycznych nie ma w tekście odkształceń w kierunku krytyki feministycznej czy postkolonialnej.

Niewątpliwie omówione przykłady świadczą o rozbudowanej i zróżnicowanej kampanii wydawniczej⁴⁹, w której „pojedynek tłumacza z tekstem [stał – A.A.P.] się niezależną historią konkurującą z fabułą przekładanego utworu”⁵⁰. Jest to nowe zjawisko – po pierwsze, w przypadku wielkich firm wydawniczych, które stać na organizowanie dużych promocji, po drugie, w przypadku dzieł istotnych dla kultury, których ponowny przekład jest wydarzeniem kulturowym (nowe tłumaczenie *Fausta* Goethego, kompletne wydanie baśni braci Grimm w nowym przekładzie) i po trzecie, w przypadku znanej postaci tłumacza (na przykład A. Libery, J. Dehnela, M. Heydel). Podsumowując ten etap analizy, należy zastanowić się, co to oznacza dla samego przekładu? Moim zdaniem,

⁴⁸ Na przykład na festiwalach literackich (Conrad Festival 2013; Gdańskie Spotkania Tłumaczy, 25–27.04.2013).

⁴⁹ Kolejnym echem tego tłumaczenia w mediach była nagroda za przekład przyznana M. Heydel przez „Literaturę na Świecie” (o nagrodzie pisano w „Literaturze na Świecie” (*Laudacja*), na portalach internetowych conradfestival 25.07.2012, Onet.pl, wyborcza).

⁵⁰ A. Cetera: *Przypomnienie tłumacza...*, s. 96.

intensywna obecność tłumacza/tłumaczki w mediach skutkuje refrakcją, czyli celowym i unikatowym odkształceniem modelującym odbiór tekstu. W przypadku tłumaczenia Heydel przekład został, po pierwsze, umieszczony w ściśle określonym kontekście interpretacyjnym, a po drugie, skierowany do wybranej grupy odbiorców (studentów, nauczycieli, literatów zainteresowanych przekładem, słowem świadomych i doświadczonych czytelników oraz uczestników wydarzeń kulturalnych w dużych miastach).

Przekłady Polaka i Koc plasują się na przeciwnym biegunie, jeśli chodzi o refrakcję medialną, ale (przeciwnie do wersji Jabłońskiej czy Heydel) najwięcej odkształceń można zaobserwować w samym tekście tłumaczenia. Spójrzmy na parateksty przekładu związane z tymi edycjami.

Tłumaczenie Polaka opatrzone jest posłowiem-opracowaniem zatytułowanym *Niebezpieczne arcydzieło* znakomitego polskiego krytyka literackiego Przemysława Czaplińskiego. Choć, podobnie do *Posłowie* Heydel, zawiera krótki rys biograficzny oraz historię recepcji *Jądra ciemności*, odbiega od szkicu Heydel w rozłożeniu akcentów. Czapliński bowiem, przedstawiając historię recepcji noweli, obnaża założenia czy uprzedzenia ideologiczne (marksistowskie, imperialistyczne czy postkolonialne) poszczególnych krytyków⁵¹. Dla niego interpretacja postkolonialna jest jednym z przejawów oddziaływania *Jądra ciemności* na czytelników. Czapliński wyjaśnia:

Wszyscy w pewnym sensie bierzemy udział w sporze o rasizm Conrada, ponieważ – czujemy – to *Jądro ciemności* – nadal modeluje nasze postrzeganie świata, więc jeśli temu postrzeganiu ulegamy, przejmujemy wszystkie kategorie i metafory, które do niego należą⁵².

Ale krytyk po zarysowaniu argumentów Achebego, a nawet dodaniu własnych, popierających Nigeryjczyka⁵³ przechodzi do niezwykle przekonującej polemiki z Achebem opartej na metodzie tzw. *close reading* (dogłębnej lektury tekstu), tak obecnie niemożliwej. Analizując punkt po punkcie sprzeczne wypowiedzi Marlowa, krytyk przedstawia kontrargumenty osadzone głęboko w tekście, które może dostrzec tylko uważny czytelnik⁵⁴.

⁵¹ P. Czapliński: *Niebezpieczne arcydzieło...*, s. 134.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem, s. 138–139.

⁵⁴ Ibidem, s. 141–147.

I konkluduje: „Nie znam tekstu literackiego, który równie skutecznie prowadziłby do implozji kolonialnego dyskursu”⁵⁵.

Najistotniejszym elementem eseju Czaplńskiego jest zaproponowanie własnej interpretacji noweli w kontekście literatury europejskiej i ten aspekt chciałabym omówić ze względu na badaną w niniejszym szkicu refrakcję. Niewątpliwie jest to przejaw refrakcji w rozumieniu Lefevere’a, polegającej na umieszczeniu *Jądra ciemności* w kontekście arcydzieł literackich, już poprzez sam tytuł eseju: „Niebezpieczne arcydzieło”. Wbrew znaczącej politycznie i zdawało się, że bezapelacyjnie skreślającej *Jądro ciemności* wypowiedzi Achebego: „Czy powieść [...] ta może zostać nazwana wielkim dziełem sztuki? Odpowiadam: nie, nie może”⁵⁶, Czaplński analizuje nowelę w odniesieniu do wybranych arcydzieł literackich, które podejmują temat braku Boga, a co za tym idzie – braku kodeksu norm. Istotny jest tu wybór dzieł, w które zostaje wpisana opowieść Conrada: *Biesy* Dostojewskiego, *Wiedza radosna* Nietzschego, *Proces* Kafki, *Obcy* Camusa i *Kosmos* Gombrowicza – to teksty, które „kanon europejski współtworzą i które go podważają”⁵⁷. Badacz postrzega nowelę jako analizę konsekwencji pełnej autonomii człowieka, ale, co ważne, nie unikalną, ale wpisującą się w pewien ciąg rozważań filozoficznych i etycznych podejmowanych przed i po powstaniu noweli Conrada:

Najbardziej przenikliwi i odważni spośród pisarzy XIX i XX wieku przedstawiali skrajne konsekwencje ludzkiej samotności. Ukazywali więc bohaterów, którzy dotarli do rozwidlenia, wybierają jedną ze ścieżek. Idą albo ku pełnej wolności, która nie może już mieć sensu absolutnego, albo na spotkanie z absolutem, który nie obdarzy nas już wolnością. Świat bez Boga jest pełen ohydy, z Bogiem – pełen zgrozy. Dostojewski jeszcze próbował temu zaradzić; na drodze Raskolnikowa postawił Sonię z jej pokorą [...]. Ale Kafka już tej nadziei nie podtrzymał: w *Procesie* opowiedział o Józefie K., który broni swej niewinności [...], by w końcu zrozumieć, że istnienie Boga [...] jest równoznaczne z przyjęciem na siebie winy. [...] Także Kurtz [...] uosabia konsekwencje dążenia do pełnej autonomii. Konsekwencje są czytelne: niezależność względem moralnego osądu, instrumentalne podejście do człowieka, połączenie misji ze zbrodniczością⁵⁸.

⁵⁵ Ibidem, s. 147.

⁵⁶ Ch. Achebe, 2001, cyt. za: P. Czaplński: *Niebezpieczne arcydzieło...*, s. 135.

⁵⁷ Ibidem, s. 167.

⁵⁸ Ibidem, s. 169.

Poprzez takie odczytanie *Jądra ciemności* Czapliński umieszcza dzieło w kręgu starej tradycji rozważań filozoficzno-etycznych nad naturą i pochodzeniem moralności. Opowieść Marlowa toczy się w świecie pozbawionym reguł postępowania i zasad i jest „odpowiedzią na sytuację, gdy człowiek może zrobić z bliźnim wszystko”. Ale wtedy właśnie, konkluduje Czapliński, pojawia się zarys etyki, „gdy człowiek będąc jak Bóg, powściąga wolność własną”⁵⁹. Refrakcja, którą obserwujemy w przypadku tego wydania, polegałaby więc na umieszczeniu tłumaczenia tekstu w kontekście rozważań dotyczących podstaw etyki autonomicznej, a w szerszej perspektywie – na ułożeniu *Jądra ciemności* w tradycji interpretacji etycznych (A. Guerarda czy I. Watta).

Przekład Koc, poza krótką notą *Od wydawcy*, nie zawiera żadnego słowa od tłumacza. Znamienne jednak jest, że w tej krótkiej nocie skrytkowana została wersja Polaka, przez co *implicite* wskazano na nowe tłumaczenie jako właściwy wariant poprawiający błędy poprzednika. Dodatkowo tłumaczka opublikowała w periodyku literackim szkic interpretacyjny: „*Jądro ciemności*” w *stulecie istnienia*, w którym akcentuje problematykę moralną noweli. W szkicu tym przytacza cytaty z *Jądra ciemności* według własnego tłumaczenia, można więc traktować go jako komentarz i podstawę do interpretacji opowieści. Interpretacja Koc pozostaje w kręgu odczytań tradycyjnych, postrzegających Conrada jako moralistę. Badaczka sądzi, że „Utwór ten promieniuje siłą moralną”, a Marlow jest „poszukiwaczem prawdy”⁶⁰. Niestety, Koc wielokrotnie zrównuje sądy wypowiedzane przez Marlowa z opiniami Conrada („Skazując się na wieczne potępienie – powiada Conrad – Kurtz [...] odniósł moralne zwycięstwo”⁶¹). Ten cytat oddaje również inny mankament interpretacji Koc, a mianowicie formowanie jednoznacznych wniosków dotyczących zagadnień, które w noweli są zarysowane niejednoznacznie lub celowo nieprecyzyjnie. Koc domyka wiele niedopowiedzeń i wyjaśnia kwestie niejasne dla Marlowa, stawiając jednoznaczne interpretacje. Na przykład: „Wobec istniejącej jeszcze miłości, rozbrzmiewającej w oplakiwaniu Kurtza przez Narzeczoną, zdają się powstrzymywać swe wyroki zło i prawda. Zwycięża miłosierdzie”⁶². Wedle Koc ostateczna wymowa noweli niesie po-

⁵⁹ Ibidem, s. 170.

⁶⁰ B. Koc: „*Jądro ciemności*” w *stulecie istnienia*. „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 1/2, s. 108.

⁶¹ Ibidem, s. 111.

⁶² Ibidem.

cieszenie i nadzieję. I ostatnia egzemplifikacja postawionej przeze mnie tezy o dookreślaniu miejsc pozostawionych w tekście celowo otwartych (co nie zgadza się ze wspomnianymi powyżej modernistycznymi założeniami utworu): „[Conrad – A.A.P.] dopowiedział jednak do końca, jaka była rola dyrektora i jego ustosunkowanego wuja w noweli”⁶³. Wręcz przeciwnie, intryga wuja stanowi jeden z ukrytych wątków opowieści, nie do końca zrozumiałych dla Marlowa (i czytelnika), jak pasjonująco wykazał Cedric Watts⁶⁴.

Taka upraszczająca (bo wyjaśniająca wszystko) interpretacja zbliża esej Koc do komentarzy wplecionych w tekst w edycji Jabłońskiej. Zatem byłby to kolejny przykład refrakcji polegającej na symplifikacji, ale w innej formie, nie tak wyraźnej i jednoznacznej jak w wydaniu Grega, ponieważ esej krytyczny został opublikowany w piśmie literackim.

Podsumowując, *Jądro ciemności* funkcjonuje na różne sposoby w kulturze polskiej: jako lektura dla młodzieży szkolnej (wariant Jabłońskiej; paradoksalnie jest to najstarsze tłumaczenie, bo w tym wydaniu przerobiono wersję Zagórskiej), jako arcydzieło, książka z kanonu dla dojrzałych czytelników (warianty Heydel i Polaka), jako forma polemiki z wersją poprzednią (wariant Koc). Dodatkowo, przekład Heydel stał się filarem kampanii wydawniczej, a tłumaczka „nie pełni już roli pomocniczej względem recepcji literatury, ale aktywnie i twórczo uczestniczy w kształtowaniu zarówno rynku, jak i wrażliwości czytelników”⁶⁵. Oryginał *Heart of Darkness* został rozproszony, uległ refrakcji na kilka odmiennych przetworzonych wariantów dla różnych odbiorców. Dobrze byłoby, aby czytelnik, sięgając po *Jądro ciemności*, wiedział, że będzie czytał celowo sprofilowaną wersję *Heart of Darkness*, co niniejsza analiza miała wykazać i być może pomóc odbiorcy w wyborze odpowiedniego wydania.

⁶³ Ibidem, s. 112.

⁶⁴ C. Watts: *The Deceptive Text. An Introduction to Covert Plots and Transtextual Narratives*. Harvester, Brighton 1984.

⁶⁵ A. Cetera: *Przypomnienie tłumacza...*, s. 103.

Bibliografia

Wydania dzieł Josepha Conrada w języku angielskim przywoływane w pracy

- Conrad J.: „*Author's Note*”. In: Idem: *A Set of Six*. Dent Uniform Edition, London 1924.
- The Congo Notebooks*. In: J. Conrad: *Last Essays*. Eds H.R. Stevens, J.H. Stape. Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 121–168.
- Conrad J.: *The Congo Diary*. In: *Congo Diary and Other Uncollected Pieces*. Ed. Z. Najder. Doubleday, Garden City New York 1978, s. 7–17.
- Conrad J.: „*The Duel*”. In: J. Conrad: *The Nigger of the Narcissus and Other Stories*. Eds J.H. Stape, A.H. Simmons. Penguin Classics, London 2007.
- Conrad J.: *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford University Press, Oxford 1996.
- Conrad J.: *Heart of Darkness*. Ed. R. Kimbrough. Norton, New York 1988.
- Conrad J.: *Victory*. Oxford University Press, Oxford 1995.

Wydania dzieł Josepha Conrada w języku polskim przywoływane w pracy

- Conrad J.: *Falk*. Tłum. A. Zagórska. W: J. Conrad: *Tajfun i inne opowiadania*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 13–112.
- Conrad J.: *Geografia a niektórzy odkrywcy*. Tłum. J. Miłobędzki. W: J. Conrad: *Ostatnie szkice*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 208–230.
- Conrad J.: *Gospoda dwóch wieźm*. Tłum. M. Skibniewska. W: J. Conrad: *Wśród prądów*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 145–182.
- Conrad J.: *Gra losu*. Tłum. T. Tatarkiewiczowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Conrad J.: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska. Buchmann, Warszawa 2011.
- Conrad J.: *Jądro ciemności*. Przeł. A. Zagórska. Greg, Kraków 2004.
- Conrad J.: *Jądro ciemności*. Przeł. B. Koc. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000.
- Conrad J.: *Jądro ciemności*. Przeł. J. Polak. Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1994.
- Conrad J.: *Jądro ciemności*. Przeł. J. Polak. Vesper, Poznań 2009.
- Conrad J.: *Jądro ciemności*. Przeł. M. Heydel. Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
- Conrad J.: *Jądro ciemności*. Przeł. P. Jabłońska. Oprac. A. Popławska. Greg, Kraków 2008.

