

Anna Szczepan-Wojnarska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0002-2981-2673

Melodramatyczność w powieści *Szaleństwo Almayera* Josepha Conrada

Melodramat, w najprostszym i dosłownym sensie, wskazuje na bliskość muzyki i słowa w różnorodnych kontekstach interpretacyjnych. Jean-Jacques Rousseau uznawał łączenie sztuki deklamacji i muzyki za gatunek, jak również za metodę, którą można spotkać i zastosować w dziełach niebędących melodramatem właściwym, a która rozpowszechniła się w wieku XIX.

Melodramatyczność jako metoda zakłada czytelny świat wartości, w którym zarówno kryzys, upadek, jak i ratunek powierzone są losowi. W świecie tym, w którym dobro i zło toczą walkę, cnota zmagą się ze słabością, a bohaterowie bez najmniejszego zawahania wygłaszają odwieczne, uniwersalne prawdy, wszystko zdaje się być „trochę bardziej”. Miejsce tajemnicy, niedomówienia, niepewności zajmuje ostentacyjna ekspresja, niezachwiana pewność wygłaszanych opinii, augmentacja emocji i przerysowanie (Brooks: xiii).

O ile o świecie wartości, honorze, „kilku ważnych prawdach” w prozie Conrada pisały pokolenia Conradystów (Tarnawski, 1957; Najder, 2011), o tyle sfera emocji, drastycznej amplitudy wrażeń zdaje się wciąż pozostawać na marginesie analiz, szczególnie w polskim kontekście. W recepcji Conrada niejednokrotnie pojawiały się głosy oskarżające jego powieści o zbyt nieprawdopodobne zwroty akcji, zbyt obciążające emocje, zbyt intensywne nasycenie zbędnymi sentymentami. W moim przekonaniu melodramatyczne napięcie

i przetworzenie świata przedstawionego wydaje się być chwytem świadomie i celowo wykorzystanym, by uzyskać nową jakość.

Debiutancka powieść Josepha Conrada – *Szaleństwo Almayera* – ukazała się w roku 1895 i utorowała młodemu pisarzowi drogę do literackiego świata imperialnej potęgi, a świat ten przeniknięty był w wieku XIX utworami melodramatycznymi i wzrostem popularności opery; w teatrze angielskim panował okres zamrożenia rozwoju nowych form. Conrad był świadomy kontekstu literackiego i wrażliwości estetycznej epoki wiktoriańskiej, romantyzmu angielskiego i fascynacji literaturą francuską, zwłaszcza twórczością Wiktora Hugo.

Conrad, pisząc kolejne części trylogii malajskiej: *Szaleństwo Almayera*, *Wyrzutka* i *Ocalenie*, konsekwentnie dokonuje transformacji utrwalonych w powieściopisarstwie schematów narracyjnych, w tym także subwersji¹ paradygmatu romansu, na co zwracał uwagę m.in. John G. Peters (2006: 37–45). Powieść *Szaleństwo Almayera* określono mianem romansu, a samego autora „Kiplingiem Archipelagu Malajskiego”, czego autor nigdy nie dementował, być może dlatego, że „częstokroć ogarniany poczuciem samotności i zagubienia, ulegał nieraz, zwłaszcza u schyłku życia, pokusie łatwej i upraszczającej interpretacji własnych utworów. [...] Protestując przeciwko natarczywemu wypychaniu go do szufladek z różnymi „-izmami” – sam jak gdyby się gubił w obliczu własnego dzieła” (Najder: 6).

Powieści całej trylogii malajskiej dalekie są jednak od narracji Kiplingowskiej, będącej pochwałą cywilizacyjnej misji białego człowieka, pochwałą imperialnej potęgi. Powieści Conrada nie epatują poetyką glorii zdobywców ani misjonarzy. Zdobywcy jawią się jako przeciętni ludzie, sami tworzący legendy na swój temat, usiłujący robić wrażenie i manifestować swe znaczenie. Czasami błądzą, piją alkohol, palą opium, są chwiejni, zawistni, przebiegli i słabi jednocześnie. Egzotyczny świat przedstawiony nie oczarowuje jako sceneria miłości kochanków, rzeki raczej niosą śmierć niż są drogami ucieczki, podobnie jak gęstwina dżungli. Conrad przesuwa znaczenia poszczególnych cech gatunkowych, tworząc nowy rodzaj romansu: zamiast romantycznych

¹ Używam tego określenia w rozumieniu, w jakim pojawia się w historii sztuki – jako zawładnięcie tworzywem i strukturą dzieła będącego przedmiotem krytyki w celu odwrócenia jego znaczenia lub też poddania go nowej, krytycznej ocenie i interpretacji. Indywidualność wyraża się w przekształceniu, dekontekstualizacji lub rekontekstualizacji.

krajobrazów egzotycznych, dalekich krain, czytelnik obserwuje obrazy nędzy, upadku moralnego, intryg personalnych i politycznych, spisków, używek i hazardu. Bohaterki tych nie-romansów występują na dalszym planie, a ich życie uczuciowe rozpoznawane jest z symptomów, mowy ciała, krótkich wypowiedzi, często także milczenia (por. Jones, 1999; Malessa-Drohomirecka, 2017).