- Conrad J.: *Jądro ciemności*. W: Idem: *Młodość i inne opowiadania*. Przeł. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 57–180.
- Conrad J.: *Kilka refleksji w związku z zatonięciem Titanica*. Tłum. J. Miłobędzki. W: J. Conrad: *O życiu i literaturze*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 167–183.
- Conrad J.: *Listy*. Wybór i oprac. Z. Najder. Tłum. H. Carroll-Najder. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Conrad J.: *Lord Jim*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Conrad J.: *Młodość i inne opowiadania*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Conrad J.: *Od Autora*. W: Idem: *Sześć opowieści*. Przeł. K. Tarnowska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 7–12.
- Conrad J.: *Pewne aspekty chwalebego śledztwa w sprawie zatonięcia Titanica*. Tłum. J. Miłobędzki. W: J. Conrad: *O życiu i literaturze*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 184–204.
- Conrad J.: *Placówka postępu*. W: Idem: *Opowieści niepokojące*. Tłum. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 97–132.
- Conrad J.: *Pojedynek*. W: Idem: *Sześć opowieści*. Przeł. K. Tarnowska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 177–284.
- Conrad J.: *Przedmowa*. W: Idem: *Murzyn z załogi „Narcyza”*. Przeł. B. Zieliński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 9–14.
- Conrad J.: *Tajfun*. Tłum. H. Carroll-Najder. W: J. Conrad: *Tajfun i inne opowiadania*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 13–112.
- Conrad J.: *Tajny agent*. Tłum. A. Glinczanka. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Conrad J.: *Ze wspomnień*. Tłum. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Conrad J.: *Zwierciadło morza*. Tłum. A. Zagórska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Conrad J.: *Zwycięstwo*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Abraham N., Torok M.: *The Wolf Man's Magic World: A Cryptonymy*. Transl. N. Rand. University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.
- Achebe Ch.: *An Image of Africa*. „Massachusetts Review” 1977, Vol. 18, No. 4, s. 780–798.
- Achebe Ch.: *An Image of Africa*. In: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. V.B. Leitch. W.W. Norton & Co, New York–London 2001, s. 1783–1793.
- Achebe Ch.: *Obraz Afryki: rasizm w „Jądrze ciemności” Josepha Conrada*. Tłum. M. Kunz, T. Kunz. W: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Red. H. Markiewicz, T. Waslas. T. 3. Universitas, Kraków 2011, s. 265–280.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Conrad's Afterlife: Adaptations of Conrad's Biography in Contemporary Polish Culture. Conrad without Borders*. Eds G. Branny, B. Kavanagh, A. Adamowicz-Pośpiech. Bloomsbury, London [w druku].
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Conrad's Visit to Cracow under Polish Eyes*. „Yearbook of Conrad Studies” 2015, Vol. 10, s. 7–26.

- Adamowicz-Pośpiech A.: *Cywilizacyjne jądra ciemności, czyli o sytuacjach granicznych u Conrada i Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Granice w kulturze*. Red. A. Radomski, R. Bomba. Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja, Lublin 2010, s. 6–19.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Joseph Conrad: A Citizen of a Global World*. „Yearbook of Conrad Studies” 2018, Vol. 13, s. 129–137.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Leon Schiller’s Theatrical Adaptation of Conrad’s „Victory”*. „Yearbook of Conrad Studies” 2020, Vol. 16 [w druku].
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Letters and Books in Conrad’s „Typhoon”: Or on Writing and (Mis-)reading*. „Yearbook of Conrad Studies” 2008/2009, Vol. 4, s. 119–132.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Od „Jądra ciemności” przez „Serce mroku” ku „Sercu ciemności”, czyli o eksperymentach przekładowych J. Dukaja*. „Przekładaniec” 2021, nr 43, s. 58–79.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Podróże z Conradem. Szkice*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2016.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *„To follow the dream and again to follow the dream”: Don Quixote, Almayr and Conrad as Multiple Reflections of the Dreamer*. In: *Secret Sharers: Melville, Conrad and Narratives of the Real*. Eds P. Jędrzejko, M.M. Reigelman, Z. Szatanik. M-Studio, Zabrze 2011, s. 159–172.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy J. Conrada*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*. Eds J. Bruhn, A. Gjelsvik, E.F. Hansen. Bloomsbury Publishing, London 2013.
- Allen G.: *Intertextuality*. Routledge, London–New York 2011.
- Allen J.: *Morskie lata Conrada*. Tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1971.
- Altkorn J.: *Strategia marki*. Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 1999.
- Ambrosini R.: *Conrads Critical Reception in Italy (1924–2021)*. In: *Reception of Joseph Conrad in Europe*. Eds R. Hampson, V. Pauly. Bloomington [w druku].
- Antonik D.: *Autor jako marka: literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2014.
- Anyango C., Mairowitz D.Z.: *Heart of Darkness. A Graphic Novel*. SelfMadeHero, London 2010.
- Anyango C., Mairowitz D.Z.: *Jądro ciemności. Powieść graficzna*. Tłum. M. Heydel. Wydawnictwo Lokator, Kraków 2017.
- Arab-Fuentes R.: *„Think of Us...of Us ...of US!” The First-Person Plural Hauntology in Conrad’s Fiction*. „The Conradian” 2017, Vol. 41, No. 2, s. 47–62.
- Bachura J.: *Odslony wyobraźni*. Wydawnictwo A. Marszałek, Toruń 2012.
- Baetens J.: *Literary Adaptations in Comics and Graphic Novels*. In: *The Oxford Handbook of Comic Book Studies*. Ed. F.L. Aldama. Oxford University Press, Oxford 2020, s. 611–629.
- Baetens J.: *Words and Images in the Contemporary American Graphic Novel*. In: *Travels in Intermediality: ReBlurring the Boundaries*. Ed. B. Herzogenrath. Dartmouth College Press, Hanover 2012, s. 92–110.

- Baetens J., Frey H.: *The Graphic Novel. An Introduction*. Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Balandier G.: *Życie codzienne w państwie Kongo: XVI–XVIII w.* Przeł. E. Bąkowska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Bassnett S.: *Translation Studies*. Routledge, London–New York 1998.
- Bąk F.: *O znaczeniowórczych możliwościach dymków i chmurek*. W: *Komiks. Wokół warstwy wizualnej*. Red. J. Czaja, M. Traczyk. Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Biblioteka Uniwersytecka, Poznań 2016, s. 69–92.
- Bielecki R.: *Encyklopedia wojen napoleońskich*. Wydawnictwo Trio, Warszawa 2002.
- Biliński W.: *Sprawa w Marsylii*. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983.
- Birek W.: *Komiksowe adaptacje literatury – problemy badawcze*. W: *Idem: Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*. Centrala, Poznań 2015.
- Birek W.: *Powieść graficzna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 2009, z. 1–2, s. 247–249.
- Birek W.: *Z poetyki komiksu: ekwiwalencja graficzna jako chwyt znaczeniowórczy*. W: *Idem: Z teorii i praktyki komiksu*. Centrala, Poznań 2014, s. 31–52.
- Bobrowski T.: *Listy do Conrada*. Oprac. R. Jabłkowska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Bobrowski T.: *Pamiętnik mojego życia*. T. 1–2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Borges J.L.: *The Translators of the 1001 Nights*. In: *The Translation Studies Reader*. Ed. L. Venuti. Routledge, London–New York 2012, s. 92–106.
- Bowen R.: *Journey's End: Conrad as Revenant in Alex Garland's „The Beach”*. „*Conradiana*” 2007, Vol. 39, No. 1, s. 39–57.
- Bradbrook M.: *Joseph Conrad Poland's English Genius*. Russell and Russell, New York 1965.
- Bragard V.: *Conrad's Two Visions*. „*European Comic Art*” 2013, Vol. 6, No. 1 (spring), s. 45–65.
- Bragard V.: *Melancholia and Memorial Work. Representing the Congolese Past in Comics*. In: *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*. Eds B. Mehta, P. Mukherji. Routledge, New York–London 2015, s. 92–110.
- Brandys M.: *Koniec świata szwoleżerów*. T. 1–2. Iskry, Warszawa 1972.
- Brantlinger P.: *Victorians and Africans*. In: M.G. Moore: *J. Conrad's „Heart of Darkness”. A Casebook*. Oxford University Press, Oxford 2014, s. 43–88.
- Bross A.: *Szaleństwo Almayera a polski spór o materializm*. W: *Conrad a Polska*. Red. W. Krajka. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 133–150.
- Bruhn J., Gjelsvik A., Hanssen E.F.: *„There and Back Again”: New challenges and new directions in adaptation studies*. In: *Adaptations Studies. New Challenges, New Directions*. Eds J. Bruhn, A. Gjelsvik, E.F. Hanssen. Bloomsbury Publishing, London 2013, s. 2–23.
- Burgoyne M.: *Conrad and Advertising*. „*The Conradian*” 2009, Vol. 34, No. 2, s. 110–122..
- Cahir L.: *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. McFarland & Company, Jefferson, NC–London 2006.
- The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Ed. S.E. Tabachnick. Cambridge University Press, Cambridge 2017.

- Carabine K.: „*In the light of the final incident*”: Re-reading „*Typhoon*”. W: *Joseph Conrad: Between Literary Techniques and Their Messages*. Red. W. Krajka. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, s. 73–92.
- Castrican J.: *Cryptomimesis*. McGill-Queen’s University Press, Montreal–Kingston 2001.
- Cattrysse P.: *Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals*. „*Target*” 1992, Vol. 4, No. 1, s. 53–70.
- Cetera A.: *Przypomnienie tłumacza: rzecz o elementach metaprzekładu we współczesnych tłumaczeniach prozy angielskiej*. W: *Warsztaty translatorskie IV*. Red. R.A. Sokolowski [et al.]. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Slavic Research Group University, Lublin–Ottawa 2007, s. 89–104.
- Chambers H.: *Further evidence for gun-running on the Vidar*. „*The Conradian*” 2021, Vol. 46, No. 1, s. 117–121.
- Chanson J.-F., Deubou Sikoué Y.: *Un avant-poste du progrès*. L’Harmattan BD, Paris 2010.
- Charles J.-F., Maryse Charles, Bihel F.: *Africa Dreams*. Vol. 1–3. Casterman, Paris 2013.
- Chwalba A.: *1919. Pierwszy rok wolności*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- Cierpich A.: *Zapożyczenia angielskie w polszczyźnie korporacyjnej*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2019.
- Clottes J.: *Paleolityczna sztuka jaskiń i schronisk skalnych w Europie*. Tłum. J. Tracz, A. Rozwadowski. „*Archeologia Żywa*” 2020, nr 1 (75), s. 58–67.
- Cohn N.: *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. Bloomsbury, London 2013.
- The Collected Letters of Joseph Conrad*. Eds L. Davies, F. Karl. Vol. 1–9. Cambridge University Press, Cambridge 1983–2008.
- Conrad and Language*. Eds K.I. Baxter, R. Hampson. Edingburgh University Press, Edingburgh 2016.
- Conrad in Africa: New Essays on „Heart of Darkness”*. Eds A. de Lange, G. Fincham, W. Krajka. Social Science Monographs, Maria Curie-Skłodowska University, Columbia University Press, Boulder–Lublin–New York 2002.
- Conrad in the Public Eye*. Ed. J.G. Peters. Rodopi–Amsterdam–New York 2008.
- Conrad, „The Duel”*. *Sources/Text*. Eds J.H. Stape, J. Peters. Brill-Rodopi, Leiden–Boston 2016.
- Conrad Jessie: *Joseph Conrad as I Knew Him*. [Brak wydawcy], London 1926.
- Conrad Jessie: *Did Joseph Conrad Return as a Spirit*. With an Introduction by C. Clemens. International Mark Twain Society, Webster Groves, Missouri, 1932.
- Coppa F.: *The Sacred Joke: Comedy and Politics in Pinter’s Early Plays*. In: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ed. P. Raby. Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 44–56.
- Critical Survey of Graphic Novels: History, Theme and Technique*. Eds B. Bart, S. Weiner. Salem Press, Ipswich, MA 2013.
- Czapliński P.: *Niebezpieczne arcydzieło*. W: *J. Conrad: Jądro ciemności*. Przeł. J. Polak. Vesper, Poznań 2009, s. 121–171.
- Czubaty J.: *Księstwo Warszawskie (1807–1815)*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

- Dąbska-Prokop U.: *Nowa encyklopedia przekładoznawstwa*. Wyższa Szkoła Umiejętności im. S. Staszica, Kielce 2010.
- Davies L.: *Four exiles in three volumes: W. G. Sebald, Ewa Kuryluk, Juan Gabriel Vásquez and Joseph Conrad*. In: *Migration, Modernity, and Transnationalism in the Works of Joseph Conrad*. Eds K. Salmons, T. Zulli. Bloomsbury, London 2021, s. 197–214.
- De Mul S.: *The Holocaust as a Paradigm*. In: *The Postcolonial Low Countries*. Eds E. Boehmer, S. De Mul. Lexington Books, Lanham–Boulder–New York 2012, s. 163–183.
- Demoulin L.: *Du Rwanda au Coeur*. „Textyle: Reueve des Lettres Belge de Langue Français” 2010, Vol. 36–37, s. 101–116.
- Derrida J.: *Spectres of Marx, the State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*. Transl. P. Kamuf. Routledge, London 1994.
- Derrida J.: *Widma Marksa*. Przeł. T. Załuski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2016.
- Dębska-Kossakowska A.: *Ludzki wymiar historii*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020.
- Dudek A.: *Heart of Message. An Overview of Stylistic Devices by Jacek Dukaj in „Serce ciemności”*. „TranslatoLogica” 2018, No. 2, s. 94–110.
- Dudek J.: *Granice wyobraźni, granice słowa: studia z literatury porównawczej XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Dudek J.: *Ingarden and Conrad*. W: *Essays on Joseph Conrad in Memory of Zdzisław Najder*. Red. J. Dudek, A. Juszczyk, J. Skolik. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków [w druku].
- Dudek J.: *Miłosz wobec Conrada 1948–1959*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
- Dudek J.: „Przedmowa” do „Murzyna z załogi »Narcyza«” jako artystyczny program Josepha Conrada. W: *Oddać sprawiedliwość widzialnemu światu. Eseje o twórczości J. Conrada*. Red. P. Panas. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, s. 27–50.
- Dukaj J.: *Po piśmie*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Dukaj J.: *Serce ciemności*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Dukaj J.: *Żyj mnie*. „Książki” 2017, nr 3, s. 91–92.
- Eco U.: *Na ramionach olbrzymów*. Tłum. K. Żaboklicki. Noir sur Blanc, Warszawa 2019.
- Eco U.: *Niedoskonała geografia Corto Maltese*. W: H. Pratt: *Ballada o słonym morzu*. Tłum. M. Gurgul. Post, Kraków 2004, s. 5–12.
- Eisner W.: *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida 1993.
- Elliott K.: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Elliott K.: *Theorizing Adaptation*. Oxford University Press, Oxford 2020.
- Ellis J.: *The Literary Adaptation*. „Screen” 1982, Vol. 23, issue 1, s. 3–5.
- Evan Th.: *What Else is a Comic? Between Bayeux and Beano*. In: *The Oxford Handbook of Comic Book Studies*. Ed. F.L. Aldama. Oxford University Press, Oxford 2020, s. 53–74.
- Even-Zohar I.: *Idea-makers, Culture Entrepreneurs, Makers of Life Images, and the Prospects of Success*. In: *Idem: Papers in Culture Research*. Tel Aviv University, Tel Aviv 2005, s. 185–203.

- Feder L.: *Marlowa zstąpienie do piekła*. Tłum. M. Ronikier. W: *Conrad w oczach krytyki światowej*. Red. Z. Najder. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 477–494.
- Fordoński K.: *Polski przekład literacki w warunkach wolnego rynku. Spojrzenie nieobiektywne, prowokacyjne i stronnicze*. „Przekładaniec” 2000, nr 7, s. 131–149.
- From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of the Graphic Novel*. Eds D. Stein, J. Thon. Walter De Gruyter, Berlin 2015.
- Fulińska A.: *Media*. W: *Kulturowa teoria literatury*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Universitas, Kraków 2006.
- Gale S.H.: *A Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. The University Press of Kentucky, Kentucky 2003.
- Gale S.H.: *Harold Pinter, screenwriter: an overview*. In: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ed. P. Raby. Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 87–106.
- Garnett E.: *Letters from Conrad*. The Bobbs-Merrill Company, London 1928.
- Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Eds P. Buse, A. Scott. Macmillan, London 1999.
- The Graphic Canon: The World's Great Literature as Comics and Visuals*. Vol. 3: *From „Heart of Darkness” to Hemingway to Infinite Jest*. Ed. K. Russell. Seven Stories Press, New York 2013.
- The Graphic Novel*. Ed. J. Baetens. Leuven University Press, Leuven 2001.
- Godlewski Ł., Jasiński M.: *Niesamowite opowieści Josepha Conrada*. Wojewódzka Biblioteka Publiczna im J. Conrada-Korzeniowskiego. Gdańsk 2015.
- Graver L.: *Conrad's Short Fiction*. University of California Press, Berkeley 1969.
- Gregori F.: *Youthful Resentment, Bourgeois (Anti-)Heroism and Sublime Unrest: Conrad's „The Duel” and R. Scott's „The Duellists”*. „South Atlantic Review” 2010, Vol. 75, No. 3, s. 1109–1129.
- Grennan S.: *Dispossession. A novel of few words*. Jonathan Cape, London 2014.
- Groensteen Th.: *The System of Comics*. Transl. B. Beaty, N. Nguyen. University Press of Mississippi, Jackson, Mississippi 2007.
- Hampson R.: *Joseph Conrad*. Reaktion Books, London 2020.
- Hand R.: *The Theatre of Joseph Conrad. Reconstructed Fictions*. Palgrave Macmillan, London 2005.
- Hanley W.: *The Genesis of Napoleonic Propaganda 1796–1799*. Columbia University Press, New York 2005.
- Hart S., Murphy J.: *Brands*. Palgrave Macmillan, New York 1998.
- Harvey R.C.: *The Graphic Novel, Will Eisner and Other Pioneers*. „Comics Journal” 234 (June 2001), s. 92–97.
- Hatfield Ch.: *Alternative Comics*. University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Hawkins H.: *Conrad's „Heart of Darkness”: Politics and History*. „Conradiana” 1992, Vol. 24, No. 3, s. 207–217.
- Hawkins H.: *The Issue of Racism in „Heart of Darkness”*. „Conradiana” 1983, Vol. 14, No. 3, s. 163–171.
- Hendrykowski M.: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*. „Przestrzenie Teorii” 2013, R. 20, s. 175–184.

- Hendrykowski M.: *Współczesna adaptacja filmowa*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Heydel M.: *Gorliwość tłumacza: przekład poetycki w twórczości Cz. Miłosza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Heydel M.: [Trzymam gardę]. W: Z. Zaleska: *Przejęzyczenie: rozmowy o przekładzie*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 271–300.
- Hochschild A.: *Duch króla Leopolda. Opowieść o chciwości, terrorze i bohaterstwie w kolonialnej Afryce*. Przeł. P. Tarczyński. Świat Książki, Warszawa 2012.
- Hochschild A.: *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*. Houghton Mifflin, Boston 1998.
- Hochschild A.: *Leopold's Congo: A Holocaust We Have Yet to Comprehend*. „The Chronicle of Higher Education”, 12.05.2000, B4.
- Hudelet A.: *Avoiding 'Compare and Contrast': Applied Theory as a Way to Circumvent the „Fidelity Issue”*. In: *Teaching Adaptation*. Ed. D. Cartmell. Palgrave Macmillan, London 2014, s. 41–55.
- Hulewicz W.: *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*. Biuro Studiów Polskiego Radja, Warszawa 1935.
- Hutcheon L.: *A Theory of Adaptation*. Routledge, New York–London 2006.
- Innes Ch.: *Modern British Drama*. Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Jajszczok J.: *Muł, czarownice i straszne łóżko. „Gospoda dwóch wiedźm” – znaleziony rękopis*. W: *Tajemni współnicy: czytelnik, widz i tłumacz. Opowiadania J. Conrada w nowych interpretacjach*. Red. A. Adamowicz-Pośpiech, J. Mydła. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 83–95.
- Jakobson R.: *O językoznawczych aspektach przekładu*. W: *Współczesne teorie przekładu: antologia*. Red. P. Bukowski [et al.]. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Jankowski J.: *Tworzenie znaczenia w komiksie poprzez kadrowanie i kompozycję plansz*. W: *Komiks. Wokół warstwy wizualnej*. Red. J. Czaja, M. Traczyk. Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016, s. 47–50.
- Jarniewicz J.: „...i inne głosy” [recenzja *Jądra ciemności* w przekładzie M. Heydel]. „Literatura na Świecie” 2012, nr 9–10, s. 420–430.
- Jarniewicz J.: *Literatura w niebycie. O możliwych przekładach z polskiego na polski*. W: Idem: *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2018, s. 63–69.
- Jarniewicz J.: *Niech nas zobaczą, czyli translatorski coming out*. W: Idem: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 7–22.
- Jarniewicz J.: *Przekład jako transfer przeżyć*. W: Idem: *Tłumacz między innymi; szkice o przekładach, językach i literaturze*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2018, s. 239–252.
- Jarniewicz J.: *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2018.
- Jasanoff M.: *The Dawn Watch: Joseph Conrad in a Global World*. William Collins, London 2017.
- Jasnoff M.: *Joseph Conrad i narodziny globalnego świata*. Tłum. K. Cieślík, M. Miłkowski. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2018.

- Jean-Aubry G.: *Joseph Conrad Life and Letters*. Vol. 1–2. Heinemann, London 1927.
- Joseph Conrad: The Critical Heritage*. Ed. N. Sherry. Routledge and Kegan Paul, New York 1973.
- Joy Neill R.: *The Conrad – Hastings Correspondence and the Staging of „Victory”*. „Conradiana” 2003, Vol. 35, No. 3, s. 184–225.
- Jung C.G.: *Typy psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Wydawnictwo Wrota, Warszawa 1996.
- Kaczorowska M.: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej: na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011.
- Kaindl K.: *Comics in Translation*. In: *Handbook of Translation Studies*. Eds Y. Gambier, L. van Doorslaer. Vol. 1. John Benjamin, Amsterdam 2010, s. 38–39.
- Karl F.: *Joseph Conrad: The Three Lives*. Farrar Straus Giroux, New York 1979.
- Kaźmierczak M.: *Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*. „Przekładaniec” 2017, nr 34, s. 7–35.
- Knowles O.: *An Anotated Critical Bibliography of Joseph Conrad*. St. Martin’s Press, New York 1992.
- Knowles O.: *A Conrad Chronology*. Palgrave Macmillan, London 2014.
- Knowles R.: *Pinter and the twentieth-century drama*. In: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ed. P. Raby. Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 73–86.
- Koc B.: „Jądro ciemności” w stulecie istnienia. „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 1/2, s. 107–114.
- Koc Barbara: *Biogram*. Oprac. K. Batora. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury: słownik biobibliograficzny*. T. 4: K. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 167.
- Kolupke J.: *Elephants, Empires, and the Blind Men: A Reading of the Figurative Language in Conrad’s „Typhoon”*. „Conradiana” 1988, Vol. 20, No. 1, s. 71–85.
- Kołodziej P.: *Graphic novels diabła warte*. W: *Powieści graficzne. Leksykon*. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015, s. 47–52.
- Komar M.: *Zegar moralności*. W: *Piekło Conrada; oraz Czterdzieści lat później / z Michałem Komarem rozmawia Bartłomiej Sienkiewicz*. Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2017, s. 81–108.
- Kott J.: *O laickim tragizmie*. „Twórczość” 1945, z. 2, s. 137–160.
- Kott J.: *Polityki się nie wybiera*. „NaGłos”, maj 1991.
- Krajka W.: *Isolation and Ethos: A Study of Joseph Conrad*. East European Monographs, Maria Curie-Skłodowska University, Columbia University Press, Boulder–Lublin–New York 1992.
- Krajka W.: *Joseph Conrad 1861–69: A Polish Romantic-Martyrological Patriot?* In: *A Return to the Roots: Conrad, Poland and East-Central Europe*. Ed. W. Krajka. East European Monographs, Maria Curie-Skłodowska University Press, Columbia University Press, Boulder–Lublin–New York 2004, s. 24–45.
- Krawczyk-Łaskarzewska A.: *Winnie Verloc in J.K. Snyder III’s Comic-Book Adaptation of The Secret Agent*. „The Conradian” 2018, Vol. 43, No. 1, s. 23–30.
- Kujawska-Lis E.: *Marlow pod polską banderą: tetralogia Josepha Conrada w przekładach z lat 1904–2004*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011.

- Kujawska-Lis E.: *Turning 'Heart of Darkness' into a Racist Text*. „Conradiana” 2008, Vol. 40, No. 2, s. 165–178.
- Kuper P.: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”*. Foreword M. Jasnoff. W.W. Norton & Company, New York 2020.
- Kurc B.: *Komiks. Opowiadanie obrazem*. Komiksoteka, Koluszki 2019.
- Kuryluk E.: *Wiek 21. Trio dla ukrytych*. Twój Styl, Warszawa 2005.
- Kuryluk E.: *Wiek 21*. Tłum. M. Kłobukowski. Marabut, Gdańsk 1995.
- The Language of Comics: Word and Image*. Eds R. Varnum, Ch.T. Gibbons. University Press of Mississippi, Jackson 2001.
- Lash S., Lury C.: *Globalny przemysł kulturowy: medializacja rzeczy*. Przekł. J. Majmurek, R. Mitoraj. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Lefevere A.: *Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*. Przel. A. Sądza. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 223–246.
- Lefevere A.: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London–New York 1992.
- Lektor. Recenzja: J. Conrad: „Jądro ciemności”. „Tygodnik Powszechny”, 8.11.2011.
- Listy Conrada do Rogera Casementa*. Podał do druku i skomentował Z. Najder. Tłum. H. Carroll-Najder. „Twórczość” 1974, nr 8, s. 31–35.
- Lorek-Jezińska E.: *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*. Wydawnictwo Uniwersytetu M. Kopernika, Toruń 2013.
- Lothe J.: *Conrad's Narrative Method*. Clarendon Press, Oxford–New York 1989.
- Lury C.: *Portrait of the Artist as a Brand*. In: *Dear Images: Art, Copyright and Culture*. Eds D. McClean, K. Schubert. University Michigan, Ridinghouse, London 2002.
- Lynd R.: *Review*. „The Daily News”, 10.08.1908, s. 3.
- Lyszczyna J.: „Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami”: *mit Napoleona w literaturze polskiej XIX wieku*. Studio NOA, Katowice 2009.
- Majkiewicz A.: *Interekstualność – implikacje dla teorii przekładu: wczesna proza Elfriede Jelinek*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2008.
- Małecki J.: *Dżozef*. WAB, Warszawa 2011.
- Man T.: *Wyspiański / Conrad*. [Maszynopis]. 2020.
- Martinière N.: *Multiple Contemporary Images of J. Conrad*. In: *Joseph Conrad's Authorial Self Polish and Other*. Ed. W. Krajka. M. Curie-Skłodowska University Press, Columbia University Press, Lublin–New York 2018, s. 21–35.
- Marzec A.: *Widmontologia*. Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Mazur D., Danner A.: *Comics. A Global History, 1968 to the Present*. Thames and Hudson, London 2014.
- McCloud S.: *Understanding Comics. The Invisible Art*. HarperCollins Publishers, New York 1993.
- McCloud S.: *Zrozumieć komiks*. Tłum. M. Błażejczyk. Kultura Gniewu, Warszawa 2015.
- McKinney M.: *The Colonial Heritage of French Comics*. Liverpool University Press, Liverpool 2011.
- Mehta B., Mukherji P.: *Introduction*. In: *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*. Eds B. Mehta, P. Mukherji. Routledge, New York–London 2015, s. 2–4.

- Michałowski P.: *Transfuzja i nadciśnienie*. „Odra” 2018, nr 2, s. 108–109.
- Milton J.: *Adaptation*. In: *Handbook of Translation Studies*. Eds Y. Gambier, L. van Doorslaer. Vol. 1. John Benjamin, Amsterdam 2010.
- Miłosz C.: *Traktat poetycki z moim komentarzem*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Miquel S., Godart L.: *Au coeur des ténèbres. Librement adapté du roman de Joseph Conrad*. Soleil, Paris 2015, Noctambule.
- Moc A.: *Nowe prawo autorskie a kolejne tłumaczenia na naszym rynku wydawniczym, czyli przygody Pinocchia albo Pinokia*. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 3: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?* Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, M. Stoch. Universitas, Kraków 1997, s. 181–189.
- Moore G.: *Conrad's Influence*. In: *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Ed. J.H. Stape. Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 242–253.
- Moore G.: *History and Legend in „The Duel”*. „The Conradian” 2016, Vol. 41, No. 2, s. 28–45.
- Moore G.: *Introduction*. In: *J. Conrad: Suspense*. Cambridge University Press, Cambridge 2011, s. XXVII–XLVI.
- Najder Z.: *Conrad under Familial Eyes*. Transl. H. Carroll-Najder. Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- Najder Z.: *Conrad wśród swoich*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Najder Z.: *Conrad*. W: *Nadgonić czas*. Red. J. Pawelec, P. Szeliga. Świat Książki, Warszawa 2014, s. 351–366.
- Najder Z.: *Joseph Conrad. A Life*. Transl. H. Najder. Camden House, New York 2011.
- Najder Z.: *Polskie zaplecze Conrada albo: od biografii do nauki o kulturze*. W: *Idem: Sztuka i wierność*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2000, s. 17–24.
- Najder Z.: *Wstęp*. W: *J. Conrad-Korzeniowski: Wybór prozy*. Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2015.
- Najder Z.: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 1–2. Gaudium, Lublin 2006.
- Nieuważny A.: *My z Napoleonem*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Nowy spór o Conrada*. Z K. Koehlerem rozmawia K. Masłoń. „Do Rzeczy” 2017, nr 2, s. 50–52.
- Od wydawcy*. W: *J. Conrad: Jądro ciemności*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000, s. 5–8.
- Oleszczyk M.: *To Capture the Doubt/Sfilmować niepewność. O kłopotach z adaptowaniem dzieł Josepha Conrada*. Instytut A. Mickiewicza, Warszawa 2006.
- Orliński W.: *Co ma Steve Jobs do „Jądra ciemności”*. *Gazeta na urodziny Conrada* [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 2–3.12.2017, s. 31.
- Osadnik W.: *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny*. W: *Kino według Alicji*. Red. W. Godzic, T. Lubelski. Universitas, Kraków 1995, s. 69–79.
- The Oxford Handbook of Comic Book Studies*. Ed. L.A. Frederick. Oxford University Press, Oxford 2020.
- Pachoński J., Reuel K. Wilson: *Poland's Caribbean Tragedy: A Study of Polish Legions in the Haitian War of Independence*. Columbia University Press, New York 1986.
- Parandowski J.: *Godzina śródziemnomorska*. Gebethner i Wolff, Warszawa 1949.