Część pierwsza trylogii, będąca przedmiotem niniejszych rozważań, chronologicznie – w perspektywie czasu powieściowego – stanowi jej zakończenie. Tytułowy bohater, Kaspar Almayer, był potomkiem Holendrów: urzędnika ogrodów botanicznych w Buitenzorgu (dzisiejszy Bogor, Jawa Zachodnia) i córki handlarza cygar z Amsterdamu. Jego kariera przebiegała płynnie: zatrudniony przez wielkiego kupca Hudiga w Makassarze, zdobył zaufanie *Raja Laut* – króla mórz Thomasa Lingarda (bohatera wielu utworów Conrada). Lingard upatrzył sobie Almayera jako męża dla dziewczyny, którą się zaopiekował. Jej bezimienna postać wiązała się z walecznymi piratami plemienia Sulu, z którymi walczyła na pirackim *prao*. Lingard odnalazł ją pod stosem trupów i zabrał ze sobą. Tak stała się jego wychowanką, została ochrzczona i skierowana do klasztornej szkoły. Do tego momentu wątek wychowawczy realizuje cechy dydaktyzmu poetyki powieści przygodowej spod znaku Daniela Defoe: w wyniku potyczki z piratami osierocone dziecko zostaje ocalone i sprowadzone na dobrą drogę. Następnie Lingard wydaje swą wychowanicę za mąż za Almayera, obiecując mu ogromny majątek, którego posiadanie było marzeniem młodzieńca do tego stopnia, że wziął ślub z nieznaną sobie kobietą, zakładając, że jako się jej pozbędzie. Handel czy gentelmeńska umowa? Niezależnie od rozstrzygnięcia tej kwestii, decyzja ta świadczyła o żądzy posiadania i braku skrupułów Almayera, którym towarzyszyła irracjonalna pewność siebie oraz naiwność. Lingard jawi się z kolei jako demiurg i reżyser ludzkich losów: uważa, że uratowanie kogoś od śmierci oznacza wzięcie odpowiedzialności za jego życie, jednak myli odpowiedzialność z despotyzmem, dlatego jego układ z Almayerem to wymiana mrzonki za mrzonkę, na dodatek uprzedmiotawiająca dziewczynę. Sława bogactwa Lingarda przerastała jego faktyczne zasoby, a szczytem ambicji Almayera był dom w Amsterdamie – „tym ziemskim rajem jego snów” (Conrad: 56), którego nie znał.

Ironia sytuacji polega na tym, że szczytem marzeń pierwszoplanowego bohatera romansu, mężczyzny w sile wieku, w centrum politycznych napięć i walki o wpływy, wielkich pieniędzy i wielkich ambicji, była spokojna

starość w Amsterdamie – czyli anty-przygoda antybohatera, który pragnie emerytury.

Owoce zaaranżowanego związku Almayera i podopiecznej Lingarda była Nina, którą wkrótce Lingard oddał na wychowanie swoim przyjaciółom – Państwu Vinck w Singapurze, którzy mieli dopilnować jej wykształcenia. Jednak gdy w ich domu pojawił się młody bankowiec, który obdarzył względami Ninę, a nie córki Państwa Vinck, została ona odesłana do Almayera. Cały dramat wyrwania małej dziewczynki z domu rodzinnego, abstrakcyjnego wychowywania jej w obcym, europejskim stylu, wreszcie doświadczenia nieszczęśliwej miłości, rozczarowań, wykluczenia z powodu koloru skóry pulsuje wewnątrz fabuły sygnalizowany jedynie kilkoma zdaniami, ledwo naszkicowany, zanonimizowany do tego stopnia, że nawet imię nieszczęsnego młodzieńca gotowego przełamać uprzedzenia rasowe, ryzykującego karierę dla miłości, nie pojawia się ani razu na kartach powieści. Conrad zdaje się pokazywać czytelnikowi, że ma w rękę wszystkie karty przygodowego romansu i melodramatu jednocześnie, ale... użyje ich nie tak, jak się tego od niego oczekuje. Pisarz w pełni świadomie zaskakuje czytelnika, nie spełniając jego oczekiwań, lecz zarazem umiejętnie je podsycając. Prowadzi rozmyślną grę: demaskuje strukturę zaskoczenia wpisaną w poetykę melodramatu, by na nowo zrealizować element autentycznego zaskoczenia. Tym razem zaskoczenie ma służyć nie tyle rozwojowi akcji, ile zaangażowaniu czytelnika w refleksję dotyczącą ludzkiej kondycji. Conrad dokonuje przesunięcia roli i efektu zaskoczenia w melodramacie z płaszczyzny fabularnej na płaszczyznę intelektualną.