- Pawly R.: *Napoleon's Polish Lancers of the Imperial Guard*. Bloomsbury Publishing, London 2007.
- Perczak W.: *Polska bibliografia Conradowska*. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1993.
- Peters J.: *The Cambridge Introduction to J. Conrad*. Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Peters J.: *Conrad's Drama*. Brill – Rodopi, Leiden–Boston 2019.
- Pinter H.: *Introduction*. In: *Collected Screenplays 2*. Faber and Faber, London 2000, s. VI–IX.
- Pinter H.: *Plays One*. Faber and Faber, London 1996.
- Pinter H.: *Plays Two*. Faber and Faber, London 1996.
- Pinter H.: *Victory*. In: *Idem: Collected Screenplays 2*. Faber and Faber, London 2000, s. 313–413.
- Pinter H.: *Writing for the Theatre*. In: *Plays One*. Faber and Faber, London 1996, s. XIII.
- Pochodaj A.: *Legenda Napoleona I Bonaparte w kulturze polskiego romantyzmu*. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2002.
- Polak J.: *Od tłumacza*. W: J. Conrad: *Jądro ciemności*. Przeł. J. Polak. Vesper, Poznań 2009, s. 171–172.
- Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. Red. Z. Najder, J. Skolik. T. 1–2. Gaudium, Lublin 2006.
- Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*. Eds B. Mehta, P. Mukherji. Routledge, New York–London 2015.
- Powieści graficzne. Leksykon*. Red. S.J. Konefał. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015.
- Pratt H.: *Opowieść słonych wód*. Egmont, Warszawa 2017.
- Pratt M.L.: *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*. Tłum. E. Nowakowska. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Prorok L.: *Smuga blasku*. Czytelnik, Warszawa 1982.
- Pyplacz J.: *The Sinister Oracle. Joseph Conrad's „Heart of Darkness” and Virgil's „Aeneid”*. „Yearbook of Conrad Studies” 2017, Vol. 12, s. 47–58.
- Raby P.: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Rashkin E.: *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*. Princeton University Press, Princeton 1992.
- Ratajczak W.: *Spór o Conrada 1945–1948*. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2018.
- The Reception of J. Conrad in Europe*. Eds R. Hampson, V. Pauly. Bloomsbury, London 2022 [w druku].
- Reybrouck van D.: *Kongo: opowieść o zrujnowanym kraju*. Tłum. J. Jędryas. Wydawnictwo W.A.B. Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2016.
- Royle N.: *Literature and Telepathy*. Blackwell Publishing, New Jersey 1991.
- Royle N.: *The Uncanny*. Manchester University Press, Manchester 2003.
- Rylski E.: *Warunek*. Świat Książki, Warszawa 2005.
- Sabin R.: *Adult Comics. An Introduction*. Routledge, London–New York, 2013, s. 13–22.

- Sabin R.: *Comics, Comix and Graphic Novels: A History of Comic Art*. Phaidon, London 2006.
- Sanders J.: *Adaptation and Appropriation*. Routledge, London–New York 2016.
- Sanders J.: *Preface. Dynamic Repairs: The Emerging Landscape of Adaptation Studies*. In: *Pockets of Change. Adaptation and Cultural Transition*. Eds J. Stadler, P. Mitchell, T. Hopton, A. Atkinson. Lexington Books, Plymouth 2011, s. IV–XIII.
- Schuster Ch.: *Comedy and the Limits of Language in „Typhoon”*. „Conradiana” 1984, Vol. 16, No. 1, s. 55–71.
- Sebald W.G.: *Pierścienie Saturna*. Tłum. M. Łukasiewicz. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Sharp D.: *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*. Przeł. J. Prokopiuk. Wydawnictwo Wrocławskie, Wrocław 1998.
- Sherry N.: *Conrad: The Critical Heritage*. Routledge & Kegan Paul, London–Boston 1973.
- Sherry N.: *Zachodni świat Conrada*. Tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1975.
- Sitkiewicz P.: *Powieść graficzna od XVIII do połowy XX wieku*. W: *Powieści graficzne. Leksykon*. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015, s. 29–40.
- Skibińska E.: *Od redakcji*. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 17: *Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska. Księgarnia Akademicka, Kraków 2011, s. 2–4.
- Skolik J.: *„Tajemny wspólnik” J. Conrada i „Tajemniczy sojusznik” P. Fudakowskiego*. W: *Tajemni wspólnicy: czytelnik, widz, i tłumacz. Opowiadania J. Conrada w nowych interpretacjach*. Red. A. Adamowicz-Pośpiech, J. Mydła. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 171–187.
- Skwara M.: *Polskie serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2014.
- Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Snyder J.K.: *Joseph Conrad. The Sercet Agent*. First Publishing, Chicago–Berkley 1990.
- Sobolewska J., Bendyk E.: *Transfuzja ciemności. Rozmowa z pisarzem J. Dukajem o „Ser-cu ciemności” – o przemianach czytelników i transferze przeżyć*. „Polityka” 2017, nr 46 (3136), s. 86.
- Sokołowska K.: *Metafizyka i sztuka w twórczości Virginii Woolf*. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014.
- Sommer P.: *Czy ja robię refrakcję? O antologii „Współczesne teorie przekładu”* [Dyskusja w redakcji „Literatury na Świecie”, P. Bukowski, M. Heydel, J. Jarniewicz et al.]. „Literatura na Świecie” 2012, nr 3(40), s. 351–377.
- The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Eds M. Del Pilar Blanco, E. Peeren. Bloomsbury, London 2013.
- Stam R.: *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: *Film Adaptation*. Ed. J. Naremore. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2000, s. 54–78.
- Stape J.: *On Conrad Biography as a Fine Art*. „The Conradian” 2007, Vol. 32, No. 2.
- Stape J.H.: *Conrad’s „The Duel”: A Reconsideration*. „The Conradian” 1986, Vol. 11, No. 1, s. 42–46.

- Stassen J.-P., Vernayre S.: *Coeur des ténèbres*. Futuropolis-Gallimard, Paris 2006.
- Strzetelski J.: „*Pojedynek*” – reprezentatywna miniatura. W: *Studia Conradowskie*. Red. S. Zabierowski. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1976, s. 71–79.
- Szczepański J.J.: *Conrad mojego pokolenia*. „*Życie Literackie*” 1957, nr 49, s. 3–4.
- Szylak J.: *Coś więcej, czegoś mniej: poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*. Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016.
- Szylak J.: *Gdzie jest koniec tej opowieści i czemu tak daleko?* W: *Powieści graficzne. Leksykon*. Red. J.S. Konefał. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015, s. 41–46.
- Szylak J.: *Hugo Pratt. Corto Maltese. Ballada o słonym morzu*. W: *Powieści graficzne. Leksykon*. Red. J.S. Konefał. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015, s. 95–98.
- Szylak J.: *O powieściach graficznych*. W: *Powieści graficzne. Leksykon*. Red. J.S. Konefał. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015, s. 41–46.
- Szylak J.: *O powieściach graficznych*. W: *Powieści graficzne. Leksykon*. Red. J.S. Konefał. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015, s. 15–28.
- Tabakowska E.: *Słowo-po-słowie od tłumacza*. W: L. Carroll: *Alicja w Krainie Czarów*. Przeł. E. Tabakowska. Bona, Kraków 2012, s. 115–116.
- Tanner T.: *Gentlemen and Gossip*. In: J. Conrad: *Victory*. Oxford University Press, Oxford 1995, s. XIV–XX.
- Tirabosco T., Perrissin Ch.: *Kongo. Józefa Konrada Teodora Korzeniowskiego podróż przez ciemności*. Tłum. K. Umiński. Kultura Gniewu, Warszawa 2017.
- Traczyk M.: *Komiks na świecie i w Polsce*. Wydawnictwo Dragon, Bielsko-Biała 2016.
- Translation, Adaptation, and Transformation*. Ed. L. Raw. Continuum, London 2013.
- Turek M.: *Subiektywny i wybiórczy rzut oka na sytuację komiksu artystycznego*. „*Znak*” 2013, nr 11(702), s. 88–95.
- Tuszyńska K.: *Powieść graficzna jako dwumedium*. W: *Eadem: Narracja w powieści graficznej*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2015, s. 26–70.
- Vargas Llosa M.: *Marzenie Celta*. Tłum. M. Chrobak. Znak, Kraków 2011.
- Vásquez J.G.: *Sekretna historia Costaguany*. Tłum. K. Okrasko. Muza, Warszawa 2007.
- Venuti L.: *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. Routledge, London–New York 2013.
- Villqist I., Cieślak J.: *Wszyscy jesteśmy ludożercami*. „*Plus Minus*” [dodatek do:] „*Rzeczpospolita*”, 25–26.11.2017, s. 28–29.
- Villqist I.: *Conrad*. [Maszynopis]. 2018.
- Warodell J.: *The Writer at Work: Hand-Drawn Maps in Conrad's Manuscripts*. „*Conradiana*” 2017, Vol. 48, No. 1, s. 25–45.
- Watt I.: *Conrad w wieku dziewiętnastym*. Tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984.
- Watt I.: *Conrad's „Heart of Darkness” and the Critics*. In: *Idem: Essays on Conrad*. Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 85–96.
- Watts C.: *„A Bloody Racist”: About Achebe's View of Conrad*. „*The Yearbook of English Studies*” 1983, Vol. 13: *Colonial and Imperial Themes Special Number*, s. 196–209.
- Watts C.: *Conrad's „Heart of Darkness”. A Critical and Contextual Discussion*. Rodopi, Amsterdam–New York 2012.

- Watts C.: *Explanatory Notes*. In: J. Conrad: *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford University Press, Oxford 1990, s. 253–277.
- Watts C.: „*Heart of Darkness*”. In: *The Cambridge Companion to J. Conrad*. Ed. J.H. Stape. Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 45–62.
- Watts C.: *Introduction*. In: J. Conrad: *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford University Press, Oxford 1996, s. VII–XXIV.
- Watts C.: *J. Conrad: A Literary Life*. Macmillan, London 1989.
- Watts C.: *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plots and Transtextual Narratives*, Harvester, Brighton 1984.
- Watts C.: *Writers and Their Work: J. Conrad*. Northcote House, Plymouth 1994.
- Wheatley A.: *Conrad's „One Day More”: Challenging Social and Dramatic Convention*. „*The Conradian*” 1999, Vol. 24, No. 1, s. 1–17.
- Wheatley A.: *Laughing Anne: „An almost unbearable spectacle”*. „*Conradiana*” 2002, Vol. 34, No. 1–2, s. 63–75.
- White A.: *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- White H., Finston I.L.: *The Two River Narratives in „Heart of Darkness”*. „*Conradiana*” 2010, Vol. 42, No. 1–2, s. 1–43.
- „Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 1998, nr 3: *Paul Gauguin*.
- „Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 1999, nr 22: *Caspar David Friedrich*.
- „Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 2000, nr 94: *Henri Matisse*.
- „Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 2003, nr 97: *Pablo Picasso*.
- Wolfreys J.: *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Palgrave, Basingstoke 2002.
- Woolf V.: *Nowoczesna powieść*. Tłum. A. Ambros. W: *Pochyła wieża: eseje literackie*. Wybór i oprac. A. Ambros, E. Życieńska. Czytelnik, Warszawa 1977, s. 284–293.
- Wróblewski M.: *Powieść graficzna: studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Wysłouch S.: *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny*. W: Eadem: *Literatura a sztuki wizualne*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 157–176.
- Zabierowski S.: „*Lord Jim*” – kamień milowy polskiej świadomości. „*Tytuł*” 1998, nr 4, s. 19–34.
- Zabierowski S.: *Conrad jako bohater literacki: „Godzina śródziemnomorska” J. Parandowskiego*. W: Idem: *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej*. Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 223–236.
- Zabierowski S.: *Conrad's Cracow*. „*Yearbook of Conrad Studies*” 2012, Vol. 7, s. 7–49.
- Zabierowski S.: *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Zabierowski S.: *In Memoriam Prof. dr hab. Barbara Koc*. „*Yearbook of Conrad Studies*” 2013, Vol. 8, s. 155–157.
- Zabierowski S.: *Leszka Proroka spotkania z Conradem*. W: Idem: *W kręgu Conrada*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 181–198.
- Zabierowski S.: *O Conradzie i Piłsudskim*. „*Teksty Drugie*” 2009, z. 3, s. 33–46.

- Zabierowski S.: *Polska misja Conrada*. Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Zahorski A.: *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.
- Zahorski A.: *Z dziejów legendy Napoleońskiej w Polsce*. Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1971.
- Zaleska Z.: *Przeżyczenie: rozmowy o przekładzie*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
- Zarhy-Levo Y. *Pinter and the Critics*. In: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ed. P. Raby. Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 212–229.
- Zawrotny P.: *Powieść graficzna jako zjawisko*. W: *Powieść graficzna. Powieści graficzne. Leksykon*. Red. J.S. Konefał. Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2015, s. 53–60.
- Zgorzelski A.: *„Pojedynek” jako nowela humorystyczna*. W: *Idem: O nowelach Conrada*. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 27–49.
- Ziejka F.: *Marsylskie dni Conrada*. „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 10.
- Ziejka F.: *Marsylskie dni Conrada. Studia polsko-prowansalskie*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 64–83.
- Zimbardo Ph.: *Efekt Lucyfera: dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?* Przeł. A. Cybulko [et al.]. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2008.
- Ziółkowski A.: *Pierwszy Pułk Szwoleżerów Gwardii Cesarskiej 1807–1815*. Oficyna Wydawnicza „Ajaks”, Pruszków 1996.
- Ziomek J.: *Przekład – rozumienie – interpretacja*. W: *Idem: Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

Źródła internetowe

- „*Au coeur des ténèbres*”, *c’e n’est pas Indiana Jones*. [S. Torlotin rozmawiała z L. Godartem]. <https://www.rfi.fr/fr/culture/20140429-au-coeur-des-tenebres-loic-godart-joseph-conrad-indiana-jones-apocalypse-now> [data dostępu: 26.01.2021].
- Audycja Polskiego Radia: *Dwukropek*. Prowadzi P. Kofta, M. Heydel, M. Komar: „*Pisarz przygodowy*”. *Stracanie Conrada z piedestału*. <https://www.polskieradio.pl/8/3866/Artykul/1927583,Pisarz-przygodowy-Stracanie-Conrada-z-piedestalu> [data dostępu: 13.10.2020].
- Bowen L.: *Producer Laurence Bowen discusses the new Harold Pinter plays*. <http://www.bbc.co.uk/programmes/p02kz33y> [data dostępu: 6.12.2017].
- Bożek J.: *Ekstrakt z Conrada, czyli Dukaj tłumaczy „Jądro ciemności”*. „Krytyka Polityczna”. <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/ekstrakt-z-conrada-czyli-dukaj-tlumaczy-jadro-ciemnosci> [data dostępu: 12.12.2017].
- Cieślak J.: *Trudny rebus Conrada*. <https://regiony.rp.pl/archiwum/16950-trudny-rebus-conrada> [data dostępu: 26.01.2018].
- Cybershot800i, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg [data dostępu: 3.06.2021].
- Dukaj J., Wandałowski M.: *Trzecia era człowieczeństwa – czy czeka nas koniec pisma?*, 19.12.2018. Kongres Obywatelski. Idee dla Polski. https://www.kongresobywatelski.pl/wp-content/uploads/2018/12/jacek_dukaj-trzecia_era_czlowieczentstwa-czy_czeka_nas_koniec_pisma.pdf [data dostępu: 20.12.2018].

- Geremek R.: *Joseph Conrad – Polak, katolik, gentleman*. <https://www.youtube.com/watch?v=rvdhAlBjEvI&t=43s> [data dostępu: 3.06.2018].
- Herbez A.: *Le fabuleux voyage de Tom Tirabosco sur les traces de l'écrivain Joseph Conrad*. <https://www.letemps.ch/culture/fabuleux-voyage-tom-tirabosco-traces-lecriva-in-joseph-conrad> [data dostępu: 3.06.2020].
- Interview Fnac de Loïc Godart pour l'album Au cœur des Ténèbres*. <https://youtu.be/pplzIxOq3Bg> [data dostępu: 26.11.2021].
- Jajko K.: *Tam i z powrotem. „Czas apokalipsy” Francisa Forda Coppoli*. <http://edukacjafilemowa.pl/czas-apokalipsy-1979> [data dostępu: 3.06.2020].
- Jak prezes NBP uratował dobre imię Conrada*. <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,4670305.html> [data dostępu: 14.11.2007].
- Kowalczyk R.: *Eustachy Ryłski...* <https://culture.pl/pl/tworca/eustachy-rylski> [data dostępu: 3.06.2017].
- Kowalewski H.: *Komiks jako język (?)*. <https://polter.pl/Komiks-jako-jezyk-c22856> [data dostępu: 11.03.2020].
- Llorens D.: *Conrad's horror in Eliot's „Waste Land”*. *Jornades de Foment de la Investigació*. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78906/forum_2004_1.pdf?sequence=1 [data dostępu: 1.01.2004].
- Marzec B.: *Conrad o horrorze na wyspie Utoya*. <http://archiwum.rp.pl/artukul/1067873.html> [data dostępu: 01.01.2018].
- Marzec B.: *Conrad o podróży do granic cywilizacji*. <http://www.rp.pl/artukul/696923-Conrad-o-podrozy-do-granic-cywilizacji.html#ap-1> [data dostępu: 4.08.2011].
- Maszota A.: *„Kongo” Toma Tirabosco i Christiana Perrissina – historia afrykańskiej wyprawy, która zainspirowała Josepha Conrada do napisania „Jądra ciemności”*. <http://booklips.pl/premiery-i-zapowiedzi/kongo-toma-tirabosco-i-christiana-perrissina-historia-afrykanskiej-wyprawy-ktora-zainspirowala-josepha-conrada-do-napisania-jadra-ciemnosc> [data dostępu: 3.06.2020].
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A.: *Powieść gotycka*. W: *Encyklopedia fantastyki*. http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Powie%C5%9B%C4%87_gotycka [data dostępu: 11.03.2021].
- Noukette: *Dans la bibliothèque: Au Coeur des ténèbres – Conrad / Miquel / Godart*. <https://aliasnoukette.fr/au-coeur-des-tenebres-conrad-miquel-godart/> [data dostępu: 21.01.2021].
- Peeters B.: *Four Conceptions of the Page From Case, planche, récit: lire la bande dessinée*. Transl. J. Cohn. Casterman, Paris 1998, s. 41–60. http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v3_3/peeters [data dostępu: 11.03.2020].
- Peters T.: *It's a new brand world, Fast Company*. <https://www.fastcompany.com/28905/brand-called-you> [data dostępu: 6.12.2020].
- Pinter H.: *Victory*. <http://www.bbc.co.uk/programmes/b053rz5r> [data dostępu: 18.03.2017].
- Pochodaj A.: *Napoleon I Bonaparte oczami Polaków: pamiętniki, dzienniki, relacje, listy*, 2021. <https://play.google.com/books/reader?id=NkgwEAAAQBAJ&pg=GBS.PP1&hl=pl> [data dostępu: 25.07.2021].

- Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. <https://sjp.Państwowe Wydawnictwo Naukowe.pl/doroszewski/adaptacja;5407679> [data dostępu: 12.12.2017].
- Słownik języka polskiego*. <https://sjp.Państwowe Wydawnictwo Naukowe.pl/slowniki/amfibologia.html> [data dostępu: 26.01.2021].
- Sowiński M., Trzeciak K.: *Catherine Anyango: Naszkicować ciemność*. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/joseph-conrad-w-jadrze-ciemnosci-153126> [data dostępu: 3.06.2019].
- Sowiński M., Trzeciak K.: *Joseph Conrad w jądrze ciemności*. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/joseph-conrad-w-jadrze-ciemnosci-153126> [data dostępu: 13.10.2020].
- Sowiński M., Trzeciak K.: *Jacek Dukaj – „Serce ciemności”*. „Tygodnik Powszechny”, 26.06.2018. Podcast powszechny. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jacek-dukaj-serce-ciemnosci-153627> [data dostępu: 26.05.2021].
- Stuhr J.: *Z Pinterem we Włoszech*. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/17749/z-pinterem-we-wloszech> [data dostępu: 6.12.2020].
- Szczurek A.: [Recenzja]. <http://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,3075,Jadro-ciemnosci> [data dostępu: 02.10.2018].
- Tomblaine P.: *„Au cœur des ténèbres” par Loïc Godart et Stéphane Miquel, d’après Joseph Conrad*. <http://bdzoom.com/72217/interviews/%C2%AB-au-coeur-des-tenebres-%C2%BB-par-loic-godart-et-stephane-miquel-d%E2%80%99apres-joseph-conrad/> [data dostępu: 26.01.2021].
- Torlotin Sophie wywiad z L. Godartem: *«Au cœur des ténèbres», ce n’est pas Indiana Jones*. <https://www.rfi.fr/fr/culture/20140429-au-coeur-des-tenebres-loic-godart-joseph-conrad-indiana-jones-apocalypse-now> [data dostępu: 26.01.2021].
- Trommer R.: *Graphic Novel „Kongo”. Kolonial mit voller Qual*. <https://taz.de/Graphic-Novel-Kongo/!5051253/> [data dostępu: 2.10.2020].
- Unmade movies: Harold Pinter’s Victory*. BBC 2017. <https://www.bbc.co.uk/mediacentre/proginfo/2015/09/unmade-movies-harold-pinters-victory> (skrypt słuchowiska) [data dostępu: 26.01.2021].
- Wąsowicz A.: *Pamiętaj przekład wszystko zmienia*. <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=2723> [data dostępu: 3.06.2016].
- Wolska A.: *Król przeprosza Kongo za okres kolonialny. Nie wspomina Leopolda II*. <https://www.euractiv.pl/section/demokracja/news/belgia-krol-przeprasza-kongo-za-okres-kolonialny-filip-i-tintin-komiks/> [data dostępu: 25.07.2020].
- Wróblewska M.: *„Tłumacze są niewidzialni”. Magdalena Heydel w „Świątach z tłumaczami”*. <https://xiegaria.pl/artykuly/tlumacze-sa-niewidzialni-magdalena-heydel-w-swietach-z-tlumaczami/> [data dostępu: 26.11.2014].
- Wyer C.: *Two Readings of Heart of Darkness*. <http://wayback.archive.org/web/20110302095028/http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/africa/Conrad-readings.htm> [data dostępu: 1.01.2014].
- Xiegaria (Wywiad z E. Ryłskim w programie Xiegaria). <https://xiegaria.pl/wideo/eustachy-rylski-wywiad-czesc-i> [data dostępu: 6.12.2017].
- Zubrzycka E.: [Recenzja]. <http://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,3075,Jadro-ciemnosci> [data dostępu: 26.11.2014].

- 17 lat Polski w zjednoczonej Europie. Co Joseph Conrad sądził o Unii Europejskiej? <https://agencja-informacyjna.com/kultura/15-lat-polski-w-zjednoczonej-europue-co-joseph-conrad-sadzil-o-ue/>. Por. opis filmu na YouTube [data dostępu: 3.06.2021].
- http://archiwum-znaczk.poczta-polska.pl/pl/_2007.php [data dostępu: 12.04.2017].
- <http://conradfestival.pl/a/1571,obchody-roku-conrada-kbf-z-dofinansowaniem> [data dostępu: 12.04.2017].
- <http://conradfestival.pl/p/10,idea1> [data dostępu: 12.12.2010].
- <http://culture.pl/pl/artykul/zdzislaw-najder-przeslanie-josepha-conrada> [data dostępu: 2.02.2015].
- <http://culture.pl/pl/tworca/eustachy-rylski> [data dostępu: 25.07.2017].
- <http://www.dukaj.pl/> [data dostępu: 20.12.2017].
- <http://www.literaturajestsexy.pl/do-gnozy-mi-blisko-rozmowa-z-eustachym-rylskim> [data dostępu: 3.06.2017].
- http://www.mkidn.gov.pl/media/po2017/decyzje/20170324_conrad2017_wyniki_naboru.pdf [data dostępu: 6.12.2017].
- http://www.nbp.pl/banknoty/kolekcyjne/2007/conrad_pl.pdf [data dostępu: 12.04.2017].
- http://www.nbp.pl/banknoty_i_monety/monety_okolicznosciowe/2007/2007_11_konrad_korzeniowski_joseph_conrad.pdf [data dostępu: 12.04.2017].
- <http://www.rp.pl/artykul/379896-Slawna-niczym-Conrad-.html> [data dostępu: 2.11.2017].
- https://ssl.nbp.pl/Home.aspx?f=aktualnosci/Wiadomosci_2007/conrad.html [data dostępu: 6.12.2018].
- <https://www.tawernaskipperow.pl/czytelnia/ludzie-morza/lester-jak-conrad/4545> [data dostępu: 3.06.2017].
- <https://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,4547,Trzej-muszkieterowie> [data dostępu: 8.12.2021].
- <https://www.infor.pl/akt-prawny/MPO.2016.119.0000628,uchwala-sejmu-rzeczypospolitej-polskiej-w-sprawie-ustanowienia-roku-2017-rokiem-josepha-conradakorzieniowskiego.html> [data dostępu: 01.01.2016].

Filmografia

- Anna Karenina*. Reż. B. Rose, scen. B. Rose, muz. G. Solti, prod. B. Davey. Icon Productions 1997.
- Anna Karenina*. Reż. J. Wright, scen. T. Stoppard, muz. D. Marianelli, prod. T. Bevan, Working title Films 2012.
- Apocalypse Now. Redux*. Reż. F.F. Coppola, scen. J. Milius, F. Coppola, muz. C. Coppola, F. Coppola, prod. F. Coppola, K. Aubry, American Zoetrope 2014.
- Apocalypse Now*. Reż. F.F. Coppola, scen. J. Milius, F. Coppola, muz. C. Coppola, F. Coppola, prod. F. Coppola, United Artists 1971.
- Fotoamator*. Reż. D. Jabłoński, scen. A. Bodek, A. Mostowicz, muz. M. Lorenc, prod. D. Jabłoński 1998.

- Gladiator*. Reż. R. Scott, scen. D. Franzani, muz. H. Zimmer, prod. D. Wick, Dream Works Pictures 2000.
- „*Ja, który mam podwójne życie...*”, czyli dylemat *Josepha Conrada*. Reż. L. Smolińska, scen. L. Smolińska, muz. A. Fronczak, Centralna Wytwórnia Filmów i Programów Telewizyjnych Poltel 1988.
- Kapitan Conrad*. Reż. A. Kostenko, scen. M. Komar, A. Kostenko, muz. M. Lorenz, Telewizja Polska, Dovidis 1990.
- Tożsamość Conrada*. Reż. G. Górny, scen. G. Górny, muz. A. Korzyńska-Górny, prod. M. Dzieduszycki 2017.
- Quo vadis*. Reż. J. Kawalerowicz, scen. J. Kawalerowicz, muz. Jan A.P. Kaczmarek, prod. M. Słowiński, Chronos Film 2001.

Spektakle Teatru Telewizji

- Lord Jim*. Reż. L. Adamik, adaptacja M. Komar, scenogr. B. Kędzierska, zdj. A. Sikora. TVP 2002.
- Spiskowcy*. Reż. J. Englert, scen. TV J. Englert, scenogr. A. Kośmider. TVP 2017.
- Spiskowcy*. Reż. Z. Hübner, reż. TV B. Borys-Damięcka, adaptacja Z. Hübner, M. Komar, scenogr. J. Banucha, muz. S. Radwan. TVP 1987.

Nota bibliograficzna

Niektóre fragmenty książki były publikowane w zmienionych, skróconych wersjach w języku polskim w następujących czasopismach i tomach:

Marka Conrad w globalnym przemyśle kulturowym. (Konsultacja T. Sańpruch). „Kultura Współczesna” 2017, nr 3, s. 231–241.

Od „Jądra ciemności” przez „Serce mroku” ku „Sercu ciemności”, czyli o eksperymentach przekładowych Jacka Dukaja. „Przekładaniec” 2021, nr 43, s. 58–79.

„Pojedynek” Josepha Conrada i „Warunek” Eustachego Ryłskiego, czyli widmo i tekst. W: *Tajemni wspólnicy: czytelnik, widz i tłumacz: opowiadania Josepha Conrada w nowych interpretacjach.* Red. A. Adamowicz-Pośpiech, J. Mydla. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 13–38.

„Przyjdź i poznaj mnie”: refrakcje, adaptacje i symplifikacje „Jądra ciemności” J. Conrada w kulturze polskiej XXI wieku. „Rocznik Przekładoznawczy” 2019, T. 14, s. 17–42.