Przygoda ma w tej powieści raczej charakter ambiwalentny, właściwie wszystko, co miało się stać, już się stało albo staje się, ale – co najtrudniejsze do przyjęcia – staje się jednak poza Almayerem, czyli bez udziału głównego, tytułowego bohatera. Jego udział zostaje zredukowany do reakcji, do odegrania zaplanowanej dla niego roli, spełnienia intrygi, do bycia nieświadomą marionetką. Snując tę refleksję dalej: do bycia „szyldem” interesów Lingarda oraz tytułem dla powieści. Kiedy czytelnikowi ujawnia się akcja właściwa, to jest to chwila, kiedy rozwiewają się złudzenia Almayera. Popęłnił już wiele błędów, wiele stracił, nie oczekiwał zwycięstwa, a jego celem było osiągnięcie tego, co znał z wyobrażonej przeszłości. Tęskniąc do Europy, oddaje się marzeniu, które zostało zbudowane na wspomnieniach matki, zachodzi kontaminacja wyobrażenia lepszego świata

z zapośredniczonymi, odziedziczonymi wyobrażeniami o starym świecie. Europa i matka jednoczą się i stają się iluzją możliwości „powrotu”, który faktycznie substytuowałby ucieczkę, na dodatek ucieczkę w przeszłość, ponieważ świata zapamiętanego przez matkę dawno już nie ma. Conrad dokonuje tu przewrotu myślenia: szaleństwem Almayera nie jest wyprawa po przygodę, po niezwykle doznania i odkrycia, lecz „wyprawa na emeryturę” i powrót do miejsca, skąd nie wyjechał. Powrót ten nie ma w sobie nic z powrotu Odyseusza, ponieważ na Kaspara nikt nie czeka. Paradoks sytuacji ujawnia się również w tym, że przygody mimowolnie opóźniające „nie-powrót” to intrygi snute przez Arabów i Malajów, którzy bardzo chętnie pozbyliby się Almayera... W ostatecznym rozrachunku intrygi te sprawiają, że jego „powrót” jest uzurpacją, fantazją, szaleństwem, w równej mierze jak dom zbudowany dla Europejczyków, którzy mieli z nim prowadzić interesy, dom nazwany „szaleństwem Almayera”. Akcja właściwa to oczekiwanie na Daina, na moment, kiedy Almayer będzie mógł opuścić swoją siedzibę i wyruszyć z Niną do Amsterdamu, spełnić swoje marzenie. Dain Marula to kolejna porażka Almayera: prowadzi własną politykę i własne interesy, ponadto zyskuje serce Niny, która wybiera życie z nim, chociaż nie jest do końca pewna jego uczuć. Dain i Nina prowadzą własną intrygę, odsuwają się zarówno od Europejczyków – Holendrów i Anglików – jak i od Arabów. Utraciwszy Ninę, zrozpaczony Almayer podpala swoje domostwo i oddaje się narkotycznemu odurzeniu, ostatecznie umiera.

Conrad pokazuje, że melodramatyczność realizuje się także w historiach takich, jak historia Almayera: jego szaleństwo i jego upadek trwają latami, a momentalne zwroty akcji to jedynie pochodne niezliczonych gnuśnych godzin spędzonych na rozmyślaniach, lat okłamywania samego siebie, znoszenia siebie samego i niechcianej rzeczywistości wokół. W ten sposób odslania żywioł i siłę melodramatu: jego sensacyjność i raptowność zachodzących zmian to wyłącznie iluzja. Momentalność tragicznych wydarzeń to jedynie nieunikniona forma, konsekwencja dawno podjętych decyzji, cierpienie tłumionych latami. Spektakularne chwile, jak wyłowienie zwłok rzekomego Daina czy podpalenie domu, są w sprawny sposób tłamszone, zobojętniane. Rzeka pochłonęła niejedno życie, co sprawia, że zgromadzeni szybko obojętnieją, ujawniony trup był obcy, zatem wszyscy po chwili rozchodzą się do swych obowiązków. Almayer, nieświadomy intrygi młodych, nie może zrozumieć braku reakcji Niny na

wieść o śmierci Daina, jest tym zaskoczony, nie dopuszcza do siebie myśli, że tym razem to on został przedmiotem układu między innymi ludźmi. Ten brak reakcji córki – bohaterki kobiecej, która zgodnie z regułami prawdopodobieństwa powinna okazywać uczucia – stanowi zaprzeczenie konwencji melodramatycznej, jednocześnie podsycą emocje ojca, a przykuwa uwagę czytelnika. Dziewczyna nie wpada w histerię, nie płacze, nie mdleje, to Almayer wpada istotnie w „szaleństwo”, kiedy uświadamia sobie, że śmierć Daina to kres jego własnych marzeń. Śmierć ta została jednak nie tyle upozorowana (w rzece ginie prawdziwy człowiek), co wykorzystana, by Dain i Nina mogli zacząć nowe życie. *De facto* kierowali się porywem serca, jednak podążanie za tym porywem było przemyślane, zaplanowane, konsekwentne, nie miało w sobie elementu spontaniczności ani szafu, chociaż obliczone było na wywołanie spontanicznej reakcji. Waclaw Borowy dostrzegał w tym *sui generis* zabiegu charakterystyki trupa element powieści sensacyjnej, wprowadzający w błąd „nie tylko niektórych aktorów powieści – z Almayerem na czele – ale na pewien czas i czytelnika” (Borowy: 412).