Indeks osobowy

- Abraham Nicolas 225, 228, 326
Achebe Chinua 49, 100, 102–104, 131,
134, 153, 313–315, 320–321, 326
Adamik Laco 246, 344
Adamowicz-Pośpiech Agnieszka 18,
103, 169, 172, 174, 179, 182, 204, 212,
244, 246, 254, 259, 281, 314, 326–327,
332, 337, 345
Aldama Frederick L. 327, 330
Allen Graham 224, 327
Allen Jerry 81, 327
Ambros Aleksandra 43, 310, 339
Ambrosini Richard 315, 327
Amis Martin 293
Antonik Dominik 280, 282–283, 294,
327
Anyango Catherine 15, 23, 27, 37–38,
40–41, 43–44, 47–48, 52–53, 55–62,
65–74, 76–79, 96, 101, 103–104, 106,
112, 116, 126, 131, 134, 137, 143–144,
147, 219, 327
Arab-Fuentes Remy 225, 327
Atkinson Adam 20, 28, 337
Atwood Margaret 183, 260
Aubry Kim 343
Auster Paul 293
- Bachura Joanna 257, 269, 327
Baetens Jan 28–34, 43, 50, 146, 327, 331
Balandier Georges 328
Banucha Jan 344
Barańczak Stanisław 188, 333
Barttelot Edmund 94, 100
- Bassnett Susan 303, 328
Batora Katarzyna 303, 333
Baxter Katherine 329
Bąk Filip 108, 112, 328
Bąkowska Eligia 328
Beale Simon R. 269
Beaty Bart 28, 45, 168, 331
Becker Boris 293
Bendyk Edwin 181–184, 187, 337
Bevan Tim 343
Bielecki Robert 230, 236, 328
Biliński Wacław 18, 179, 328
Birek Wojciech 27–32, 34–35, 37, 45, 79,
98, 328
Błażejczyk Michał 32, 334
Bobrowski Mikołaj 233, 241
Bobrowski Tadeusz 11, 82, 208–209,
233, 241, 247–249, 255, 328
Boduszyńska-Borowikowa Maria 64,
79, 81, 310, 327, 337, 338
Boehmer Elleke 75, 330
Bolek Juliusz 296
Bomba Radosław 40, 314, 327
Bonaszewski Mariusz 246
Borges Jorge Luis 302, 328
Borys-Damięcka Barbara 344
Bowen Laurence 259, 261–263, 269,
340
Bowen Robert 24, 221, 225, 328
Bożek Jakub 184, 340
Bradbrook Muriel 258, 328
Bragard Véronique 82, 102, 328
Brando Marlon 72, 150

- Branny Grażyna M.T. 179, 326
 Brantlinger Patrick 316, 328
 Bross Addison 233, 328
 Bruhn Jorgen 17, 20, 27, 327, 328
 Bukowski Piotr 26, 301, 317, 332, 334,
 337
 Burgoyne Mary 15, 283–286, 328
 Burnett Frances Hodgson 303
 Buszczyński Konstanty 208
 Buszczyński Stefan 209
- Cahir Linda 27, 328
 Camus Albert 321, 338
 Carabine Keith 211, 329
 Carroll Lewis 139, 141, 300, 338
 Carroll-Najder Halina 76, 171, 257, 284,
 326, 334–335, 338,
 Cartmell Deborah 28, 332
 Casement Roger 91, 93–95, 100–102,
 137, 178–179, 334
 Cattrysse Patrick 26–27, 329
 Cetera Anna 313, 319, 323, 329
 Chambers Helen 180, 329
 Chanson Jean-François 37, 329
 Chaucer Geoffrey 183
 Chrobak Marzena 18, 178, 338
 Chwalba Andrzej 252, 329
 Chwalba Urszula 16
 Cierpich Agnieszka 204, 329
 Cieślak Jacek 247, 252, 338, 340
 Cieślik Krzysztof 103, 332
 Clemens Cyril 23–24, 329
 Clottes Jean 73, 329
 Cohn Jesse 28, 341
 Cohn Neil 30, 46, 65, 329
 Collodi Carl 303
 Coppa Francesca 259, 267, 329
 Coppola Carmen 343
 Coppola Francis Ford 70, 72, 343
 Crane Stephen 258
 Crumb Robert 38
 Cunnigham Michael 293
 Curle Richard 76, 255
 Cybulko Anna 314, 340
- Czapliński Przemysław 303, 304, 320–
 322
 Czaja Justyna 42, 328
 Czubaty Jarosław 232, 329
- Dąbrowska Maria 279
 Dąbska-Prokop Urszula 26, 330
 Danner Alexander 334
 Dante Alighieri 196, 310
 Darras Jacques 134
 Davey Bruce 343
 Davies Laurence 178, 241, 262, 268–
 269, 274, 283–284, 329, 330
 Defoe Daniel 183
 Dehnel Jacek 282, 319
 Del Pilar Blanco 222, 337
 De Mul Sarah 75, 330
 Derain André 153
 Derrida Jacques 221–223, 225, 228, 330
 Deubou Sikoué Yannick 37, 329
 Deurbergue Jean 132
 Dębska-Kossakowska Aleksandra 330
 Doorslaer Luc van 21, 31, 333–335
 Doroszewski Witold 181, 342
 Dostojewski Fiodor, właśc. Fiodor Mi-
 chajłowicz Dostojewski 132, 321
 Doyle Arthur Conan 24
 Duchamp Marcel 283
 Dudek Anna 203, 330
 Dudek Jolanta 45, 192, 197, 255, 330
 Dukaj Jacek 23, 180–204, 218–219, 221,
 296, 301, 327, 330, 337, 340, 342–343
 Dzieduszycki Mateusz 344
- Eastwood Clint 293
 Eco Umberto 39, 330
 Eisner Will 34, 54, 330–331
 Eliot Thomas Stearns 196, 303, 341
 Elliott Kamilla 17, 19–20, 330
 Ellis Bret Easton 302
 Ellis John 20, 39, 133, 150, 330
 Englert Jan 246, 296, 343, 344
 Even-Zohar Itamar 301, 330
 Eyre Richard 257, 261, 263

- Faulkner William 302
Feder Lillian 58, 331
Filip I Koburg 101
Filipowicz-Rudek Maria 300, 335
Finston Irving L. 40, 339
Fordoński Krzysztof 300, 331
Fowles John 259
Franzani David 344
Fredro Seweryn 240
Frey Hugo 28–29, 31–34, 43, 50, 146, 327
Friedrich Caspar David 162, 174, 175, 339
Fronczak Andrzej 344
Fudakowski Peter 18, 337
Fulińska Agnieszka 291, 331

Gale Steven H. 260–263, 266–269, 273–274, 331
Galsworthy John 165
Gambier Yves 21, 31, 333–335
Garland Alex 24, 221, 328
Garnett Edward 209, 242, 331
Gauguin Paul 153, 339
Gawin Magdalena 291
Genette Gérard 308
Genewein Walter 59
Geremek Rafał 15, 295, 296, 341
Gibbon Perceval 258
Gibbons Christina T. 30, 334
Giedroyc Jerzy 283
Gjelsvik Anne 17, 20, 27, 327–328
Glinczanka Agnieszka 163, 326
Godart Loic 15, 23, 37–38, 100–102, 132–138, 140–145, 148–159, 335, 340
Godlewski Łukasz 160–162, 166, 170–176, 254, 334, 341–342
Godzic Wiesław 26, 335
Goethe Johann Wolfgang von 319
Gołasz Mariola 132, 138
Gombrowicz Witold 321
Górny Grzegorz 17, 344
Graham Cunninghame R.B. 257
Graver Laurence 229, 331
Gregori Flavio 242
Grennan Simon 77, 85, 331
Grimm Jakob 303, 319
Grimm Wilhem 303, 319
Groensteen Thierry 28, 45–46, 54–55, 60, 83, 98, 126–128, 150, 158, 168, 331
Guerard Albert 313, 322
Gurgul Monika 330

Hampson Robert 315, 327, 329, 331, 336
Hand Richard 246, 258, 263, 265, 274, 331
Hansen Eirik Frisvold 17, 20, 27, 327–328
Hart Susannah 281–282, 331
Hastings Basil M. 258–259, 269, 332
Hatfield Charles 33, 331
Hawkins Hunt 314, 331
Hemingway Ernest 302, 331
Hendrykowski Marek 22, 26, 76, 98, 139, 150, 185, 263, 272, 274, 331
Herbert Zbigniew 283
Herbez Ariel 78, 96, 341
Hergé, właśc. Georges Prosper Remi 101
Herling-Grudziński Gustaw 39, 283, 314, 326
Hermans Theo 303
Herzog Werner 308
Herzogenrath Bernd 28, 327
Heydel Magda 26, 37, 141, 299–301, 303–306, 309, 313–320, 323, 325, 327, 332, 334, 337, 340, 342
Hirst Damien 282
Hochschild Adam 59, 60, 68, 75, 81–82, 94, 96, 100, 144, 315–316, 332
Hodister Arthur 94
Hopton Tricia 20, 28, 337
Houllébecq Michel 293
Hübner Zygmunt 246, 344
Hudelet Ariane 28, 332
Hughes Ted 303
Hulewicz Waclaw 257, 332
Hutcheon Linda 17, 19–20, 332, 335

- Ingarden Roman 197, 204, 330
 Innes Christopher 259, 332
 Ishiguro Kazuo 259

 Jabłkowska Róża 208, 328
 Jabłońska Patrycja 299–300, 303, 305–306, 309, 312–313, 318, 320, 323, 325
 Jabłoński Dariusz 59, 343
 Jajko Krzysztof 70, 341
 Jajszczok Justyna 169, 332
 Jakobson Roman 26, 332
 Jankowski Jakub 41, 46–47, 334
 Jarniewicz Jerzy 53, 183–184, 203, 316–317, 332, 337
 Jasnoff Maya 103–104, 334
 Jasiński Maciej 160–161, 163–165, 168, 170–177, 254
 Jean-Aubry G. 209, 257, 333
 Jendroska Przemysław 249, 251, 253
 Jędrzas Jadwiga 48, 336
 Jędrzyk Maciej 15, 286–287
 Jędrzejko Paweł 175, 327
 Joy Neill R. 258, 333
 Jung Carl Gustav 206, 283, 333, 337
 Juszczyk Andrzej 197, 330

 Kaczmarek Jan A.P. 344
 Kaczorowska Monika 188, 333
 Kafka Franz 38, 259, 321
 Kaindl Klaus 31, 333
 Kamiński Marcin 79
 Karl Frederick 207, 241, 269, 283–284, 329, 333
 Kaszewski Kazimierz 208
 Kawalerowicz Jerzy 196, 344
 Kaźmierczak Marta 27, 333
 Kędzierska Barbara 344
 Kisielewski Stefan 283
 Klein Georges Antoine 85, 91–92, 94–96, 143, 146
 Klynstra-Komarnicki Redbad 246, 255
 Kłobukowski Michał 18, 178, 334
 Knightley Keira 39
 Knowles Owen 333
 Knowles Ronald 275, 333
 Koc Barbara 299–300, 303–305, 309, 320, 322–323, 325, 333, 339
 Kochanowski Jan 183
 Koehler Krzysztof 279, 335
 Kofta Piotr 142, 340
 Kolupke Joseph 211, 333
 Kołek Mateusz 286–288
 Kołodziej Przemysław 32, 333
 Komar Michał 58, 64, 141, 334
 Konefał Sebastian J. 32, 79, 336–339
 Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 300, 335
 Kopeccki Maciej 286–287
 Korkos Alain 38
 Korzeniowska Ewa 207
 Korzeniowski Apollo 207
 Korzeniowski Konrad właśc. Joseph Conrad 15, 17, 37, 40, 43, 76, 78, 80–81, 83–86, 88–97, 101, 104–105, 119, 132, 134, 160, 165, 170, 173–175, 179, 208–210, 227, 241–242, 248, 252, 255, 257, 279, 286, 288–290, 292, 295, 335, 336, 338, 343
 Korzeniowski Teodor 241, 287
 Korzyńska-Górny Angelika 344
 Kostenko Andrzej 17, 344
 Kośmider Arkadiusz 344
 Kotowicz Robert 289–290
 Kott Jan 212, 279, 314–315, 333
 Kowalewski Hubert 30, 341
 Kowalska Maria 280
 Krajka Wiesław 17, 178, 211, 233, 314, 329, 333–334
 Krasieński Zygmunt 233
 Krawczyk Bernard 246
 Krawczyk-Łaskarzewska Anna 37, 333
 Kristeva Julia 224
 Kujawska-Lis Ewa 333, 334
 Kunz Magdalena 134, 326
 Kunz Tomasz 134, 326
 Kuper Peter 15, 23, 37, 102–128, 130–131, 134, 137, 219, 334
 Kurc Bartosz 42, 54, 55, 111, 334

- Kuryluk Ewa 18, 178, 330, 333
- Lash Scott 280, 334
- Lefevere André 181–182, 301, 308–309, 319, 321, 334
- Leitch Vincent B. 49, 326
- Lem Stanisław 292
- Lepolold II, właśc. Leopold Ludwik Filip Maria Wiktor Koburg, król Belgów 60, 68, 75, 80–83, 85, 94, 96, 98, 101, 133, 139, 144, 315–316, 332, 342
- Lester Richard 260, 292, 343
- Leszczyński-Lester Michał 184–187, 292
- Libera Antoni 319
- Livingstone David 93
- Lorek-Jezińska Edyta 223–225, 334
- Lorenc Michał 344
- Losey Joseph 261
- Lothe Jakob 310, 334
- Lubelski Tadeusz 26, 335
- Ludwikowska Jolanta 305
- Lury Celia 280–283, 334
- Lynd Robert 242, 334
- Lyszczyna Jacek 232, 334
- Łukasiewicz Małgorzata 18, 178, 337
- Łukaszewski Stefan 286
- Mairowitz David Zane 15, 23, 27, 37–41, 43–44, 47–48, 52–53, 57, 61–62, 67–74, 76–78, 96, 101, 104, 106, 116, 126, 131, 134, 137, 143, 147, 327
- Majkiewicz Anna 163, 334
- Majmurek Jakub 280, 334
- Małecki Jakub 23, 180, 205–221, 223, 334
- Man Tomasz 15, 23, 246, 255–256, 334
- Manara Milo 143
- Marceau Sophie 39
- Marianelli Dario 343
- Markiewicz Henryk 132, 134, 136
- Markiewicz Miłosz 15
- Martinière Nathalie 178, 334
- Marzec Andrzej 222–223, 244, 341
- Marzec Bartosz 316, 334
- Masłoń Krzysztof 279, 335
- Maszota Artur 80, 341
- Matisse Henri 153, 339
- Maugham Robin 261
- Mazur Dan 334
- Mąka Henryk 292
- McClellan David 281, 334
- McCloud Scott 32, 163, 334
- McDonald Lawrence Brown 165
- McKinney Mark 101, 103, 334
- Mehta Binita 82, 86, 101, 103, 328, 334, 336
- Michałowski Piotr 184, 335
- Mickiewicz Adam 233
- Milius John 343
- Miller Frank 39, 143
- Milton John 21, 335
- Miłkowski Maciej 103, 332
- Miłobędzki Józef 93, 171, 325, 326
- Miłosz Czesław 255, 283, 330–332, 335
- Miquel Stephane 15, 23, 37, 100, 102, 132–138, 140–146, 148, 150–151, 153, 156, 158–159, 335, 341–342, 350
- Mitchell Peta 20, 28, 337
- Mitoraj Robert 280, 334
- Moc Anna 300, 335
- Modrzejewska Helena 292, 340
- Moore Gene 24, 226, 229, 316, 328, 335
- Mostowicz Arnold 59, 343
- Mukherji Pia 82, 86, 101, 103, 334, 328, 336
- Murphy John 281–282, 331
- Mydla Jacek 18, 169, 332, 337, 345
- Najder Zdzisław 18–19, 40, 58, 76, 80–81, 165, 179, 197, 208–210, 227, 241–242, 248, 257, 284, 291, 295, 326, 329–331, 334–336, 342
- Napoleon I Bonaparte 226–227, 229–230, 232–236, 240–242, 244, 334–336, 339, 341
- Naremore James 43, 337