Sam Almayer również tłumii swoje uczucia przed przybyłymi Holendrami, opowiada im anegdotki i oferuje swoje gęsi, podczas gdy przepętnia go jedna myśl i jeden ból rozdziera mu serce (Conrad: 168). Przyjmuje Holendrów jak gości, nakrywa im sam do stołu, zabawia ich, podczas gdy zmiążdżone kłódami drzew niesionych przez rzekę Pantai ciało domniemanego Daina, poszukiwanego przez Holendrów za wysadzenie statku w powietrze, spoczywa nieopodal przykryte białym płótnem.

Zgodnie z melodramatyczną konwencją pojawia się oczywiście konkurentka Niny – malajska niewolnica imieniem Tamina. Wystarczyło, że Dain raz na nią spojrział – rozpałiło to w dziewczynie marzenie, by mu służyć. Tamina, patrząc na Ninę i Daina, przeżywa męki zazdrości i miłości, nie okazując jednak swoich uczuć. Nikt nie zna jej serca, jej planów, jej postać pozostaje anonimowa dla głównych bohaterów powieści, ale to właśnie ona zdradza kochanków, których ostatecznie ratuje Almayer. Jej postać nie jest i nie może być równorzędną rywalką Niny ze względu na status społeczny oraz inteligencję. Tamina żyje iluzją uczucia do Daina, który nie tylko nie jest rozdarty w miłości, ale nie do końca zauważa jej istnienie. Natomiast potencjalna zdrada nie jest postrzegana jako poważna ryma, o czym poucza Ninę jej matka, co pozostaje

w sprzeczności z konwencją melodramatyczną. Tamina pełni jednak bardzo ważną rolę z punktu widzenia narracji: wprowadza chwyt, jakim jest podsluchiwanie, zatem jeszcze inny rodzaj wiedzy niż wiedza narratora wszechwiedzącego czy wiedza bohaterów.

Almayer krzątający się wokół Holendrów, którzy nie uznają go jednak za „swego człowieka”, jednocześnie przeżywa przebudzenie. Całe lata żył iluzją i musi się z tego rozliczyć. Jego rozczarowanie rozumiane być może jako śmierć za życia. Druzgocąca świadomość iluzoryczności relacji z Niną obnażyła ich wieloletnią, zwielokrotnioną samotność i brak porozumienia: „Nie ma na świecie dwóch istot rozumiejących się nawzajem; rozumieją tylko swoje własne głosy” (Conrad: 225). Nina wypowiada tezę, która znajduje uprawnienie w całej powieści, w każdym jej wymiarze: nikt nikogo nie rozumie. Ludzie mówią do siebie, ale nie potrafią się zrozumieć. Bohaterowie słuchają swoich wypowiedzi, podsluchują się, mówią różnymi językami: po angielsku, malajsku, arabsku, holendersku, chińsku i odnoszą się do różnych paradygmatów znaczeń. Z tych wypowiedzi wysnuwają własne wnioski, koncentrują się na funkcji wypowiedzi, a nie na słowach, z których jest zbudowana. Podobnie czyni autor, wielokrotnie sygnalizując, że słowa są powtarzane prawie rytualnie. Rytuał wymiany zdań, konwencja, reguły grzeczności i obyczajności stanowią komunikaty same w sobie, które dookreślają tożsamość i pozycję człowieka. Mówić jak „biała twarz”, mówić jak sługa Allaha – to definiować komunikat. Teza wypowiedziana przez Ninę sama w sobie jest melodramatyczna, ponieważ jest formą zabrania głosu, a neguje szanse rozumienia się ludzi. Zatem albo wypowiedziana jest w nadziei, że zostanie zrozumiana, albo komunikuje frazes, banał, by podtrzymać rytuał komunikacji, ale bez nadziei na zrozumienie. Ukazuje ona wtórność porozumienia jako posługiwania się językiem, wreszcie rozdziela te dwie rzeczywistości: rozumienie i komunikowanie się. Na retoryczną teatralność tej wypowiedzi Niny zwracał uwagę Borowy (Borowy: 412), podkreślając jej sztuczność i brak prawdopodobieństwa, by ta ponura, małomówna dziewczyna była w stanie wygłosić taką kwestię. Bez wchodzenia w polemikę, pragnę tylko zwrócić uwagę, że analogicznie zachowuje się Dain, kiedy nie może zrozumieć płaczu Niny. Wobec braku możliwości zrozumienia kobiety tłumaczy sam sobie, że w jego *rani* płacze biała kobieta. Melodramatyczność tych wypowiedzi polega na uświadomieniu sobie ich instrumentalnego charakteru,

bohaterowie bezpośrednio wyrażają swoją bezradność wobec niemożności wyrażenia swoich uczuć.

Teza ta obnażyła także inną prawdę, że Almayer i Nina mimo wszystko nie przestaną się kochać, chociaż ta miłość to jęcząca się rana. Odejście Niny, brak przebaczenia ze strony Almayera – to nieuniknione akty dramatu, jakie muszą się rozegrać, żadne z nich nie może postąpić inaczej. Chwilowa pokusa ojca, by pójść z Niną, szczerzy odruch serca ukazuje się jako niemożliwy do spełnienia kicz:

A gdyby tak przycisnął ją nagle do serca, gdyby zapomniał o wstydzie i bólu, i gniewie i – poszedł za nią? Gdyby zmienił serce – jeśli nie skórę – wówczas życie jej popłynęłoby gładko i szczęśliwie pod pieczę dwóch kochających ją istot, które chroniłyby ją przed nieszczęściem. Serce wyrywało mu się do niej. Jeśli jej wyzna, że miłość ku niej potężniejsza jest aniżeli...

– Nigdy ci nie przebaczę! – krzyknął i zerwał się jak oszalały, przerażony swoim marzeniem.

(Conrad: 237)

Almayer zdaje sobie sprawę, że Nina odejdzie, zdaje sobie także sprawę, że uczucie zarówno jej, jak i Daina nie ma szans na przetrwanie i że nikt ukochanej córki przed tym nie obroni, że ten kiczowaty scenariusz nie jest możliwy do zrealizowania. Co interesujące, także Pani Almayer nie miała złudzeń co do losów uczucia Daina i Niny i dawała córce rady, jak ma postępować, kiedy Dain zainteresuje się innymi kobietami. Odmowa przebaczenia przez Almayera, to czyn, który... zapewni mu pamięć córki. To nie słowa zdają się być istotne: ojciec odrzuca córkę, nie akceptuje jej odejścia i zarazem pomaga im uciec – symbolicznie grzebiąc ślady jej stóp, po prostu zaciera ślady, konsekwentnie pomagając młodemu w ucieczce. Wypowiedź Niny przedstawia ciekawą konstrukcję zaczynającą się od słów: „Mówisz tak, bo mnie nie rozumiesz” (Conrad: 236), po: „Mówisz tak, bo mnie kochasz” (Conrad 1972:238), świadcząca o nieustannym procesie tłumaczenia słów, próbie znalezienia sensu i prawdy komunikatu pomimo słów.

Wielokrotnie sposób prowadzenia narracji w *Szaleństwie Almayera* demonstrowuje, jak cząstkową, ograniczoną i niepewną wiedzę dysponują bohaterowie, co pozwala wyrobić sobie zdanie na temat podejmowanych przez nich decyzji,

na temat ich działań. Aspekt ten podkreśla Zdzisław Najder, dostrzegając w tym zabiegu realizację jeszcze innego założenia pisarskiego Conrada:

Conrad uważa siebie za nowoczesnego – ale to nie jest nowoczesność jemu współczesna, bo wbrew przeważającym modom okresu wypowiada się przeciwko śledzeniu „drgnień duszy”, **chce być pisarzem czynów, nie psychologicznych roztrząsań**. Wzmianka o zgodności z wrażeniami jest oczywiście nawiązaniem do wcześniej wypowiedzianych twierdzeń, ale zgodnie z własną praktyką, na pierwszy plan wysuwa inny postulat: **świadome kształtowanie toku opowieści, tak, aby nie bieg opisywanych wydarzeń decydował o budowie utworu, lecz przeciwnie, by przedstawienie wydarzeń podporządkowane było ogólnej strukturze artystycznej**.

(Najder, 2006: 30; podkr. A.S.W.)

To skoncentrowanie na czynie pozwala uchwycić przybliżenie do melodramatyczności; Conrad pokazuje naturę gwałtownych czynów i melodramatycznych wyborów: one rodzą się latami, ich gwałtowność hartuje się w cierpliwości i uległości, w niezliczonych drobnych zranieniach, wynika ze żmudnej pracy i niekończących się rozczarowań codzienności, po czym wybuch „nagle” – niezrozumiałym na pierwszy rzut oka płomieniem. Nie jest to jednak wyłącznie efekt tłumienia i wypierania uczuć, popędów i pragnień, jak w swych odnoszących się do psychoanalizy interpretacjach proponował Albert Guerard (1967), ale konsekwencja kondycji ludzkiej, która zależna jest od tej nieskończonej liczby pojedynczych wyborów jednostki. Stos, który Almayer podpalił, by spalić swój dom, zaczął powstawać, od kiedy Pani Almayer w furii niszczyła kolejne meble na jego oczach. Odrzucenie Niny przez „białe twarze” miało swoją genezę w nienawiści Almayera do Pani Almayer, w warunkowaniu akceptacji Niny bogactwem, które otworzy jej drogę do świata białych, w wychowywaniu jej przez znajomych Lingarda. Kontaminacja matki i Europy oraz Niny i finansowego sukcesu skazane są na klęskę, ponieważ opierają się na fałszywych założeniach, do których Almayer się nie przyznaje i których nie wypowiada.