- Nesbø Jo 183
 Nguyen Nick 28, 45, 168, 331
 Nieuważny Andrzej 233, 335
 Niewiadowski Andrzej 168, 341
 Nowakowska Ewa 86, 336
 Nycz Ryszard 291, 331

O
 Okrasko Katarzyna 18, 178, 338
 Oleszczyk Michał 18, 335
 Orliński Witold 184, 335
 Osadnik Waclaw 26, 335

P
 Pamuk Orhan 293
 Panas Paweł 192, 330
 Parandowski Jan 18, 179, 335, 339
 Pauly Véronique 336
 Pawelec Jan 291, 335
 Pawly Ronald 230, 236, 336
 Peeren Esther 222, 337,
 Peeters Benoît 28, 341
 Perłowski Jan 248
 Perrissin Christian 15, 23, 37, 77–82, 84,
 86–88, 90, 92–95, 97–102, 104, 131,
 137, 149–150, 338, 341
 Peters John G. 226, 246, 329, 336
 Peters Tom 281–282, 341
 Picasso Pablo, właśc. Pablo Ruiz Picas-
 so 153, 339
 Piłsudski Józef 247, 250–253, 339
 Pinker James B. 283
 Pinter Harold 23, 257–277, 336, 339–
 341
 Pochodaj Andrzej 232, 233, 341
 Polak Jędrzej 15, 299–300, 302–305,
 307–309, 316, 320, 322–323, 325, 329,
 336
 Popławska Anna 299, 312, 325
 Poradowska Marguerite 79–80, 82, 85,
 94, 255
 Pratt Hugo 15, 142–143, 330, 336, 338
 Pratt Mary Louise 86, 336
 Prejean Helen 38
 Prorok Leszek 18, 179, 291, 303, 336,
 339
 Przybyś Grzegorz 174–175
 Pypłacz Joanna 58

R
 Radomski Andrzej 40, 314, 327
 Radwan Stanisław 344
 Rashkin Esther 225, 336
 Ratajczak Wiesław 212, 336
 Rej Mikołaj 183
 Reszke Robert 283, 333
 Ronikier Michał 58, 331
 Rose Bernard 343
 Royle Nicholas 223, 225, 227–228, 336
 Rozwadowski Andrzej 73, 329
 Russell Kick 331
 Rylski Eustachy 23, 180, 221–223, 225–
 244, 336, 341–342, 345

S
 Sabin Roger 33, 73, 160, 336, 337
 Sacco Joe 34
 Said Edward 134
 Salmons Kim 178, 330
 Sanders Julie 20–21, 28, 86, 104, 262–
 263, 337, 343
 Sanderson Edward 165
 Sańpruch Tomasz 279, 283, 345
 Satrapi Marjane 34
 Schiller Leon 246, 259, 327
 Schubert Karsten 281, 334
 Schuster Charles 211, 337
 Scott Ridley 196, 226, 242, 331, 344
 Sebald Winfried Georg 18, 178–179,
 330, 337
 Shakespeare William 183, 300
 Sheppard William 100
 Sherry Norman 79–81, 83, 91, 94, 242,
 333, 337
 Sienkiewicz Bartłomiej 58, 333
 Sikora Adam 344
 Simmons Allan H. 325
 Sitkiewicz Paweł 337
 Skibińska Elżbieta 308, 337
 Skibniewska Maria 167, 325
 Skolik Joanna 18, 197, 209, 257, 330,
 336, 337

- Skrzypek Sławomir 288
Skwara Marta 302, 337
Słowacki Juliusz 233
Słowiński Mirosław 344
Smith Johanna M. 315
Smolińska Lucyna 17, 344
Smuszkiewicz Antoni 168, 341
Snyder John K. 37, 333, 337
Snyder Zack 39
Sobolewska Justyna 181–184, 187, 337
Sokoloski Richard A. 313, 329
Sokolowska Katarzyna 16, 43, 337
Solti Georg 343
Sommer Piotr 317, 337
Sowiński Kuba 307
Sowiński Michał 38, 77, 103, 184, 187, 194, 342
Spiegelman Art 34
Stadler Jane 20, 28, 337
Stam Robert 43, 337
Stanley Henry Morton 79, 93, 193, 315
Stape John H. 24, 40, 226, 229, 242, 246, 315, 325, 329, 335, 337–338
Stein Daniel 33, 331
Stevens Harold R. 40, 325
Stevenson Robert L. 132
Stewart Martha 282
Stoch Magdalena 300, 335
Stoppard Tom 343
Stradomski Wiesław 42
Straus Nina Pelikan 315
Strzetelski Jerzy 227, 338
Stuhr Jerzy 275, 342
Švejdík Jaromír 38
Swift Jonathan 183
Syroczyński Leon 257
Szczepanik Jolanta 311
Szczepański Jan Józef 283, 291, 303, 337
Szczurek Anna 316, 342
Szekspir William, zob. Shakespeare William
Szeliga Paweł 291, 335
Szylak Jerzy 28, 32, 35, 79, 142, 160, 338
Tabachnick Stephen 32, 328
Taivassalo Hannele Mikaela 38
Tarczyński Piotr 60, 316, 332
Tatarkiewiczowa Teresa 284, 325
Tenniel John 139–142
Thon Jan-Noël 33, 331
Thys Albert 79, 85
Tirabosco Tom 15, 23, 37, 77–82, 84, 88–90, 92, 94, 97–98, 101, 104, 131, 137, 144, 149–150, 238, 340–341
Tittle Walter 15, 40–41, 76, 106
Tomblaine Philippe 135, 342
Torok Maria 225, 228, 326
Traczyk Michał 42, 73, 160, 328, 332, 338
Trollope Anthony 77, 85
Trommer Ralph 79, 342
Trump Donald 282
Trzeciak Katarzyna 38, 77, 103, 184, 187, 194, 342
Turek Marek 32, 338
Tuszyńska Kamila 30, 33, 35–36, 111, 338
Umiński Krzysztof 37, 338
Vargas Llosa Mario 178, 338
Varnum Robin 30, 334
Vásquez Juan Gabriel 18, 178, 330, 338
Venuti Lawrence 302, 328, 338
Verne Juliusz 111
Villqist Ingmar 15, 23, 246–247, 249, 251–256, 338
Vlaminck Maurice 153
Vollard Ambroise 153
Vu Clotilde 136, 138, 140, 142–143, 145, 149, 152, 156
Waksmund Ryszard 22
Walas Teresa 134, 326
Wandałowski Marcin 187, 340
Wardejn Zdzisław 246
Warhol Andy 283
Warodell Johan 40, 338

- Watt Ian 64, 122, 310, 313–314, 322, 338–339
- Watts Cedric 75, 103, 166, 193, 258, 284, 312, 314–315, 323, 338–339
- Wąsowicz Anna 282, 317–318, 342
- Welch Jack 282
- Wergiliusz, właśc. Publiusz Wergiliusz Maro 196
- Wheatley Alison 260, 339
- White Andrea 141, 339
- White Harry 40–41, 339
- Whitman Walt 302, 337
- Wierzyński Kazimierz 232
- Wilde Oscar 283
- Winiarski Jakub 228
- Winterson Jeanette 183
- Witkowski Michał 282
- Wodecki Wiesław 246
- Wojakowska Tekla 208, 257
- Wolska Anna 101, 342
- Woolf Virginia 43, 45, 303, 310, 337, 339
- Wróblewska Marta 317, 342
- Wróblewski Michał 32, 36, 317, 339
- Wyer Conor 314, 342
- Wysłouch Seweryna 26, 28, 339,
- Wyspiański Stanisław 15, 23, 246–247, 249, 251, 255–256, 334
- Zabierowski Stefan 16, 172, 179, 227, 246, 250, 254, 280, 291, 338, 340
- Zagórska Aniela 51, 55–56, 58, 63, 65, 74, 83, 87, 91–93, 96, 106, 108, 111–112, 121, 126, 130, 134, 140, 148, 151, 154, 162, 165–166, 194, 214, 246, 254, 316, 323, 325
- Zagórski Karol 82
- Zahorski Andrzej 230, 232–234, 339
- Zaleska Zofia 317–318, 332
- Zarhy-Levo Yael 268, 339
- Zawrotny Przemysław 32, 339
- Zgorzelski Andrzej 227, 340
- Ziejka Franciszek 209, 340
- Zieliński Bronisław 326
- Zimbardo Philip 314, 340
- Zimmer Hans 344
- Ziomek Jerzy 29–31, 340
- Ziólkowski Andrzej 244, 340
- Zulli Tania 178, 330
- Żaboklicki Krzysztof 39, 330
- Żabski Tadeusz 22, 160, 181, 337
- Życieńska Ewa 310, 339

Indeks rzeczowy

- Adaptation studies* zob. studia nad adaptacjami
- adaptacja 17, 19–20, 22–23, 26–29, 39, 43, 55, 73, 77–78, 85–86, 101–102, 104, 119, 131–132, 134–135, 137, 158, 181, 184, 187, 191, 201, 204, 226, 258–259, 261–262, 277, 296, 331, 335
- addycja 22, 77, 88, 98, 137, 139, 141, 143–144, 193, 263
- amfibologia 46, 341
- amplifikacja 22, 95, 98, 105, 119, 139, 144, 147–149, 186–187, 191–195, 197, 200, 272
- Appropriation* zob. zawłaszczenie
- Braiding* zob. splatanie
- Brand* zob. marka
- Branding* 23, 281–282, 293
- Comedy of menace* zob. komedie zagrożeń
- Delayed decoding* zob. opóźnione rozszyfrowanie
- dwutworzywowość komiksu 30, 50, 52
- dwufunkcyjność słowa 31, 41, 44, 203
- Expansion* zob. rozszerzenie
- External Compositional Structure, ECS*
zob. nawigacja po stronie (ECS) 65
- Gestalt* 281
- graficzność 36
- gramatekstualność 31
- Grammatextuality* zob. gramatekstualność
- Hauntology* zob. widmontologia 223–225, 327, 334, 353, 356
- Immersion* zob. imersja
- imersja (totalna) 77, 103, 219
- intertekstualność 223–224, 240, 334
- inwersja 22, 139, 191, 197–200
- kod werbalny 26, 30, 43, 88
- kod wizualno-werbalny 26, 30, 88
- kod wizualny 22
- komiksowość 35, 111
- kompozycja planszy (strony) 54, 59, 60, 89, 111, 119, 168
- komedie zagrożeń 259, 268, 272, 274
- kompresja 22, 87–89, 139, 144, 200–201
- kulturowy recykling 39
- Layout* 33, 50, 60, 65, 77, 158
- manipulacja 299
- marka 23, 184, 279–283, 290, 293–294, 327, 334, 341, 345, 356
- marka osobista 281–282, 297
- metakadr 54, 60, 128, 168
- mise-en-page* zob. kompozycja planszy (strony)
- motyw ikoniczny (obraz) 150–153, 159
- mowa zwizualizowana 31
- multikadr 60

- narracja komiksowa 36
 narracja werbalna 50
 narracja wizualna 35, 60, 65, 67, 101, 132, 144, 145
 narracja wizualno-werbalna 35, 60
 nawiązanie transmedialne 71, 73, 74, 151
 nawigacja po stronie (zaburzona, niety-powa) 62, 65–68, 77, 101, 109, 114–118, 122, 129, 132, 144, 146
Network zob. siatka kompozycyjno-znaczeniowa 127–128
- odkształcenie zob. refrakcja 300–301, 309, 319–320
 operacje adaptatorskie 191, 202
 opóźnione rozszyfrowanie 64, 77, 122, 124, 216, 311
- pamięć kulturowa 20, 39, 126–127, 133, 150, 162, 166
 pansematyczność 32, 41–42, 44, 54
 parateksty 299, 302, 308–309, 313, 316, 320, 337
Personal branding zob. marka osobista
 pętla znaczeniowa 47–48, 136–137, 172
Phantom text zob. tekst-widmo
 postać falująca 39
 powiązanie translinearne 10, 98, 141, 147, 150, 152
 powieściowość 36
 przekład interlingwalny 29
 przekład intersemiotyczny 22, 26–28, 30, 282, 331, 333
 przemysł kulturowy 280, 294, 334, 345
 przerzutnia międzyplanszowa 83, 45
 prze-tworzenie 181–182, 184–186, 189, 299, 301, 323
Punctum 58
- redukcja 22, 31, 56, 87–88, 114, 139–140, 144, 149–150, 157, 185, 187, 191, 200–201, 263, 267–268, 274
- refrakcja 299–301, 308–309, 312–313, 317, 319, 320–323, 334, 337, 345
Rewriting zob. prze-tworzenie
 rozwinięcie 21, 263, 271–272
 różnoziarnistość 29–30, 43, 51, 63, 73, 87–88
- siatka kompozycyjno-znaczeniowa 127–128
spatio-topical system zob. system przestrzenno-miejscowy 45, 47, 125, 127
Spinoff 21
Splash page 33, 41, 50–52, 63–64, 89–90, 119, 121, 123, 127–129, 131
 splatanie 11, 46, 99, 127, 132, 139, 141, 147, 150, 154, 156, 159
 studia nad adaptacjami 17, 20, 28, 43
 substytucja 22, 144
 symplifikacja 299, 310–312, 318, 323, 345
 system przestrzenno-miejscowy 45, 47, 125, 127
- tekst-widmo 223–225, 227–228, 230, 234, 237–238
Trade mark zob. marka
 transakcentacja 22, 76, 78, 85, 95, 99, 119, 139, 141, 144, 147, 159
 transfiguracja 181, 189
 transformacja 21–23, 27, 86, 99, 105, 181, 188, 246, 294, 297, 299
 transkreacja 182
 transmutacja 22, 26, 181, 183
- widmontologia 221–225
 widmowa intertekstualność 223–224, 240
 wzór „z” 46, 62, 107
- zapętnienie zob. pętla znaczeniowa 47
 zawłaszczenie (*appropriation*) 21, 23, 190, 262
z-path zob. wzór „z”

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Adaptations of biography and works of Joseph Conrad in contemporary culture

Summary

Adaptations seem to be ubiquitous in contemporary culture. Theoretically, the notion of adaptation has evolved from issues concerning solely film adaptations of literary works to all kinds of transformations of a given work into another artistic form. This volume addresses adaptations in a broad sense, which can include films, theatrical performances, radio plays, graphic novels, comic books, video games, and even theme parks. While most authors assume that the literary work is the primary source of adaptation, I point out that biography—or rather biographical constructs—have also become cultural texts in their own right and, like literary texts, can be subject to adaptation. Due to the variety, and sometimes divergence, of definitions of adaptation, the book discusses selected approaches of Western and Polish scholars, including Kamilla Elliott, following whom I adopted a general definition of adaptation as a process of repetition with a difference. Another important assumption of my book is the rejection of the criterion of fidelity to evaluate adaptation. That is because the validity of using this criterion is currently being questioned by many contemporary theorists, such as Linda Hutcheon or John Ellis, who insists that the purpose of adaptation is not to faithfully reproduce the content of the original because “Adaptation exploits the memory of the novel, a memory that may arise from actual reading, or, as is more likely in the case of literary classics, from the general cultural circulation of memory” of that work. Adaptation absorbs this memory, seeking to erase it by offering new images of its own. Thus, a successful adaptation is one that is able to replace the cultural memory of a novel with a new cinematic or television representation of it. Particularly relevant to my methodological approach in this study is Ellis’s observation about the general cultural circulation of the memory of certain cultural texts, since, as I prove in the case of several adaptations, their authors do not draw directly from the original, but refer to and use the cultural memory of a given story already processed in other texts of culture. This, in turn, constitutes an example of another understanding of adaptation processes regarded as “collaborations” of multiple users of culture (Julie Sanders).