Narrator ostentacyjnie i wielokrotnie podkreśla, że bohaterowie nie tylko nie mówią o uczuciach, ale ich nie okazują, niezależnie od stanu, płci czy koloru skóry, i to powstrzymanie się, próba zapanowania nad emocjami, kontrolowania ich – kryje najgłębszy dramat. Jak w operze aria umierającego bohatera

może trwać bardzo długo wbrew wszelkim zasadom prawdopodobieństwa, tak w narracji Conradowskiej trwa zawieszona burza uczuć, z którą czytelnik musi zmierzyć się samotnie. Nie wyrażają jej ani słowa, ani charakterystyka bohaterów, ani ich wygląd:

Jego twarz – niby pusta karta – pozbawiona była wzruszenia, czucia, myśli, a nawet i świadomości. Ręka losu starła z niej wszelką namiętność, żal i ból, i gniew, i nadzieję, jak gdyby po ciosie ostatnim wszystko się już wypełniło, jak gdyby wspomnienia nawet stały się czymś zbytecznym. Nieliczni ludzie, którzy widywali Almayera w tym ostatnim, krótkim okresie jego życia, byli zawsze pod wrażeniem jego twarzy, która zdawała się nie wiedzieć o niczym, co się wewnątrz niego dzieje. Podobna była gładkiej, pustej ścianie więziennej kryjącej grzech, żal, cierpienie i zmarnowane życie za obojętnym chłodem wapna i kamieni.

(Conrad: 234–235)

Wobec nagromadzenia zrad, intryg, trupów kryjących się za tymi „pustymi ścianami” ludzkich twarzy, nasuwa się refleksja korespondująca z późniejszymi utworami Conrada: każda niezwykłość, każda przesada czy „zbyttność” pozostają nikłym echem rzeczywistych dramatów ludzkiego życia. Regularne powtarzanie uwag o braku symptomów i oznak przeżywanych emocji prowadzi do konstatacji o apofatyicznym trybie ich wyrażalności, o nieusuwalnej sztuczności, ułomności i cząstkowości wyrażenia tego, co ze swej istoty nie jest konstruktem, chociaż w kategoriach konstruktu ma być rozpoznawane. Stąd kluczową sceną dla zrozumienia tego mechanizmu jest, według mnie, moment, kiedy Lakamba nakazuje Balabacziemu przynieść „pudełko z muzyką”, które dostał od białego kapitana.

W ten sposób Verdi pojawia się w *Szaleństwie Almayera* w zasadniczym momencie, jednak w nieoczywisty sposób. Lakamba, polecając Balabacziemu usunięcie Almayera i podsuwając sposób realizacji tego polecenia, nakazuje mu tymczasem, by towarzyszył mu w jego bezsenności.

– Almayer musi umrzeć, inaczej tajemnica zostanie zdradzona. Musi umrzeć spokojnie, Balabaczi! To już Twoja sprawa. [...]

– Balabaczi – zwrócił się do wyczerpanego męża stanu – przynieś pudełko z muzyką, które dostałem od białego kapitana. Nie chce mi się spać.

Rozkaz władcy sprawił, iż oblicze Balabaczego powlokło się posępnym cieniem melancholii. Poszedł niechętnie za kotarę i wrócił niebawem, trzymając

w objęciach niewielką katarynkę, którą umieścił na stole z wyrazem głębokiego przynębienia. Lakamba usadowił się wygodnie w fotelu.

– Kręć, Balabaczi, kręć – mruknął z przymkniętymi oczami.

Balabaczi chwycił rączkę katarynki z energią płynącą z rozpaczy. W miarę tego jak kręcił, mroczna posępność jego twarzy ustępowała wyrazowi beznadziejnej rezygnacji. Tony muzyki Verdiego wybiegały przez otwarte okno w wielką ciszę, która leżała nad rzeką i lasem. Lakamba słuchał z zamkniętymi oczami i błogim uśmiechem, a Balabaczi wciąż kręcił. Zapadał chwilami w drzemkę, kiwając się nad katarynką, i budził się z wielkim strachem, nadrabiając stracony czas kilkoma szybkimi obrotami rączki. Natura spoczywała w głębokim śnie, wyczerpana dziwnym zamętem, a pod niepewną ręką sambirskiego dyplomaty *Trovatore* płakał, zawodził, i żegnał się w kółko ze swoją Leonorą, porwany żalonym i łzawym kręgiem wynurzeń powtarzających się bez końca.

(Conrad: 136)

Najprawdopodobniej mógł to być fragment aktu IV opery Giuseppe Verdigo pod tytułem *Il Trovatore*². Pragnę jednak zwrócić uwagę na ukontekstowanie tego cytatu i sposób wykorzystania go. Lakamba wydaje wyrok śmierci na Almayera, którego czytelnik dopiero poznaje, zatem kolejne pojawienia się Balabaczego będą obarczone nieufnością i oczekiwaniem spełnienia rozkazu. Lakamba chce zniszczyć Europejczyków: białych niewiernych sięgających po bogactwa Sambiru, oraz chce udaremnić ich intrygi, ale jednocześnie chce posłuchać „pudełka z muzyką” od Kapitana Lingarda. Pragnie słuchać muzyki swoich nieprzyjaciół, wykorzystując ich narzędzie. Wspomniane pudełko to przenośne pudło grające, czyli instrument muzyczny z grupy aerofonów z piszczałkami wargowymi, na którym gra się za pomocą korby wprawiającej miech w ruch. Gra na katarynce³ nie wymaga jakiegokolwiek przygotowania muzycznego – sprowadza się jedynie do kręcenia korbą, które powoduje ruch miechów tłoczących powietrze do wiatrownicy oraz obraca wałek melodyczny, którego zadaniem jest otwieranie w odpowiedniej kolejności i na odpowiedni

² Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, opera w czterech aktach. Akcja rozgrywa się w Hiszpanii w XV wieku.

³ Polska nazwa „katarynka” pochodzi od laleczki zwanej Katarzynką (Kathrinchen), umieszczonej na wieczku tych instrumentów w Niemczech. W języku angielskim instrument ten nazywa się *hand-organ* bądź *barrel-organ*, w języku francuskim – *orgue de barbarie* (etymologia tej nazwy wskazuje na nawiązanie do nazwiska Barbari, ale także do łacińskiego określenia obcego/barbarzyńcy).

czas kanałów kierujących powietrze do właściwych piszczałek. Pudło grające wynalazł w połowie XVIII wieku Giovanni Barbari z Modeny, ale to na wiek XIX przypadł szczyt popularności katarynek. Obraz nieczułego na estetykę utworu Balabaczego, który kręci korbką, przysypiając, budząc się i nadrabiając czas, jaki umknął jego kontroli, staje się groteskową egzemplifikacją relacji między tubylcami a obcymi i przykładem potwierdzającym wypowiedziane pod koniec powieści, a przywołane już powyżej słowa Niny: „Nie ma na świecie dwóch istot rozumiejących się nawzajem; rozumieją tylko swoje własne głosy” (Conrad: 225).

Ani Lakamba, ani Balabaczi nie przejawiali najmniejszej znajomości sztuki operowej Verdiego, znajomości sztuki operowej w ogóle. Sposób kręcenia korbką katarynki dobitnie to potwierdza. Nie rozumieli estetyki tego śpiewu, nie znali języka ani treści libretta. Po pierwsze, Balabaczi kręcący korbką katarynki staje się metaforą siebie samego, jako dyplomaty na służbie Lakamby, mającego wprawić w ruch trybiki maszyny władzy, zastosować sprawdzone chwyt, aby doprowadzić do zaplanowanego skutku – śmierci Almayera. Po drugie, mechaniczne odtworzenie najdramatyczniejszych przeżyć, fragmentów pozbawionych kontekstu utworu i kontekstu odbioru, stanowiące iluzję obcowania z dziełem, zostało przez Conrada dostrzeżone na długo przed koncepcjami Jeana Baudrillarda na temat symulaków. Aria *Trovatore* zderza się z ciszą, dla tubylców jest dzikim, obcym dźwiękiem, którego w żaden sposób nie można zrozumieć. Jedyne sposobem rozumienia tych dźwięków dla tubylców to potraktowanie tej sceny jako komunikatu: Lakamba jest w dobrych stosunkach z Lingardem, od niego ma upominek, którego używa. Lakamba nie może więc być wrogiem Almayera.

Czy Lingard znał dzieła Verdiego? Wielce prawdopodobne, że nie miało dla niego żadnego znaczenia, jaka muzyka zapisana jest na wałkach katarynki – istotniejsze było narzędzie, pudło grające jako cud techniki, świadectwo europejskiego postępu. Być może paradoksalnie łączyła go z Lakambą ignorancja wobec Verdiego, jednak narrator nie podaje tej szczegółowej informacji bez powodu.