The biography of Joseph Conrad-Korzeniowski constitutes rich material for a screenplay not only for a stage play or a feature-length film, but also for a longer television series, in which sensational plots overlap with adventures, and dramatic events (including love stories) interweave with comedic ones. It comes as no surprise, then, that many writers, playwrights, filmmakers, and artists have tapped into this arsenal of motifs, choosing their favorite episodes and fleshing them out or dramatizing them to transform them in their works. While using literature as the basis for film and theater adaptations is nothing new, drawing on Conrad’s life could be regarded as a novelty. I am not referring here to traditional television series or non-fiction

books based on his biography (which try to faithfully reflect the writer's life story), but to using his biography as literary material. The key methodological assumption of this book is the approach to biography as a cultural text, which is subject to creative processing (adaptation) by artists. The work distinguishes three ways in which contemporary artists can creatively use Conrad's figure: focusing exclusively on his biography, combining his biography and works, and concentrating only on his works.

The volume consists of four chapters, an appendix, bibliography and index of names and subjects. It contains 58 illustrations and 9 diagrams. In chapter one, I analyze visual forms of adaptation divided into three categories. In the first, I discuss the graphic novels *Heart of Darkness* by Catherine Anyango and David Z. Maiowitz and *Kongo* by Tom Tirabosco and Christian Perrissin, which use Joseph Conrad's biography to interpret the novella; in the second, I present adaptations of *Joseph Conrad's "Heart of Darkness"* by Peter Kuper and *Au coeur des ténèbres* by Stephane Miquel and Loic Godart, which focus mainly on the novella. The third part is devoted to the Polish comics book *The Amazing Tales of Joseph Conrad* by Łukasz Godlewski and Maciej Jasiński, which interweaves the writer's biography with his various works.

The second chapter focuses on literary adaptations, transformations and appropriations of Conrad's works in particular. Again, I begin with *Heart of Darkness*, which was adapted by Jacek Dukaj for Polish readers in the post-literary era. Next, I discuss the use of the figure of Joseph Conrad and his works to create the world presented in *Dżozef* by Jakub Małecki. The chapter closes with an analysis of the processing of Conrad's short story "Duel" in Eustachy Ryłski's novel *Condition*, based on the theoretical assumptions of hauntology.

The third chapter is devoted to theatrical and film adaptations of Conrad's biography and works. I analyze Ingmar Villqist's play *Conrad*, paying attention to its anniversary-related genesis, followed by Tomasz Man's play *Wyspiański/Conrad*, read as a dramatic text which has not yet been fully realized, but only presented to the audience during the performative reading in the Drama Laboratory of the Dramatic Theater in Warsaw. In the last part I discuss Harold Pinter's screenplay based on Conrad's novel *Victory* and its radio broadcast on BBC radio.

In the conclusion, I discuss the presence of the Conrad figure in the context of contemporary branding and I search for an answer to the question whether there exists a "Conrad" brand in contemporary Polish culture, as well as what factors facilitate building a strong brand (and, consequently, what actions should be taken to build a recognizable "Conrad" brand in Polish culture). As an appendix, I present an analysis of contemporary translations of *Heart of Darkness* by Jędrzej Polak, Barbara Koc, Magda Heydel and Patrycja Jabłońska. Although I do not deal with translations in this book, many parts of the volume analyze transformations of this very novella; therefore, it seems justified for the reader to get acquainted with different (sometimes divergent) versions of this novella functioning in distinct ways in Polish culture.

The conducted analyses demonstrate, in the end, that not only the writer's works, but also his biography understood as a cultural text remains present in contemporary culture, constituting an attractive and abundant source of adaptation.

Adaptionen von Joseph Conrads Biografie und Werk in der modernen Kultur

Zusammenfassung

Heutzutage haben Adaptionen in der Kultur einen festen Platz. In der Theorie hat sich die Adaption von den einzig und allein auf die Verfilmung literarischer Werke bezogenen Fragen auf aller Art Umarbeitungen eines Werkes in eine andere künstlerische Form übertragen. In der vorliegenden Arbeit werden die Adaptionen im weiteren Sinne behandelt, zu denen Filme, Theaterstücke, Hörspiele, Graphic Novels, Comics, Videospiele oder auch Themenparks zählen. Während bei den meisten Definitionen davon ausgegangen wird, dass es ein literarisches Werk ist, das einen Keim der Adaption bildet, will die Autorin der Arbeit darauf hinweisen, dass inzwischen auch eine Biografie (bzw. ein biografisches Konstrukt) zu einem vollwertigen kulturellen Text geworden ist und, gleich literarischen Texten, adaptiert werden kann. In Hinblick auf die Vielfalt und manchmal auch Divergenz der Definitionen von Adaption werden in der Arbeit ausgewählte Positionen westlicher und polnischer Forscher erörtert, darunter die von Kamilla Elliott, der eine allgemeine Definition der Adaption als eines Wiederholungsprozesses mit Abweichung entnommen wurde. Eine weitere wichtige Annahme der Arbeit betrifft die Ablehnung des Kriteriums der Treue zur Bewertung der Adaption. Dies liegt daran, dass viele Theoretiker heutzutage die Gültigkeit dieses Kriteriums in Frage stellen, wie etwa Linda Hutcheon oder John Ellis, welcher betont, dass der Zweck einer Adaption nicht darin besteht, den Inhalt des Originals getreu wiederzugeben, weil „die Adaption auf eine Erinnerung an den Roman zurückgreift, die sich aus der tatsächlichen Lektüre oder, was im Falle der literarischen Klassik wahrscheinlicher ist, aus der allgemeinen kulturellen Zirkulation der Erinnerung“ an das Werk ergeben kann. Die Adaption absorbiert die Erinnerung und versucht, sie zu verwischen, indem neue, eigene Bilder vorgeschlagen werden. Eine gelungene Adaption ist also solche, die das kulturelle Gedächtnis eines Romans durch dessen neue Film- bzw. Fernsehdarstellung zu ersetzen vermag. In der vorliegenden Arbeit ist für den methodologischen Ansatz die Beobachtung von Ellis hinsichtlich der allgemeinen kulturellen Zirkulation der Erinnerung an bestimmte kulturelle Texte besonders relevant. Denn, wie es im Falle einiger Adaptionen bewiesen wird, schöpfen ihre Autoren nicht direkt aus dem Original, sondern beziehen sich auf das kulturelle Gedächtnis der Geschichte, das bereits in anderen kulturellen Texten verarbeitet wurde, und nutzen es. Dies ist ein Beispiel für einen anderen Blick auf die Adaptionsprozesse als „Kollaborationen“ mehrerer Kulturnutzer (Julie Sanders).

Das Leben von Joseph Conrad-Korzeniowski bietet ein reiches Material nicht nur für ein Theaterstück bzw. Filmdrehbuch, sondern auch für eine mehrteilige Serie, in der sich Sensationelles mit Abenteuerlichem und Dramatisches (einschließlich Liebesepisoden) mit Komödiantischem verflechten. Es ist daher nicht verwunderlich, dass

viele Schriftsteller, Dramatiker, Filmemacher und Künstler auf dieses Motivarsenal zurückgriffen, indem sie sich Lieblingsepisoden auswählten und sie in einer fiktionalisierten bzw. beschönigten Form in ihren Werken umarbeiteten. Es ist zwar nichts Neues, literarische Werke für die Zwecke der Film- bzw. Theateradaptionen zu verwenden, aber die Umarbeitung von Conrads Leben gilt als ein gewisses *Novum*. Dabei sind keine traditionellen Serien oder sich auf seinen Lebenslauf stützenden, biografischen Bücher gemeint (in denen angestrebt wird, die Lebensgeschichte des Schriftstellers getreu wiederzugeben), sondern die Verwendung seiner Biografie für den literarischen Stoff. Die wichtigste methodologische Annahme der Arbeit bildet die Auffassung, dass die Biografie ein kultureller Text ist, der von Künstlern kreativ umgearbeitet (adaptiert) wird. Die Autorin unterscheidet drei Varianten, wie moderne Künstler mit der Person Conrads schöpferisch umgehen können: die ausschließliche Konzentration auf seinen Lebenslauf, eine Kombination von Biografie und Werk oder die ausschließliche Konzentration auf sein Schaffen.

Die Arbeit besteht aus vier Kapiteln, einem Anhang, der Bibliografie und dem Personen- und Sachregister. Sie umfasst 58 Abbildungen und 9 Schemen. Im ersten Kapitel werden die visuellen Formen der Adaption in drei Kategorien analysiert. Die erste betrifft die Graphic Novels: *Herz der Finsternis* von Catherine Anyango und David Zane Mairowitz sowie *Kongo* von Tom Tirabosco und Christian Perrissin, die Joseph Conrads Biografie zur Interpretation der Novelle heranziehen. Bei der zweiten werden die Adaptionen: *Joseph Conrad's Heart of Darkness* von Peter Kuper und *Au coeur des ténèbres* von Stephane Miquel und Loic Godart, dargestellt, die sich hauptsächlich auf das Werk konzentrieren. Der dritte Teil ist dem polnischen Comic *Niesamowite opowieści Josepha Conrada* von Łukasz Godlewski und Maciej Jasiński gewidmet, in dem sich die Biografie des Schriftstellers mit seinen Werken verwebt.

Das zweite Kapitel befasst sich mit literarischen Adaptionen, Transformationen und Aneignungen von Conrads Werken. Die Autorin geht wiederum von *Herz der Finsternis* aus, das von Jacek Dukaj für die polnischen Leser des postliterarischen Zeitalters adaptiert wurde. Darauf wird die Verwendung der Person Joseph Conrads und dessen Werke für die dargestellte Welt in *Dżozef* von Jakub Malecki thematisiert. Das Kapitel schließt die Analyse der Umarbeitung von Conrads Erzählung *Das Duell* im Roman *Warunek* von Eustachy Rylski auf der Basis von theoretischen Annahmen der Hauntologie ab.

Das dritte Kapitel ist den Theater- und Filmadaptionen von Conrads Biografie und Werk gewidmet. Zunächst wird das Schauspiel *Conrad* von Ingmar Villqist unter Berücksichtigung dessen Jubiläumsgenese analysiert; danach das Stück *Wyspiański/Conrad* von Tomasz Man als bisher nicht realisierter dramatischer Text, der im Rahmen einer performativen Lesung in „Laboratorium Dramatu“ beim Dramatischen Theater in Warschau aufgeführt wurde. Im letzten Teil wird das auf dem Roman *Sieg* basierte Filmdrehbuch von Harold Pinter und dessen Rundfunkadaption von BBC besprochen.

Im abschließenden Teil der Arbeit wird die Person Conrads im Kontext des modernen *Branding* dargestellt und zugleich ein Versuch unternommen, auf die Frage zu antworten, ob es in der modernen polnischen Kultur die Marke „Conrad“ gibt sowie welche Faktoren den Aufbau einer starken Marke fördern (und folglich, welche Maß-

nahmen zu ergreifen wären, um die erkennbare Marke „Conrad“ in der polnischen Kultur aufzubauen). Der Anhang enthält die Analyse der modernen Übersetzungen von *Herz der Finsternis* von Jędrzej Polak, Barbara Koc, Magda Heydel und Patrycja Jabłońska. Obwohl sich die vorliegende Arbeit nicht mit Übersetzungen beschäftigt, werden an mehreren Stellen die Umarbeitungen des genannten Werkes analysiert, so dass die Autorin es für gerechtfertigt hält, dem Leser verschiedene (manchmal abweichende) Versionen der Novelle näherzubringen, die in der polnischen Kultur auf unterschiedliche Art und Weise funktionieren.

Die durchgeführten Analysen belegen, dass nicht nur die Werke des Schriftstellers, sondern auch seine Biografie in der modernen Kultur als kultureller Text präsent ist und eine attraktive und ergiebige Quelle für Adaptionen bildet.

Redakcja
Katarzyna Więckowska

Projekt okładki
Anna Krasnodębska-Okreglicka

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Łamanie
Ireneusz Olsza

Korekta
Marzena Marczyk


Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.03.2023
Copyright © 2022 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzymyamy otwartej nauce. Od 1.04.2023 publikacja dostępna na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu
w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego www.rebus.us.edu.pl.

 <https://orcid.org/0000-0002-2251-434X>
Adamowicz-Pośpiech, Agnieszka
Adaptacje biografii i twórczości Josepha Conrada
w kulturze współczesnej / Agnieszka Adamowicz-
Pośpiech. Wydanie I. - Katowice : Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego, 2022

<https://doi.org/10.31261/PN.4110>
ISBN 978-83-226-4172-9
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-4173-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
mailto: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa:
Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9
71-063 Szczecin

Wydanie I. Arkuszy drukarskich: 22,75. Arkuszy wydawniczych: 24,0. Publikację wydrukowano na
papierze Munken Pure 100g. PN 4110. Cena 89,90 zł (w tym VAT).

Patronat honorowy:



Cena 89,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4173-6



9 788322 641736

Więcej o książce