Skomplikowana intryga wspomnianej opery opiera się nie tylko na wątku miłości Leonory i Manrica – tytułowego trubadura – ale obejmuje skrywane tragedie rodzinne, zbrodnie, zemstę i ofiarę, które spełniają się jak gdyby mimo woli i działań bohaterów (nie rozwijam tego wątku rozważań, ponieważ poświęcam mu osobny szkic). Conrad, wprowadzając tak wyraziste nawiązanie do mistrza formy operowej, ukazując jednocześnie instrumentalizację sztuki

poprzez powtórzenie, na dodatek odkontekstwowane powtórzenie, bynajmniej jej nie dyskredytuje i nie ośmiesza. Zniekształcone rytmicznie arcydzieło multiplikuje tragizm Manrica, budzi grozę, odkrywając nowe wymiary odbioru. Ta swoista aktualizacja dzieła sztuki sama staje się przerysowana, melodramatyczna, a poprzez to zwielokrotnienie (nierównoznaczne z powtórzeniem) autor *Szaleństwa Almayera* odśladania prawdę, że próba wyrażenia tragizmu ludzkiego doświadczenia, ludzkich emocji nie może nic dodać do ich istoty ani ich wyrazić, może je jedynie sygnalizować, wskazywać symptomy, ukazywać czyny i stawiać przed czytelnikiem zadanie wsłuchania się w ciszę i wpatrzania w kamienne twarze bohaterów, zadanie interakcji z niepokojąco bliską rzeczywistością.

Bezpretensjonalne sięganie po melodramatyczne chwyt, nasycenie napięciem i budowanie konstrukcji artystycznej, a nie podążanie za biegiem wydarzeń – ujawniają odwagę pisarza, który nie obawia się nie tylko osądów krytycznych, ale przede wszystkim nie obawia się melodramatyczności i estetyki opery. Z dystansem, na oczach czytelnika, dokonuje dekonstrukcji mechanizmów opowieści, ukazuje falsyfikowalność psychologizmów oraz iluzoryczność realizmu. *Szaleństwo Almayera* polega także na snuciu opowieści, jaka nie miała szans się zdarzyć, chociaż nie było w niej na pozór nic melodramatycznego. Conrad dostrzega melodramatyczność w sytuacjach, które na pierwszy rzut oka nie mają z nią wiele wspólnego, używa jej chwytów, by ją samą obnażyć, ale nie by ją zdyskwalifikować. Ta dekonstrukcja chwytu melodramatycznego staje się raczej artystycznym gestem oddającym mu hołd. Wobec głębi ludzkiego cierpienia nic nie jest „zbyt”, nie jest nadmiarowe czy sztuczne, ponieważ każda sztuka jest tylko próbą zapośredniczenia. W rezultacie następuje nobilitacja melodramatu i opery, pochwała ich oczywistej umowności, ich lekceważenia „prawdopodobieństwa” jako zasady działania, wreszcie ich uwolnienia od dyktatu obiektywnej mierzalności czasu – dzięki tym cechom jawią się one jako bliższe ludzkiemu doświadczeniu, kruchemu i niewspółmiernemu wobec wszelkich deklaracji obiektywizmu i realizmu. Takie wykorzystanie melodramatyczności sprawia, że dziękczynna modlitwa Abdulli, uświadamiającego sobie pustkę, której nic w nim nie zapełni po śmierci niewiernego – jego białego wroga Almayera – staje się arią finałową w rytmie odmawianej subhy 33 imion Allaha...

Bibliografia

- Borowy, Wacław. „Szaleństwo Almayera”. *Wspomnienia i studia o Conradzie*. Wybrała i oprac. Barbara Kocówna. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963. 406–413.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Conrad, Joseph. *Szaleństwo Almayera*. Tłum. Aniela Zagórska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Grimsted, David. *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800–1850*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Guerard, Albert. *Conrad, the Novelist*. New York: Atheneum, 1967.
- Jones, Susan. *Conrad and Women*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Krajka, Wiesław. *Izolacja i etos. Studium o twórczości Josepha Conrada*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Krajka, Wiesław, red. *Conrad a Polska*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011.
- Malessa-Drohomirecka, Monika. *Konwencje. Stereotypy. Złudzenia. Relacje kobiet i mężczyzn w prozie Josepha Conrada*. Kraków: Universitas, 2017.
- Meyer, Bernard C. *Joseph Conrad: A Psychoanalytic Biography*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- Najder, Zdzisław. „Wstęp”. Joseph Conrad, *Szaleństwo Almayera*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. 5–18.
- *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. Lublin: Gaudium, 2011.
- Peters, John G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Tarnawski, Wit, red. *Conrad żywy*. Londyn: Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, 1957.

Melodramatic Features in *Almayer's Folly* by Joseph Conrad

Summary

This paper focuses on the melodramatic features in *Almayer's Folly*, the first part of *The Malay Trilogy* by Joseph Conrad, and their significance for the interpretation of the novel. The poetics of melodrama and opera is reflected in various aspects of Conrad's prose, such as e.g. main plot construction, references to Verdi, characterisation of the protagonists. The melodrama and opera provide an important cultural frame of reference, which affects the narrative scope of the novel discussed.

Keywords: melodrama, opera, Conrad

Słowa kluczowe: melodramatyczność, opera, Conrad